ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи

НИКИФОРОВ Сергей Николаевич

Георг Филипп Телеман (1681–1767): творчество, стилистика, поэтика

Специальность 17. 00. 02 — «Музыкальное искусство»

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
доктор искусствоведения,
профессор М. А. Сапонов

Москва 2018

Содержание

Введение 5

Актуальные проблемы телемановедения 5

Судьба телемановского наследия (автографы, копии, печатные издания)..... 27

К становлению тематических каталогов сочинений Г. Ф. Телемана 32

К истории изданий сочинений Г. Ф. Телемана 36

Часть I. Творческое становление Телемана. Монографический очерк (на материале автобиографий, эпистолярного наследия и избранных композиций) 40

Глава 1.Детство и юношеские годы (1681–1701) 40

1.1 Семья и предки. Телеман–саксонец 40

1.2 Раннее музыкальное воспитание. Первые успехи 44

1.3 Школьные годы. Освоение практических навыков сочинения 49

Глава 2. Годы самоопределения (1701–1721): музыкальный руководитель или капельмейстер? 58

2.1 Начало творческого пути в Лейпциге 58

2.2 Придворный композитор в Зорау. Опыт сочинительства во французском и польском стилях 72

2.2.1 Увертюра-сюита в творчестве Телемана (на избранных примерах) 79

2.3 Придворный композитор в Эйзенахе 87

2.3.1 Музыка для малого инструментального ансамбля 91

2.4 Франкфуртский период. На пути к творческим вершинам и независимости 96

2.4.1 Стилистические особенности кантат Телемана на примере франкфуртских сочинений на тексты Э. Ноймайстера..... 101

2.4.2 «Малая камерная музыка» для любителей и знатоков 109

Глава 3. Первое двадцатилетие в Гамбурге (1721–1741). Опыт истинного лидерства 112

3.1 Телеман и власть 112

3.2 Телеман-издатель. Публикации собственных сочинений (музыка для души и застолий) 118

3.3 Укрепление позиций на международной арене. Королевская привилегия во Франции 130

Глава 4. Второе двадцатилетие в Гамбурге и поздние годы(1741–1767)..... 135

4.1 Новые творческие горизонты: сочинения в жанре драматической концертной музыки 135

4.2 Оратория «День Страшного суда» — духовно-аллегорическое размышление 139

Часть II. О личности и основах поэтики композитора 155

Глава 5. Просветительская концепция Телемана: на пути к «проникновенной простоте» 155

5.1 Интерпретация идей эпохи Просвещения в творчестве композитора и его просветительская модель 155

5.2 Отражение принципов «естественного сочинения» в предисловии к собранию «Двадцать четыре оды» и его композициях 162

Глава 6. От наставлений в генерал-басе к системе микроинтервалики: назад к «новой сложности»? 175

6.1 Методология 175

6.2 Опыт наставлений в практической теории 177

6.3 Опыт наставлений в «микрохроматике» 192

Глава 7. Творческое самосознание Телемана в контексте идей поэтики первой половины XVIII столетия 203

7.1 Принципы подражания природе, остроумия, «чувствительности» и синтеза искусств 203

7.2 Топос комического и элементы смеховой поэтики (на примере кантаты «Школьный учитель» и сюиты «Гулливер» для двух скрипок) 216

Глава 8. Проблемы естественности речитатива, просодии и речитативной «монооперы» 225

8.1 Практические наставления по исполнению речитативов 225

8.2 Телеман vs. Граун (спор о французских и итальянских речитативах) 231

8.3 Сольная кантата «Ино» — образец речитативной монооперы «чувствительного стиля» 235

Заключение 244

Список сокращений 257

Список литературы 259

Приложения 283

Приложение 1. Перечень документов жизни и творчества Г. Ф. Телемана, переведенных на русский язык 283

Приложение 2. Избранные документы 290

2.1 Предисловие к «Малой камерной музыке» (1716) 290

2.2 «Описание цветного органа или цветного клавесина <…>» (1739) 292

Приложение 3. Избранные письма 298

3.1 Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху 298

3.2 Конрад Кёниг — в городской совет Гамбурга 302

3.3 Георг Филипп Телеман — М. А. Вилькенсу 303

3.4 Бартольд Генрих Брокес — Георгу Филиппу Телеману 305

3.5 Конрад Кёниг — в городской совет Гамбурга 306

3.6 Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху 307

3.7 Георг Филипп Телеман — в городской совет Гамбурга 310

3.8 Георг Филипп Телеман — в городской совет Гамбурга 311

3.9 Георг Филипп Телеман — секретарю городского совета Гамбурга доктору Андерсону 314

3.10 Иоганн Мельхиор Гёце — бургомистру города Гамбурга 316

3.11 Георг Филипп Телеман — советнику города Гамбурга 317

3.12 Георг Филипп Телеман — в городской совет Гамбурга 318

3.13 Иеремия Конрад Пискатор — в городской совет Гамбурга 320

3.14 Георг Филипп Телеман — секретарю городского совета и архивариусу Якобу Шубаку 322

Введение

Актуальные проблемы телемановедения

В истории музыкальной культуры насчитывается не так много композиторов, которым ещё при жизни удалось добиться всеобщего признания и международной славы. К числу избранных, безусловно, относится один из ярчайших музыкантов XVIII века Георг Филипп Телеман (1681–1767). Немецкий мастер, во славу которого современники слагали хвалебные стихи[1], был известен не только в немецких землях, но и за их пределами, включая Российскую Империю. При жизни Телеман слыл авторитетнейшим композитором, с его мнением считались многие видные музыканты XVIII столетия. Он дружил и переписывался с Г. Ф. Генделем (1685–1759), И. Маттезоном (1681–1764), И. И. Кванцем (1697–1773), Л. К. Мицлером (1711–1778), И. Г. Пизенделем (1688–1755) и другими. Телеман — крёстный отец К.Ф. Э. Баха (1714–1788), а крёстным отцом его дочери стал один из виднейших поэтов Германии Э. Ноймайстер (1671–1756). Деятельность композитора была необычайно кипучей. Так, в Гамбурге Телеман служил музыкальным руководителем в пяти главных городских церквах, был кантором гимназии Св. Иоанна, сочинял оперы для театра Am Gänsemarkt и отсылал свои сочинения в княжеские дворы Эйзенаха, Байрёйта и Дармштадта. О его невероятной продуктивности ещё при жизни были сложены легенды. Как полагает Вернер Менке, Гендель будто бы однажды сказал, что «Телеман сочиняет церковную пьесу так же быстро, как иные пишут письмо» [Menke[2] 1942, *1*][2]. Свидетельством признания за рубежом стала привилегия, пожалованная французским королем, согласно которой

---

[1] Пожалуй, самые известные строки о Телемане принадлежат перу Иоганна Маттезона: Корелли хвалят все; Люлли — у славы в храме / Один лишь Телеман взнесён над похвалами [Рабей 1974, *5*].

[2] В случае отсылки к источникам одного автора за один и тот же год в квадратных скобках после фамилии проставлено число (верхний индекс), соответствующее порядку появления публикаций в списке литературы. Такая запись — Menke[2] 1942 — означает, что из всех работ Менке за 1942 год приводимая здесь — вторая по счету. Ruhnke[2] 1981, *VII* — здесь имеется в виду предисловие из 25 тома старого собрания избранных сочинений. Тогда как Ruhnke[2] *647* — статья о Телемане из NGD (The New Grove Dictionary of Music and Musicians; см. список сокращений).

Телеман имел право издавать свои сочинения во Франции. За долгую жизнь композитор создал около 1900 церковных кантат, 46 пассионов и большое количество музыки в других жанрах. Он обладал ярким литературным талантом, написал несколько теоретических трудов, ряд пособий, владел собственным нотным издательством. Телеман оставил четыре автобиографии[1], первая из которых украшена его поэтическими строфами. Перу композитора принадлежат стихи в честь Маттезона, сонеты на кончину И. С. Баха (1685–1750) и Р. Кайзера (1673–1739), а также ряд либретто к своим кантатно-ораториальным произведениям.

Настоящий баловень судьбы, которому удача сопутствовала во всех творческих начинаниях, композитор после смерти был незаслуженно забыт. В забвении ему пришлось пребывать более ста лет. Но Телемана не просто забыли. Будто бы в отместку за прижизненную славу и невероятный успех музыканты XIX века окрестили его «эпигоном» и «ремесленником» [Рабей 1974, *5*]. Пожалуй, самое резкое суждение о Телемане принадлежит биографу Баха Ф. Вольфруму, который сказал: «Он (Телеман) наносил [ноты на бумагу так жирно], как в иных случаях мажут [ваксой] сапоги» [Wolfrum 1910, *76*].

В начале XX века[2] наметилась тенденция более историчной оценки заслуг немецкого мастера. Первые шаги в изучении и осмыслении творческого наследия композитора привели позднее (особенно со второй половины столетия) к формированию мощного направления в музыкальной науке — зарубежного телемановедения, ведущая роль в развитии которого традиционно отводится Германии.

---

[1] Существуют также небольшие биографии на немецком и французском языках. Возможно, Телеман принимал участие в их написании. Подробнее о всех источниках см. в [Rampe 2017, *105–108*].

[2] Впрочем, отдельные попытки побудить музыкальную общественность к трезвой оценке его заслуг так или иначе предпринимались начиная с 70-х годов XIX столетия. Решающую роль в формировании непредвзятого отношения к творчеству композитора сыграла публикация Г. Римана об оркестровых сюитах первой половины XVIII века с включением разделов, посвященных музыке Телемана [Rampe 2017, *314–315*].

Отдельные работы по творчеству Телемана стали появляться уже на заре двадцатого столетия[1]. В целом зарубежная научная библиография о композиторе (в основном на немецком языке) представлена исследованиями разных жанров (в том числе диссертациями, статьями в авторитетных журналах и проч.)[2], затрагивающими практически все аспекты его жизненного и творческого пути[3]: имеются труды, освещающие неизученные вопросы биографии Телемана, историю его взаимоотношений с современниками, на суд публике представлены результаты исследований из области источниковедения, исполнительской практики, техники письма, в работах рассматриваются сочинения ведущих жанров и т.д. Все они отчасти восполняют, но не отменяют необходимость создания современного, комплексного монографического изыскания, в котором жизнь и творчество композитора были бы представлены в неразрывной связи. Вышедшая в 2017 году[4] единственная на сегодня монография З. Рампе [Rampe 2017] такую проблему решает лишь отчасти. Возможно, ввиду ряда текстологических и источниковедческих проблем, по сей день актуальных в зарубежном телемановедении, автор исследования практически не касается музыкальных сочинений. А те опусы, что он упоминает, удостоены только обобщающей существенные черты той или иной жанровой группы характеристики[5]. Рампе концентрируется на событиях творческой биографии, раскрывает особенности культурной жизни городов, в которых работал композитор и специфику службы в этих местах, т.е. создает современное и наиболее

---

[1] Одна из первых работ вообще — довольно поверхностное исследование К. Оттцена об операх [Ottzenn 1902].

[2] Упомянем, к примеру, так называемые Telemann-Konferenzberichte и Magdeburger Telemann-Studien, публикуемые телемановским центром в Магдебурге. К слову, первая магдебургская конференция состоялась в 1962 году и была посвящена общим вопросам изучения творчества Телемана в XX веке. С 1994 года такие конференции проводятся регулярно, каждые два года. В сборниках конференции по случаю трехсотлетнего юбилея со дня рождения композитора (1981 год), к примеру, представлены статьи, в которых рассматриваются отдельные жанры инструментальной музыки, техника письма в сольных кантатах и т.д. (Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert // Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der Georg-Philip-Ehrung der DDR. Magdeburg 12. bis 18. März 1981. T. 1–3. Halberstadt: Buchdruckerei Wolfgang Koch, 1983. 128, 120, 128 S.).

[3] Современную библиографию по творчеству Телемана см. в [Rampe 2017, *501–532*].

[4] В честь 250-летия со дня кончины Телемана.

[5] К слову, в основной части работы приведен лишь один нотный пример.

полное жизнеописание Телемана, своего рода актуальное справочное издание, незаменимое при изучении наследия автора.

Однако ни в его труде, ни в публикациях коллег должным образом не освещен вопрос поэтики творчества Телемана и формирования его мироощущения под влиянием ведущих эстетических идей первой половины XVIII столетия. Всего лишь несколько статей посвящены данной тематике, однако они не формируют единой концепции в отношении содержания творчества автора. Этим во многом объясняется **актуальность настоящего исследования**.

Степень научной разработанности темы. Музыкальной культуре XX века имя Телемана вновь было открыто благодаря стараниям и международному резонансу трудов двух исследователей — музыковеда Макса Шнайдера и писателя-публициста Ромена Роллана. В 1907 году в двадцать восьмом томе известной серии «Памятники немецкого музыкального искусства» Шнайдер опубликовал два сочинения композитора, снабдив их обстоятельным музыковедческим комментарием и большой вступительной статьей[1]. Она стала первой научной публикацией о композиторе в XX веке[2]. Именно Шнайдер впервые подверг строгой оценке и проверке на подлинность события, изложенные в жизнеописаниях Телемана. Свой научный комментарий автор подкрепил ссылками на архивные документы, протоколы и письма, без чего немыслим жанр современной научной монографии. Стоит отметить, что работа Шнайдера не представляет собой самостоятельного монографического очерка. Она служит научным комментарием к текстам композитора, что, однако, ничуть не умаляет её значения. Архивный материал, к которому прибегает автор в своей статье, и сегодня помогает восстановить ход событий творческой жизни Телемана.

---

[1] О работе другого автора — Р. Роллана — будет сказано при описании литературы на русском языке.

[2] Автор поместил в текст статьи первую и третью автобиографии композитора. В качестве приложения приведены фрагменты переписки Телемана с Грауном, а также опубликована большая поэма композитора на смерть первой жены [Schneider[1] 1907; Schneider[2] 1907].

По-видимому, публикация Шнайдера оказалась настолько успешной, что с 1920-х годов в Германии стали регулярно выходить диссертации по творчеству Телемана. Их можно рассматривать как труды из двух частей: непосредственно исследование и тематический каталог в качестве приложения. Такие указатели посвящены отдельным жанрам, поскольку в те годы создание целостного каталога еще было немыслимо.

К примеру, в диссертации Р. Мейснера «Франкфуртские церковные кантаты Георга Филиппа Телемана» [Meissner 1925] предпринята первая в немецком музыковедении попытка исследования и систематизации кантатного творчества композитора франкфуртского периода. С этой целью автором составлен каталог церковных кантат, созданных в период с 1712 по 1721 годы, и проведен их анализ. Аналитические проблемы подкреплены здесь разработкой контекста — данных о культурной жизни Франкфурта начала XVIII века.

Сочинения в жанре ораториальных страстей гамбургского периода впервые становятся предметом изучения в диссертации Х. Хёрнера [Hörner 1933]. В работе представлена широкая панорама творческой среды в Гамбурге, отдельно освещен вопрос бытования жанра до назначения Телемана на пост музыкального руководителя. Немалую ценность исследованию придает тематический каталог гамбургских пассионов, опубликованный в качестве приложения.

Целью диссертации К. Шефер-Шмук [Schaefer-Schmuck 1934] стало обобщение клавирного наследия композитора, а также выявление стилистических особенностей сочинений.

Инструментальное творчество Телемана — предмет исследования в работе Х. Бюттнера «Концерт в оркестровых сюитах Георга Филиппа Телемана» [Büttner 1935]. Особенности жанров барочной сюиты и концерта рассматриваются не только на примере сочинений композитора, но и на образцах произведений его современников. Анализируются и раскрываются их стилистические и формообразующие принципы. Эти сведения были

отчасти использованы нами в том числе при характеристики инструментальных опусов Телемана.

Из работ в жанре биографии[1] следует выделить два исследования. Одно из них — книга Э. Валентина, написанная в 1931 году и приуроченная к 250-летию со дня рождения композитора. Это первый монографический очерк о композиторе на немецком языке [Valentin 1931]. При изложении сведений о Телемане автор опирается как на жизнеописания, так и на архивные материалы, однако упускает из виду его эпистолярное наследие, тогда как письма — весьма ценный источник сведений о жизни и творчестве немецкого мастера.

Вторая работа — биографический очерк В. Зигмунда-Шульце, написанный в 1980 году накануне 300-летнего юбилея со дня рождения Телемана [Siegmund-Schultze 1980]. В ней автор ссылается на широкий круг документальных свидетельств, в том числе на переписку Телемана. Однако в качестве предмета изучения исследователем избран лишь жизненный путь композитора без развернутой характеристики музыкального наследия.

Среди трудов, созданных во второй половине XX века, наибольшую ценность для изучения творчества Телемана представляют собрания документов, известные сейчас в виде двух изданий. Первое — переписка композитора, опубликованная в 1972 году [Telemann 1972]. Из всего корпуса научной литературы данная работа — самая востребованная, поскольку включает письма и иные материалы с необходимыми (хотя и не всегда полными, как этого хотелось бы) комментариями составителей.

Вторая публикация — собрание прижизненных документов самой разной тематики, включая предисловия Телемана к его музыкальным сочинениям и музыкально-теоретические труды [Telemann 1981][2].

Большинство из перечисленных исследований стало основой для появления серьезных энциклопедических статей, уточняющих

---

[1] Всего в XX веке было написано не более тринадцати биографий композитора [Lütteken, Sp. 667].

[2] В нем, к примеру, воспроизведен фрагмент записи из церковной книги за 1681 год, помогающий прояснить ситуацию с неверной датой рождения, фигурирующей в первой автобиографии композитора.

биографические сведения и иные данные. Имеются в виду публикации в авторитетных музыкальных энциклопедиях, прежде всего MGG и MGG-2, а также NGD, NGD-2.

Кроме специальной литературы о Телемане, неоценимую помощь автору настоящей работы оказало знакомство с изданиями XVIII – начала XX веков о музыкальной культуре Германии XVIII столетия. Речь идет о таких хрестоматийных работах, как «Музыкальная история Лейпцига» А. Шеринга [Schering 1926], «История музыки во Франкфурте-на-Майне», подготовленная К. Валентин [Geschichte… 1906], «История театра в Гамбурге» И. Ф. Щютце [Schütze 1794], «История оперы» Х. Кречмара [Kretzschmar 1919] и др. Ценные сведения были почерпнуты нами из музыкальной периодики XVIII века [Hamburgische Nachrichten… 1767].

Если говорить о состоянии российской музыкальной культуры, то здесь наблюдается большой разрыв между практикой исполнения сочинений композитора и теоретическим осмысление его жизни и творчества. В то время как музыка Телемана (большей частью инструментальная) довольно часто звучит на концертной эстраде и уже прочно вошла в педагогический репертуар, личность Телемана и содержание его искусства для многих (зачастую начинающих исполнителей) до сих пор имеет статус terra incognita[1]. Поэтому создание работы о Телемане на русском языке — насущная необходимость, обусловленная сложившейся на практике ситуацией. В свете сказанного автор считает неоспоримым тот факт, что изыскание о композиторе должно включать монографический очерк, поскольку единственная на сегодня доступная публикация о Телемане (речь о работе В. Рабея, о которой будет упомянуто отдельно), создавалась в 70-е годы XX века, когда зарубежная наука только набирала обороты в деле изучения аспектов творчества композитора. Данное положение также свидетельствует об **актуальности представленной диссертации**.

[1] В этом автор смог убедиться на примере того, насколько востребованными оказались вводные лекции, предваряющие цикл концертов, посвященных исполнениям «Застольной музыки» в стенах консерватории в начале 2017 года и организованные с подачи педагога МГК имени П. И. Чайковского, доцента Ф. В. Ноделя.

На русском языке о Телемане написано крайне мало. Нехватку литературы можно объяснить отчасти тем, что издание произведений композитора на современном научном уровне и соответствующих тематических каталогов на родине композитора началось сравнительно недавно[1], и русское музыковедение, вынужденное обращаться к достижениям западного источниковедения, еще не накопило достаточного багажа знаний для значительных исследований в данной области. Однако интерес к музыке Телемана отдельные ученые начали проявлять задолго до выхода тематических указателей и томов из собрания сочинений благодаря опубликованным трудам, достойным внимания. В 1930-е годы в Ленинграде впервые в переводе на русский язык была издана работа, ставшая импульсом к изучению наследия немецкого композитора. Ее автор — известный писатель, общественный деятель и историк музыки Р. Роллан. Его музыкально-исторический очерк «Автобиография одной забытой знаменитости. Телеман — счастливый соперник И. С. Баха»[2] [Роллан[1] 1988], созданный после окончания Первой мировой войны[3], в XX веке впервые открыл русским читателям имя композитора. Отметим, что труд Роллана оказался востребованным не только в России. Работа французского писателя — одна из нескольких публикаций, заново познакомивших также и немецкую публику с творчеством Телемана[4]. При ее прочтении поражает искрометность и легкость, с какой Роллан пишет о Телемане; одно название надолго приковывает внимание. Такой заголовок, безусловно, несет в себе оценочную нагрузку. Телеман не только оказывается рядом с Бахом, у Роллана они поставлены «по разные стороны баррикад»: с легкой руки автора композиторы называются противниками, причем один из них удостаивается эпитета «счастливый», тогда как второй (то есть Бах) — по его

---

[1] С 50-х годов XX века.

[2] Книга «Музыкальное путешествие в страну прошлого», содержащая очерк о Телемане, впервые на русском языке была издана в XVII томе собрания сочинений Роллана, вышедшего из печати в ленинградском издательстве «Время» в 1933 году.

[3] В Париже работа была опубликована в 1919 году.

[4] В немецком переводе работа была издана во Франкфурте-на-Майне в 1923 году [Lütteken, *667*].

логике оказывается «неудачливым», что, однако, не отражено в названии, но прочитывается далее в тексте, к примеру, в такой фразе: «С трудом прощается Генделю дерзость обладать таким же гением, какой был у И. С. Баха, и иметь гораздо больший успех. Остальные обращены в прах; и более всех — Телеман, которого потомство заставило расплатиться за неслыханную победу, одержанную им при жизни над И. С. Бахом» [Роллан[1] 1988, с. 311]. Подобная реплика дает ответ на вопрос, касающийся особенностей восприятия музыки Телемана зарубежными авторами. Одна из причин довольно поздней «реставрации» его творчества заключается в том, что немецкие музыковеды, по-видимому, долго не могли «простить» Телеману одного дерзкого поступка, чуть не лишившего великого Баха возможности занять должность музыкального руководителя в Лейпциге[1]. Давно стало понятным, что здесь мы имеем дело с абсолютным мифом. На это, в частности, указывал русский исследователь творчества композитора В. Рабей. Он писал, что Телеман предпринял поездку в Лейпциг лишь с целью «пощекотать нервы» начальству, не желавшему мирным путем увеличить ему жалование и позволить свободно заниматься интересующими его проектами [Рабей 1974, *18*]. Однако другой расхожий миф, что Телеман, как указывает Рабей, якобы передал Карлу Баху свою должность в Гамбурге, автор не спешит развенчать. Гамбургский пост перешел к Карлу Баху отнюдь не по наследству от крёстного отца. Чтобы получить желанное место, ему пришлось принять участие в конкурсе (в те времена такое было в порядке вещей), объявленном после смерти Телемана в 1767 году.

Вполне возможно, что столь удачный подзаголовок в работе Роллана вовсе не принадлежит автору. Так, в уже названной известной монографии Вольфрума о Бахе мы читаем такие строки: «Правда, история музыки знает более плодовитых композиторов, хотя бы, например, *счастливого соперника Баха Телемана* [курсив мой. — С.Н.] <…>» [Вольфрум 1912, *44*]. Скорее

[1] Имеется в виду случай, когда в конкурсе на замещение должности музыкального руководителя церкви Св. Фомы Телеман обошел Баха.

всего, Роллан был знаком с книгой Вольфрума и посчитал возможным использовать данное выражение в подзаголовке своего очерка. В тексте Роллана попытки сопоставить творчество обоих композиторов минимальны. Автор искренне восхищается личностью Телемана, а также масштабом его деятельности и пытается как можно больше сказать о нем, что по определению невозможно сделать в рамках небольшого очерка.

Уже после выхода работы Роллана на русском языке стали появляться отечественные труды, раскрывающие некоторые аспекты творчества композитора. Проблеме полифонии в музыке Телемана посвящено исследование крупнейшего ученого Вл. Протопопова. Речь идет о главе (в третьем томе его капитального труда «История полифонии») под названием «Полифония у современников и последователей Баха и Генделя. Переход к венским классикам», в ней отчасти рассматривается специфика полифонии в сочинениях Телемана [Протопопов 1985, *255–260*]. Автору принадлежит целый ряд метких суждений касательно стилистики произведений немецкого мастера. Одними из самых главных качеств музыки Телемана, по Протопопову, являются простота содержания, изящество формы, главенство мелодического начала, доминирование гомофонных и quasi-фугированных форм. Выделяя основополагающие признаки его сочинений, Протопопов акцентирует внимание на некоторых индивидуальных композиционных решениях. Так, он приводит анализ хоровой фуги из завершения кантаты «Vater unser im Himmelreich» [Протопопов 1985, *258–260*] и указывает на ряд интересных моментов, среди них — появление в завершении формы мелодических речитативных фраз в партии сопрано. А это, как отмечает автор, «непривычно для баховских форм» [Протопопов 1985, *259*].

Отдельным пунктом встает вопрос атрибуции нотных источников, к которым ученый обращается в своей работе. Анализ двух инструментальных опусов (обозначенных им как трио-соната a-moll[1] и трио-соната c-moll[2]) был

[1] Имеется в виду Трио-соната a-moll для блокфлейты, скрипки и генерал-баса, TWV 42:a 4.
[2] Подразумевается Трио-соната c-moll для блокфлейты, гобоя и генерал-баса, TWV 42:c 2.

проведен с опорой на сборник издательства Peters, без указания года его выпуска, но с обозначением номеров по каталогу нотного издательства — 4560 и 4561 [Протопопов 1985, *256–257*]. С рассматриваемыми в работе кантатами ситуация обстоит следующим образом. Протопопов приводит инципит только для кантаты «Vater unser im Himmelreich»[1], все остальные сочинения получают лишь порядковые номера в соответствии с рукописными партитурами, хранящимися в музыкальной библиотеке Лейпцига[2]. Сверх этого никаких данных об источниках в главе не содержится. Тем не менее, ученому все же удалось сориентировать читателей и предоставить ту информацию, которой располагал сам автор. Работа Протопопова хорошо отражает то состояние, в котором находилось русское телемановедение (если о таковом вообще могла идти речь в то время) в первой половине XX века. Сочинения композитора, безусловно, были известны как музыкантам, так и музыкальным ученым по отдельным нотным сборникам. Но общедоступной базы данных, призванной помочь идентифицировать тот или иной опус, на тот момент еще не существовало.

Заметный вклад в изучение творчества Телемана вносит труд М. Иванова-Борецкого «Материалы и документы по истории музыки. Вып. 2. XVIII век» [Иванов-Борецкий 1934] в котором, среди прочего, переведены на русский язык фрагменты автобиографий Телемана. Представлены в нем и документы о деятельности современников Телемана — Маттезона, Кванца, И. Кунау, И. Марпурга и других.

В. Рабей стал пионером телемановедения на русском языке. Ему принадлежит ряд работ, как крупных, так и небольших, посвященных разным аспектам творчества немецкого композитора. Наиболее значимая — докторская диссертация «Скрипичное творчество Г. Ф. Телемана: история,

---

[1] Указан библиотечный шифр Mus. Bibl. von Becker, № 31 [Протопопов 1985, *258*]. Это может быть кантата TVWV 1460, 1461 или 1462.

[2] Указан их библиотечный шифр — $III_1$2-178 [Там же].

стиль, проблемы интерпретации»[1] [Рабей[1] 1996]. В ней Рабей не только знакомит читателя с определенным числом скрипичных опусов Телемана и предлагает их стилистический анализ, но и поднимает вопросы темпа, динамики, артикуляции, аппликатуры, мелизматики в сочинениях, а также дает практические исполнительские рекомендации, желая тем самым добиться верной интерпретации произведений немецкого мастера. Появление работы практической направленности весьма показательно. Это еще раз свидетельствует о том, что музыка Телемана (в основном инструментальная) была известна российским музыкантам, однако в определенный момент времени, отмеченный всплеском интереса к старинным сочинениям, исполнители ощутили необходимость и потребность придать своей игре б**о**льшую историческую достоверность, что невозможно без подробного знакомства с музыкальной культурой XVIII века. Он же первым ощутил основной вектор в изучении творчества композитора в XX столетии, согласно которому «процесс “освоения” Телемана закономерно шел и продолжает идти под знаком преобладания его инструментальной музыки, для воплощения которой достаточны относительно экономные, мобильные исполнительские средства» [Рабей[1] 1996, *2*][2]. Такое суждение, однако, верно лишь для его времени (середины – второй половины XX века), поскольку в наши дни в Германии в области музыкальной науки, напротив, заметен всё возрастающий интерес к духовным сочинениям Телемана, что подтверждается публикациями исследований о церковных кантатах и изданием партитур кантатных ежегодников.

Задолго до завершения диссертации, в 1974 году Рабей опубликовал очерк «Георг Филипп Телеман», на сегодня являющийся единственной монографической работой о Телемане в нашей стране [Рабей 1974]. В нем представлены основные этапы жизненного и творческого пути (в разделе

---

[1] Работа была выполнена автором на кафедре скрипки и альта Российской Академии Музыки имени Гнесиных и защищена в 1996 году в стенах Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

[2] Понятно, почему Рабей решил написать работу исполнительского плана: некоторое время он выступал в составе Государственного академического камерного оркестра России под управлением Р. Баршая.

«Биографический очерк»), а также в общих чертах обрисованы особенности музыкального стиля композитора на примере некоторых его произведений (в разделе «Общая характеристика творчества. Музыкально-эстетические взгляды»). Статья в журнале «Музыкальная жизнь», озаглавленная как «Георг Филипп Телеман», кратко знакомит читателя с сочинениями Телемана и его личностью. По сути, данная публикация Рабея представляет собой конспект его же очерка [Рабей 1981]. Фигуре Телемана посвящены также работы автора в журнале «Старинная музыка» и сборнике «Проблемы стиля и интерпретации музыки Барокко». В первой из них автор приковывает внимание читателя к проблеме взаимоотношений Баха и Телемана, что вполне объяснимо, учитывая дружественный характер их общения [Рабей 2000].

В статье «Г.Ф. Телеман. Двенадцать методических сонат для скрипки или флейты и цифрованного баса» автор знакомит читателей со сборником сонат, созданных с целью обучить музыкантов навыкам варьирования мелодий и правильному применению украшений [Рабей 2001]. Исследователь описывает структурные и композиционные особенности опуса. Рабей рассматривает сочинение Телемана как один из ярких примеров учебного пособия по орнаментике, говорит о превалировании в нем так называемой «смешанной» музыкальной стилистики[1], уравнивании в правах сольной и басовой партий, пишет о проявлении здесь принципов взаимодействия двух типов старинной сонаты: сонаты da chiesa и сонаты da camera [Рабей 2001, *57*]. Наряду с неотредактированными повторами в тексте, достоинство статьи явно снижают другие существенные упущения. Так, автор сообщает об «<…> имитации как основном средстве полифонической разработки, из которого вырастают более сложные формы вплоть до фуги» [Рабей 2001, *58*]. Однако он не указывает, какие конкретные формы, кроме фуги, имеются в виду. Кроме этого, зачастую его выводы

[1] Образующейся путем объединения французской и итальянской манер диминуирования мелодий [Рабей 2001, *54*].

выглядят противоречивыми. Рабей сообщает: «В “Методических сонатах” Телеман <…> придерживается устойчивых типовых форм <…>». Но затем добавляет, что «<…> в действительности и здесь прослеживается линия новаторства в области формы» и не поясняет, что имеется в виду [Рабей 2001, *60*].

В статье М. Калужских «Комический театр Георга Филиппа Телемана» впервые в русском музыковедении поднимается проблема оперного творчества композитора [Калужских 2012]. Данный вопрос — один из самых сложных для исследователей, поскольку большей частью оперы Телемана не сохранились (или дошли не полностью), хотя, как известно, этому жанру Телеман уделял значительное внимание. Автор статьи предприняла удачную попытку определить место и значение произведений композитора в общей панораме развития театральной жизни в Европе, привлекая для этого широкий исторический контекст и сопоставляя сочинения Телемана с произведениями других композиторов на схожие сюжеты[1].

***

В настоящее время создание комплексного монографического исследования о Телемане не видится возможным ввиду незавершенности процесса публикации сочинений. В наши дни зарубежные ученые трудятся над изданием вокально-хоровой музыки композитора, поскольку после смерти автора такие источники оказались самой хрупкой частью наследия, а их обнаружение — сложной задачей, несмотря на мощные издательские инициативы Телемана при жизни. В связи с этим, приступая к работе над творческим портретом, автор посчитал разумным обратиться не только к

[1] В работе исследовательница более подробно останавливается лишь на одной опере — «Новомодный любовник Дамон». Однако попутно затронуты и такие оперы, как «Терпеливый Сократ», «Победа Красоты», «Эмма и Эгинхард» и др.
Назовем еще некоторые источники для изучения творчества Телемана. Увертюрам-сюитам Телемана посвящены страницы фундаментального исследования Ю. С. Бочарова [Бочаров 2005]; существует работы, в которых наряду с сочинениями иных композиторов, рассматриваются произведения Телемана: [Дружинин 2002], отчасти [Ситдикова 2010]. Телеману посвящена дипломная работа З. Жалковской [Жалковская 1972]; две статьи о композиторе принадлежат перу Е. Кругловой [Круглова 2002; Круглова 2004]; в пятом томе Музыкальной энциклопедии представлена обзорная статья Т. Соловьёвой [Соловьёва 1981].

музыкальным произведениям, но и к той части наследия, в которой зафиксированы наиболее оригинальные суждения композитора о себе и своем искусстве (автобиографии, документы эпистолярия, художественные тексты, предисловия и музыкально-теоретические работы). В этом отношении наиболее органичной оказалась структура исследования в двух частях, где первая часть — монографический очерк с опорой на музыкальные сочинения и литературные тексты. Такая подача более чем оправдана, учитывая ряд непроясненных моментов и неисправленных ошибок в публикациях, например, первой автобиографии композитора (1718)[1]. Вторая часть сосредоточена на исследовании поэтики музыкального творчества, особенностей его личности и мироощущения в контексте ведущих эстетических идей первой половины столетия и их влиянии на музыкальное искусство. В ней содержится большинство новых научных положений диссертации, поскольку за рубежом еще не создано изыскания, посвященного основам поэтики композитора[2].

В свете вышесказанного **цель** настоящей работы — создание целостного творческого портрета Г. Ф. Телемана на основе всестороннего изучения его биографии, литературного и музыкального наследия. **Объектом** исследования стали биография и творческое наследие композитора. **Предмет** исследования — индивидуальный авторский стиль и композиционные особенности ведущих жанров, творческие воззрения, а также поэтика и художественное самосознание.

Для достижения цели были поставлены следующие **задачи**:

- выявить стилистические особенности показательных образцов каждого жанра (из представленных жанровых групп) в творчестве

---

[1] К примеру, в своем тексте Телеман цитирует античного поэта и в качестве автора называет Горация. Имеются в виду следующие строки: Hi sunt, qui dicunt, quid toto fiant in orbe, / Quid Seres, quid Thraces agant. Однако на самом деле речь идет о сатирах Ювенала. См. в переводе Д. С. Недовича: «Этакой все, что на свете случилось, бывает известно: / Знает она, что у серов, а что у фракийцев». Url: http://www.ancientrome.ru/antlitr/juvenal/juvenal6.html (дата обращения: 13.02.2016). Ни в известном собрании документов [Telemann 1981, *91*], ни в книге Рампе [Rampe 2017, *355*] ошибка не исправлена.

[2] Ряд статей немецких авторов сходную проблематику затрагивают, но лишь частично. Это публикации М. Рунке, В. Раквица, А. Новака, В. Зайделя, Б. Райпша [Rampe 2017, *506–509*].

композитора, в том числе и через сопоставление с сочинениями современников;

- охарактеризовать музыкально-теоретические и прочие литературные труды композитора, отражающие эстетические принципы музыкальной культуры XVIII века, а также его индивидуальную мыслительную инициативу;
- провести эстетический и герменевтический анализ наиболее глубоких высказываний композитора об искусстве;
- представить достоверные переводы его прозаических и стихотворных текстов и дать истолкование проблемных сторон их авторского изложения;
- обобщить известную на сегодня биографическую информацию, выявить существующие разночтения, представить актуальные сведения на основе всей совокупности доступных данных.

Материалом исследования послужили, во-первых, сочинения Телемана разных жанров. Сюда относятся образцы увертюр-сюит и трио-сонат, квартеты, концерт для четырех скрипок без continuo, «Малая камерная музыка», «Застольная музыка», сюита для двух скрипок «Гулливер». Из вокально-хоровых произведений — избранные кантаты (включая комическую кантату «Школьный учитель» и драматическую кантату «Ино») и фрагменты из кантатных ежегодников, оратория «День Страшного суда», собрания «Упражнения в пении, игре и генерал-басе» и «Двадцать четыре оды». Во-вторых — документы эпистолярного наследия, автобиографии, предисловия к собственным сочинениям и теоретические работы. Всего автор перевел сто тринадцать писем и иных документов (см. Приложение 1). Однако в приложениях представлены лишь некоторые из них (см. Приложения 2, 3), поскольку полный свод переводов уместен в публикации в виде отдельного издания.

Метод исследования. При написании данной работы использовался комплексный подход, объединяющий историко-контекстуальный, эстетико-

герменевтический, филологический, сопоставительный методы изучения материала, а также метод композиционного и сравнительного анализа.

Историко-контекстуальный метод определил основной подход к материалу, заключающийся во всестороннем изучении особенностей культурной жизни в немецких землях, биографии композитора, выявлении наиболее значимых, но не до конца исследованных моментов его творческой деятельности, обнаружении расхождений в источниках и последующей систематизации данных на основании суммы материалов.

Эстетико-герменевтический метод позволил сформулировать ряд концептуальных положений, касающихся поэтики творчества Г. Ф. Телемана.

Филологический метод нашел применение при переводе документов жизни и творчества композитора и интерпретирования наиболее проблемных сторон их содержания.

Сопоставительный метод использовался при изучении преломления ведущих поэтологических установок эпохи в творчестве композитора и его самосознании.

Анализ музыкальных произведений проводился с опорой на метод системного *композиционного анализа*. При сопоставлении сочинений Телемана с произведениями современников использовался метод *сравнительного анализа*.

Методологической основой при написании обеих частей диссертации послужили труды ведущих российских и зарубежных учёных. При рассмотрении композиций разных жанров мы опирались на исследования Ю. С. Бочарова [Бочаров 2005], Х. Бюттнера [Büttner 1935], Л. В. Кириллиной [Кириллина 1996; Кириллина[1] 2007; Кириллина[2] 2007], В. Менке [Menke[2] 1942], З. Рампе [Rampe 2017], М. А. Сапонова [Сапонов 2004; Сапонов 2009], А. Хановой [Ханова[2] 2017], А. Шеринга [Schering 1926] и других авторов. Исследование поэтики творчества проходило с опорой на методологические принципы, зафиксированные в публикациях

Л. В. Кириллиной [Кириллина 1996; Кириллина[1] 2007; Кириллина[2] 2007], М. Н. Лобановой [Лобанова 1994], А. Е. Махова [Махов[1] 2010; Махов[2] 2010]. Значительным подспорьем при обнаружении методики характеристики личности композитора послужила работа М. С. Старчеус [Старчеус 2012].

Научная новизна исследования заключается в создании первой в русском музыкознании работы обобщающего характера, посвященной жизни и творчеству Телемана, учитывающей актуальные достижения современного телемановедения. Впервые в исследовательской практике (отечественной и зарубежной) предметом изучения становятся основы поэтики композитора и его личность в контексте ведущих идей эпохи раннего Просвещения. Впервые разные аспекты музыкальной деятельности Телемана и содержание его творчества рассматриваются с привлечением большого числа таких трудов, как жизнеописания, документы эпистолярного наследия, предисловия, музыкально-теоретические работы. Впервые совокупность литературных работ композитора становится материалом для их истолкования и эстетического анализа. Новыми представляются и следующие моменты:

- Впервые предисловие к собранию «Двадцать четыре оды» рассматривается как манифест наиболее важных взглядов Телемана на композиторское творчество.
- В работе уточняются некоторые моменты творческой биографии, напрямую не отраженные в текстах композитора и не оговоренные в монографии Рампе (к примеру, причины умалчивания дружбы с Генделем в автобиографии 1718 года или связь остроумного замысла кантаты «Школьный учитель» с конкретными обстоятельствами музыкальной деятельности Телемана в Гамбурге).
- В расширенном виде представлены данные и выводы о наиболее заметных опусах, таких как «Застольная музыка», Парижские квартеты, «Малая камерная музыка», так называемая «Водная» увертюра-сюита и др.

- Впервые сольная кантата «Ино» рассматривается как прототип речитативной монооперы.

На защиту выносятся следующие положения:

- Рассуждения о простоте, легкости, вкусе, элегантности и изяществе в художественном стиле, занимающие умы передовых европейских мыслителей эпохи Просвещения, оказались весьма существенными в контексте размышлений композитора об основах творчества и претворения подобных идей в собственных сочинениях.
- Наряду с этим, практическая деятельность Телемана обусловлена такими просветительскими тенденциями (в их дидактических, обучающих формах), которые связаны со стремлением охватить музыкой широкий круг исполнителей разного дарования и развитием любительского музицирования. Ими же объясняется ряд творческих инициатив автора по изданию сочинений и пояснений к ним.
- Основополагающей концепцией в творчестве Телемана становится идея **проникновенной простоты**, изложенная в предисловии к собранию «Двадцать четыре оды» (1741). Она связана с естественностью представления музыкального материала (в сочинениях разных жанров) в рамках стилистических норм, выработанных эстетикой галантного стиля. Концепция **проникновенной простоты** явилась результатом творческого осмысления и развития просветительских идей о подражании природе, наиболее ярко представленных в немецких землях, к примеру, в поэтике И. К. Готшеда.
- Методологической основой подхода Телемана к трактовке положений теории генерал-баса и анализу созвучий служит опора на данные чувственного познания и слушательский опыт (в отличие, к примеру, от Рамо, развивавшего естественнонаучный подход в размышлениях о природе звука). Телеман, таким образом, выступает в том числе как продолжатель традиций древнегреческого философа Аристоксена (IV в до н.э.), апеллирующего к построению выводов о музыкальных пропорциях, прежде

всего, на основе чувственного восприятия в противоположность математической выверенности расчётов пифагорейской школы.

- Значительные изменения мироощущения художников во второй половине XVIII века, связанные с поэтизацией субъективного мира эмоций и стремлением к его индивидуальной трактовке, напрямую затронули творчество Телемана. В наследии композитора кантата «Ино» (близкая жанру серенады) стала единственным (насколько нам известно) ярким образцом своего рода речитативной монооперы, вобравшей элементы «чувствительного» стиля.

- Становление эстетических воззрений автора проходило под непосредственным воздействием ведущих поэтологических идей первой половины XVIII века. Основными концепциями, повлиявшими на мироощущение Телемана, можно считать такие, что связаны с культивированием чувства и признанием ценности глубоких эмоциональных переживаний (поэтика К. Вайзе, К. Ф. Гунольда), обращением к природе как источнику истинных знаний (поэтизация интуитивного познания, его предпочтение рациональному — рассуждения И. Г. Мейстера, Ш. Баттё и др.), дальнейшим развитием типично барочных принципов остроумного замысла и стремлением к синтезу искусств для углубления выразительных свойств аффекта (поэтика Б. Г. Брокеса). В частности, характерное для Телемана тяготение к музыкальной звукописи (посредством приемов звукоподражания) объяснимо его увлеченностью, прежде всего, идеей гармонии искусств, но не только исключительным пиететом перед французскими музыкальными традициями.

Теоретическая значимость работы состоит в разработке нового подхода к изучению содержательных аспектов поэтики телемановского творчества на основе значительного числа его литературных трудов разной тематики, их комментирования и соотнесения с ключевыми концепциями эпохи.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования ее материалов в курсах истории зарубежной музыки в ВУЗах, а также в иных разработках в сфере культурологии, истории эстетики и в музыкально-просветительской деятельности.

Апробация работы. Диссертация подготовлена на кафедре истории зарубежной музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», обсуждалась на заседаниях кафедры и была рекомендована к защите 13 февраля 2018 года. Основные положения работы освещены в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации. Свою научную позицию автор представил в докладах на научных конференциях и отстаивал в последовавших дискуссиях. Доклад «Иконографические данные для изучения наследия Г. Ф. Телемана» прочитан на Второй музыкально-иконографической конференции «Культура Запада и культура Востока» (14.05.2014, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского); доклад «”Застольная музыка” Г. Ф. Телемана» прочитан на открытом заседании Студенческого научно-творческого общества (23.09.2015, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского); доклад «Нравственные ориентиры в эпоху Просвещения и творчество Г. Ф. Телемана» был представлен на Всероссийской научной конференции «Нравственные начала музыки: прошлое, настоящее, будущее» (25.01.2018, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского). Частично материал диссертации был представлен в просветительской лекции-концерте в Московской консерватории (концерт «Приношение Г. Ф. Телеману» 25 марта 2017 года в музее им. Н. Г. Рубинштейна).

Структура работы. Диссертация состоит из введения (в четырех разделах), двух частей, содержащих по четыре главы, заключения, списка сокращений, списка литературы (243 наименования, в том числе 112 на русском и 131 на иностранных языках) и трех приложений (Приложение 1 —

перечень документов жизни и творчества Г. Ф. Телемана, переведенных на русский язык. Приложение 2 — переводы избранных документов. Приложение 3 — переводы избранных писем).

***

Поскольку в современном телемановедении не менее важными и не теряющими актуальности по сей день (наряду с проблематикой жизни и творчества) являются источниковедческие проблемы (изучение рукописных и печатных материалов, их систематизация и подготовка к изданию), то ниже хотелось бы осветить основные направления в данной области[1]. В конечном счете, столь длительный (актуальный и сегодня) процесс вхождения музыки композитора в исполнительский и музыковедческий обиход[2] обусловлен драматичной судьбой источников, активное изучение которых стало возможным лишь по окончанию Второй мировой войны. Отсюда и довольно позднее (в конце 90-х годов XX века) завершение работы над каталогом инструментальных опусов Телемана и продолжающийся ход публикаций томов собрания избранных сочинений.

---

[1] Тем более, что Рампе в своей книге не касается истории появления тематических каталогов сочинений Телемана, а об изданиях опусов говорит лишь мельком.

[2] О том, что процесс обнаружения источников и корректировки данных продолжается, свидетельствуют два примера. Первый касается вопроса авторства одной из ранних кантат Телемана Singet dem Herrn ein neues Lied (1708, TVWV 1:1748). Она представлена в первом томе каталога вокальных сочинений как опус Телемана [TVWV-1, *162*]. Однако во втором томе приводятся аргументы А. Глёкнера, подвергшего сомнению атрибуцию кантаты [TVWV-2, *IX*]. Согласно Рампе, эта кантата принадлежит композитору М. Гофману (ок.1679–1715). Другой пример — «12 фантазий для виолы да гамба без генерал-баса» (1735–1736, TWV 40:26–37). Некоторое время издание считалось утерянным [TWV-1, *116*]. Однако в октябре 2015 года экземпляр фантазий был найден сотрудниками телемановского центра (Магдебург).

Судьба телемановского наследия (автографы, копии, печатные издания)

По степени сохранности источников наследие Телемана можно условно разделить на две большие группы. В первую — возможно, самую проблемную — входит вокальная музыка (с особым вниманием к церковным богослужебным сочинениям), во вторую — преимущественно инструментальные произведения. Произведения второй группы дошли до нас в наиболее полном виде. Во многом этому способствовала издательская деятельность композитора, продолжавшаяся более двух десятилетий. Из сорока семи нотных сборников, напечатанных Телеманом, в наше время переиздано тридцать восемь с теми же названиями. Большая часть из них — сочинения, представленные такими ключевыми для изучения его творчества собраниями, как «Методические сонаты» (1728), «Застольная музыка» (1733), «Новые квартеты» (1738) и др.

Таким образом, основным материалом для исследования инструментального наследия Телемана, прежде всего, являются прижизненные печатные издания.

В области вокальной музыки, куда входят все жанры, подразумевающие участие певцов-солистов и/или хора, сложилась иная ситуация ввиду характерных для того времени условий распространения таких сочинений, прежде всего, богослужебной музыки — церковной кантаты и соответствующих ежегодников. Телеман не издавал абсолютно все сочинения кантатно-ораториальных жанров и другие крупные вокальные произведения, хотя все же отдельные опусы (такие, как кантатный ежегодник «Музыкальное Богослужение», его второй выпуск «Продолжение музыкального Богослужения», ежегодник «Музыкальное восхваление Господа <…>», интермеццо «Пимпиноне» и т.д.), а также некоторые кантаты выходили из печати. Поэтому исследователи вынуждены обращаться, в том числе к сохранившимся автографам и рукописным копиям. Составителю первого и единственного полного каталога вокальной музыки Телемана В. Менке были известны около двухсот двадцати пяти автографов [TVWV-

1, *122*]. Он же впервые подробно их изучил и в общем виде описал основные принципы записи композитором своих партитур, объясняющие и то, как Телеману удалось зафиксировать столь невероятное количество музыки [Menke[2] 1942, *1–3*]. Остальная часть упомянутых им источников (не менее трех тысяч рукописей[1]) — это копии, выполненные в разное время.

Несложно догадаться, почему манускриптов настолько много. Ведь Телеман был, прежде всего, церковным композитором и руководил музыкой обычно сразу в нескольких церквах, а также отсылал свои произведения в другие города. При такой нагрузке в одиночку он не мог справиться с изготовлением необходимых копий. Как было принято в те времена, помогали ему копиисты. Но музыку Телемана переписывали не только специально обученные и нанятые для таких целей люди. Также коллеги из других городов (музыкальные руководители, канторы) делали списки и тем самым расширяли церковный музыкальный репертуар.

Как указывает Менке, во Франкфурте-на-Майне у Телемана было не менее пяти копиистов, из них двое — его преемники по службе Иоганн Кристиан Бодин (?–1727) и Иоганн Бальтазар Кёниг (1691–1758)[2] [Menke[2] 1942, *6*]. Кантаты композитора переписывали себе И. С. Бах[3], его преемник в Лейпциге композитор Иоганн Готтлоб Харрер (1703–1755) и другие музыканты[4].

В Гамбурге на службе у музыкального руководителя также состояли копиисты[5]. Однако судьба немалой части рукописей[6] Телемана была связана с деятельностью внука композитора — Георга Михаэля Телемана (1748–1831). Как известно, с 1755 года он воспитывался в доме композитора и получил при его непосредственном участии солидное образование, и в том

---

[1] По состоянию к началу Второй мировой войны.
[2] Установленное число изготовленных им копий — не менее 162 [TVWV-1, *122*].
[3] Например, известен баховский список кантаты Телемана TVWV 1:1074 [Schneider[2] 1907, *XVII*].
[4] [Menke[2] 1942, *8–10*]. В целом Менке установил имена более 22 копиистов [TVWV-1, *122*].
[5] Точное их число неизвестно. Менке сообщает лишь о трех (копиисты A, B, C), но наверняка их было больше, учитывая объем работы в Гамбурге [Menke[2] 1942, *4*]. Копиистом A следует считать певчего О. Э. Г. Шиферляйна (1704–1787) [Rampe 2017, *305*].
[6] Здесь имеются в виду, прежде всего, рукописи вокальной богослужебной музыки.

числе также был его копиистом. После смерти Телемана в 1767 году (и до назначения на пост К. Баха 19 апреля 1768 года) Михаэль (вместе с Шиферляйном) управлял церковной музыкой в Гамбурге [Reipsch, *674–677*]. Нет сомнения, что он исполнял произведения своего деда, а также снабжал Баха материалами от прежнего музыкального руководителя. Через год после выборов на новую должность, в июле 1769 года в одном из гамбургских журналов было напечатано объявление о проведении 6 сентября того же года аукциона по продаже нот композитора [Rampe 2017, *307*]. Однако о самом мероприятии не осталось никаких документальных свидетельств, тем не менее, не вызывает сомнения факт, что внук композитора унаследовал какую-то их часть (возможно, самую объемную, поскольку из всех наследников лишь он один был музыкантом) [Rampe 2017, *307*]. Затем, в 1773 году Михаэль Телеман уехал в Ригу, безусловно, прихватив с собой столь ценные рукописи, поскольку на новом месте тоже исполнял музыку Телемана [Rampe 2017, *308*]. С манускриптами деда он обращался весьма вольно: не только вписывал необходимые фрагменты в оригинальные ноты, но и уничтожал ненужные ему листы с авторским текстом [Reipsch, *676*]. За два года до кончины Георг Михаэль передал своему ученику, известному коллекционеру Г. Пёльхау (1773–1836) около двухсот манускриптов [Wisser, *707–708*]. Кроме этого, некоторые из рукописей были обнаружены Пёльхау после смерти Михаэля (в 1831 году) среди макулатуры, сваленной в башне рижского собора [Reipsch, *676*]. В свою очередь, часть коллекции Пёльхау уступил К. Ф. Цельтеру (1758–1832), занимавшему в те годы пост руководителя Берлинской певческой академии. Другая же часть (самая большая) в 1841 году была продана тогдашней Королевской библиотеке Берлина[1]. В 1854 год туда же на постоянное хранение поступили некоторые рукописи из собрания Певческой академии[2]. Сегодня в Берлинской государственной библиотеке хранятся как минимум 52 рукописных

[1] Сейчас — Берлинская государственная библиотека (Staatsbibliothek zu Berlin – Preuβischer Kulturbesitz).
[2] Другая часть собрания во время Второй мировой войны была тайно вывезена в Киев, и только в 2001 году библиотечный фонд академии вернулся в Германию.

сборника, включающие 121 произведение композитора в различных жанрах (преимущественно вокальных)[1]. Из них 23 сочинения — ценнейшие автографы композитора, позволяющие познакомиться с его почерком и манерой составления партитур.

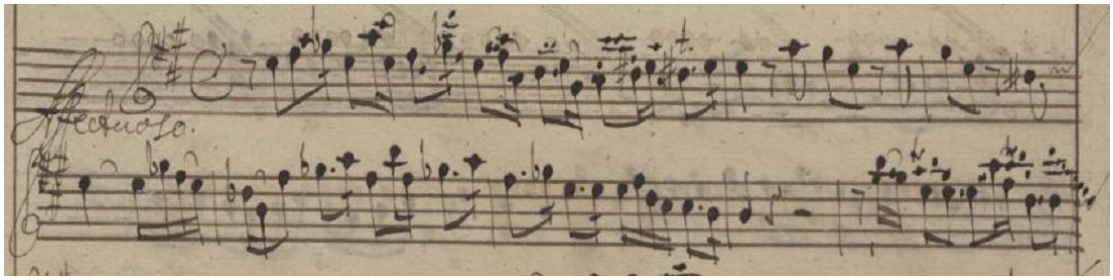
Наряду с сокровищами Берлинской библиотеки, не менее богатое собрание инструментальных опусов (манускрипты) хранится, к примеру, в Саксонской библиотеке в Дрездене. Оно включает рукописи для 149 инструментальных произведений композитора разных жанров, среди которых 35 сюит, 30 концертов для одного или нескольких инструментов, 22 квартета, один квинтет, два септета, 62 сонаты (включая 45 трио-сонат) и одна симфония. Объяснение такому обилию рукописей кроется в следующем. Как известно, во времена Телемана дрезденская придворная капелла славилась своими инструменталистами. Так, её музыкантом числился знаменитый в те годы скрипач и композитор И. Г. Пизендель. Там же начинали творческий путь Кванц и Граун. Сам Телеман в 1719 году посетил Дрезден, а в более позднее время состоял в переписке с Пизенделем [Landmann 1981, *64–65*]. Не исключено поэтому, что музыка Телемана была ими востребована, и двор регулярно пополнял свой фонд все новыми сочинениями композитора[2].

Как указывает О. Ландман, все собранные в библиотеке рукописи созданы между 1715 и 1760 годами. Их написанием занимались четверо профессиональных переписчиков, однако в изготовлении копий, как указывает исследовательница далее, принимали участие сам Пизендель (19 копий), а также Кванц (10 копий) и Граун (4 копии) [Landmann 1981, *65–66*], что свидетельствует о большом интересе к произведениям Телемана. Не менее важно, что дрезденские музыканты не просто копировали чужой текст, в некоторых случаях они вносили правки, полагаясь на суждения собственного вкуса. К примеру, в партии первой скрипки из рукописи трио-

[1] Такие данные получены на основе анализа рукописного фонда библиотеки, доступного для ознакомления в сети интернет.
[2] К примеру, известно, что Пизендель стал подписчиком «Застольной музыки».

сонаты TWV 42:A8 в некоторых местах можно заметить, что мелодическая линия дополнена новыми ходами, выписанными мелкими нотами. Как указывает Ландман, таковые внесены Пизенделем (см. пример 1):

Пример 1



Знакомство с фондами и состоянием источников позволяет понять, почему в XX веке наиболее востребованными среди исследователей и исполнителей оказались инструментальные произведения. Во-первых, для их реализации (следуя высказыванию Рабея, цитированному в первом разделе) были достаточны небольшие исполнительские средства. Во-вторых, подобные сочинения лучше сохранились ввиду масштабной издательской деятельности композитора и большому спросу на опусы в разных местах.

К становлению тематических каталогов сочинений Г. Ф. Телемана

Одной из первостепенных задач телемановедения в XX веке стала проблема систематизации наследия композитора. К ее решению немецкие ученые смогли подойти вплотную только в первой трети прошлого столетия, когда началась работа по составлению тематического указателя вокальных сочинений Телемана. История появления каталогов вокальной (TVWV) и инструментальной (TWV) музыки (всего пять томов) заслуживает отдельного описания. Однако сначала следует обсудить вопрос прижизненных публикаций перечней сочинений композитора, имевших самую разную форму. Без преувеличения, такие списки стали первыми шагами на пути к современным каталогам, издание которых, как было отмечено выше, в полном виде завершилось лишь в 90-е годы XX века.

Подобные самые ранние каталоги были составлены композитором и помещены в конце первой и третьей автобиографий. Второе жизнеописание в оригинале не содержало никакого перечня, однако ее заказчик И. Вальтер при публикации текста в «Музыкальном словаре» снабдил его списком из девяти готовых к продаже сочинений. Их названия он позаимствовал из прессы[1]. Иная форма представления перечней напечатанных произведений — в виде приложений. Например, в приложении письма к Иоганну Рихею[2] от 4 января 1736 года композитор упоминает десять опусов [TWV-1, *237–238*]. А в приложении к прижизненному изданию «Сонат для двух флейт без баса» (1726) говорится о шести сочинениях [TWV-1, *231*].

Назовем также развернутые публикации перечней напечатанных произведений в виде самостоятельных изданий. Таких Телеманом подготовлено три. Первый экземпляр — обозначенный Рунке как

---

[1] Конкретно — из лейпцигской газеты Neue Zeitungen von gelehrten Sachen («Новая научная газета»). Вообще, в 30-е годы XVIII века в Гамбурге и Лейпциге в газетах публиковалось немало объявлений о продаже сочинений композитора. Основными изданиями, кроме упомянутой выше газеты, были, к примеру, Hamburgische Berichte von neuen Gelehrten Sachen («Гамбургские сообщения о новинках науки»), Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unparteyischen Correspondenten («Государственная научная газета гамбургских независимых корреспондентов»). М. Рунке называет такие объявления каталогами и приводит их в приложении к первому тому каталога TWV [TWV-1, *232–233, 236, 238*].

[2] Иоганн Рихей (1706–1738) — ученый-правовед, сын гамбургского поэта Михаэля Рихея (1678–1761).

каталог C [TWV-1, *231*] — опубликован в 1728 году. Два других — это список на французском языке, вышедший в Амстердаме в 1733 году и точно такой же, но на немецком языке, напечатанный в Гамбурге годом позже[1]. Сочинения во всех трех разбиты на небольшие группы по жанрам: вокальные произведения, инструментальные, сборники для пения и музицирования. Последними в обоих изданиях 1730-х годов значатся труды, планируемые к публикации. Характерно, что в амстердамском каталоге анонсирован выход так называемого «Трактата о речитативе» Телемана. Однако в гамбургском перечне эта работа уже не упоминается. Вероятнее всего композитор по невыясненным на сегодня причинам почему-то отказался от идеи печати работы[2].

В начале XX века первую попытку обобщить наследие Телемана предпринял Роберт Эйтнер. В девятом томе известной энциклопедии [Eitner, *370–377*] им опубликована библиографическая опись доступных материалов (автографов и копий) композитора с указанием шифров и мест хранения. Однако в 1980-е годы Мартин Рунке установил, что его труд содержит множество недочетов [Ruhnke 1984, *VI–VII*]. Несмотря на то, что Эйтнеру одному из первых удалось изучить фонды многих библиотек[3] и составить большой указатель, его сведения о количестве написанной Телеманом музыки неверны, поскольку автор не учитывал повторы произведений, и одно и то же сочинение могло фигурировать у него несколько раз.

Непосредственно тематические каталоги стали появляться с середины 20–х годов в виде *приложений к диссертационным исследованиям*, о чем частично уже было сказано. К таким диссертациям следует добавить еще

---

[1] Каталоги F 1 и F 2 [TWV-1, *234–236*].

[2] Два прочих перечня – они обозначены Рунке как каталоги H и I – были изданы в 1735 году, скорее всего, в виде отдельных информационных листовок, распространяемых в местах продажи нот композитора. В Гамбурге купить ноты Телемана можно было у него самого, либо в нескольких нотных магазинах [TWV-1, *236–237*].

[3] По-видимому, он был первым, кто ознакомился с коллекцией Пёльхау в Королевской библиотеке Берлина, поскольку большинство записей в его перечне содержат ссылки на данное собрание. В 1990-е годы фонд Берлинской государственной библиотеки был изучен Й. Йенеке, он же опубликовал специальное исследование [Jaenecke 1993].

несколько, а именно: исследование Х. Грезера о камерной музыке с соответствующим каталогом [Graeser 1924], работу З. Кросса с приложением каталога инструментальных концертов [Kross 1969], диссертацию В. Мертенса с тематическим каталогом сочинений в жанре «Капитанской музыки» [Maertens 1975]. Таким образом, к середине 70-х годов в целом были охвачены многие жанры и составлены отдельные каталоги церковных кантат франкфуртского периода, ораториальных страстей и страстных ораторий, камерной и клавирной музыки, сюит, инструментальных концертов и «Капитанской музыки».

В 1930-е годы Менке начал работу над составлением указателя всех вокальных произведений Телемана. Она завершилась в 1942 году появлением рукописного труда Bibliographie der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann («Тематический каталог вокальных сочинений Георга Филиппа Телемана»). За год до окончания работы Менке издал первое в истории зарубежного телемановедения научное исследование, посвященное вокальной музыке композитора и основанное на анализе большого числа редких материалов (автографов и копий) [Menke[2] 1942]. В этой книге автор впервые рассказал и об устройстве своего гигантского каталога (предшественника томов TVWV). К сожалению, сам каталог (в его изначальной версии) не был напечатан. Возможность публикации столь капитального труда (но в переработанном виде) появилась лишь с окончанием Второй мировой войны. В итоге работа завершилась только в 1980-е годы, когда были изданы два тома каталога Менке, известного по аббревиатуре TVWV (Telemann-Vokal-Werk-Verzeichnis)[1]. В первом томе (TVWV 1: …) представлены церковные кантаты в алфавитном порядке инципитов, включая полное библиографическое и источниковедческое описание каждой композиции (с указанием номера по каталогу TVWV, расположения согласно церковному календарю, года и места первого исполнения, количества номеров, состава исполнителей и т.д.).

[1] [TVWV-1 1982; TVWV-2 1983]. Первоначально предполагалось, что каталоги выйдут в издательстве Bärenreiter, однако этого не произошло, они были напечатаны во Франкфурте-на-Майне.

Затем следует каталог кантат в хронологическом порядке, начиная с произведений франкфуртского ежегодника 1716/1717 годов и заканчивая гамбургским ежегодником 1764/1765 годов [TVWV-1, *165–193*]. В качестве дополнения к первому тому представлен также перечень ежегодников, отсылаемых Телеманом из Гамбурга во Франкфурт [TVWV-1, *193–200*], список ежегодников, награвированных Телеманом или награвированных и опубликованных другими издателями [TVWV-1, *200–207*], а также каталог, в котором кантаты расположены в порядке богослужений церковного календаря [TVWV-1, *207–226*].

Второй том каталога Менке (TVWV 2–25: …) устроен схожим образом и включает каталоги в алфавитном порядке инципитов для кантат на освящение церквей (TVWV-2, *3–5*), музыки на рукоположение священников (S. 6–12), траурных кантат (S. 13–18), страстных ораторий и страстей (S. 18–26), духовных ораторий (S. 27–30), псалмов (S. 30–34), мотетов (S. 35–37), месс и магнификатов (S. 38–40), отдельных духовных вокальных произведений (S. 41–43), кантат и серенад (S. 44–48), сочинений на тезоименитства (S. 49–53), произведений к городским официальным празднествам (S. 53–56), сочинений для нужд школ Гамбурга и Альтоны (S. 57–59), «Капитанской музыки» (S. 60–64), светских кантат (S. 65–73), опер (S. 74–84) и вставных номеров в операх других композиторов (S. 85–88), оперных прологов (S. 89–90), светских ораторий (S. 91–92), песен и других вокальных сочинений (S. 93–94).

В 1960-е годы группой немецких ученых (под руководством Мартина Рунке, до 2003 года занимавшего пост ответственного редактора Telemann-Ausgabe) совместно с издательством Bärenreiter началась работа по созданию современного каталога инструментальных сочинений, известного сейчас как Telemann-Werk-Verzeichnis (TWV). Каталог предполагает несколько отделов. Раздел 3 включает произведения для органа, клавира и для лютни (TWV 30: …). Отдел 4 — всю камерную музыку (TWV 40: …), а отдел 5 — так называемые оркестровые сочинения (концерты, увертюры и т.д., TWV

50: …). В основе такой структуры — классификация произведений по жанровым группам, при этом каждая из них получает свой номер, разделенный к тому же двоеточием, где второе число — обозначение порядкового номера сочинения внутри группы, иногда с указанием тональности (к примеру, первый выпуск «Шести сонат для двух флейт без баса» обозначен как TWV 40: 124–129) [TWV-1; TWV-2; TWV-3].

К истории изданий сочинений Г. Ф. Телемана

История публикаций произведений композитора в XX веке отражает общий процесс развития зарубежного телемановедения и представлена несколькими этапами.

Первый этап стал подготовительной стадией к появлению томов собрания избранных сочинений композитора и продлился с начала 1900-х годов примерно до начала 1950-х годов. Работа в тот период велась в двух направлениях. Во-первых, в начале века в Германии издавалось немало произведений Телемана преимущественно инструментальных жанров. Сведения о таких сборниках можно почерпнуть, к примеру, из каталога сочинений композитора из фонда Государственной научной библиотеки г. Брно, в котором отражены ноты, опубликованные в Германии и других городах в первой половине XX столетия [Trojanvá 1981]. Из него следует, что отдельные опусы Телемана печатали ведущие немецкие издательства, такие, как Peters, Breitkopf & Härtel (Leipzig), Bärenreiter (Kassel), Schott (Mainz) и др[1]. Однако они издавались без соответствующих музыковедческих и текстологических комментариев, что вполне объяснимо уровнем развития научного телемановедения в те годы.

Однако уже с 1907 года началась публикация ряда сочинений композитора на высоком научном уровне. Речь идет об изданиях в Denkmäler deutscher Tonkunst («Памятниках немецкого музыкального искусства»). Уже в первой серии, насчитывающей 65 томов, изданных в период с 1892 по 1931

[1] Всего в этом каталоге представлено 68 сочинений (без учета повторов).

годы, были представлены некоторые крупные произведения Телемана. Так, в 1907 году в двадцать восьмом томе Макс Шнайдер представил два сочинения Телемана — кантату «Ино» и ораторию «День Страшного суда» и снабдил публикации, как было сказано выше, обстоятельными музыковедческими комментариями[1]. Затем, в 1917 году в 57 томе Вильгельмом Краббе были опубликованы «Двадцать четыре оды»[2]. В 1927 году Макс Зайфферт издал «Застольную музыку» (тома 61–62). Публикацию сопровождала большая научная статья (в виде отдельного приложения к томам), ставшая первым в истории телемановедения исследованием данного опуса [Seiffert 1927][3]. Затем, в 1936 году в шестом томе другой известной серии Das Erbe deutscher Musik («Наследие немецкой музыки»), продолжающей традиции «Памятников…», было издано интермеццо «Пимпиноне»[4]. А в 1938 году в 11 томе «Концерты времен И. С. Баха» были напечатаны в том числе сочинения Телемана, И. Д. Хайнихена и И. Ф. Фаша[5].

Параллельно немецкие ученые задались целью издания собрания сочинений. В его нынешнем тридцатом томе М. Рунке, один из крупнейших экспертов по творчеству Телемана, цитирует послание трех немецких исследователей (1944 год). М. Зайфферт, М. Шнайдер и Ф. Штайн (авторы) провозгласили своего рода «манифест» телемановедения, в тексте которого заявлено: «<…> волна движения, обозначенного [новым национальным немецким] возрождением, должна, как нам кажется, затронуть и Телемана, и

---

[1] Telemann, Georg Philipp. «Der Tag des Gerichts». Ein Singgedicht in vier Betrachtungen von Christian Wilhelm Ahlers / Hrsg. und kritische Bemerkungen von M. Schneider // Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907. Bd. 28. S. 1–119; «Ino». Cantate von K.W. Ramler und Telemann / Hrsg. und kritische Bemerkungen von M. Schneider // Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907. Bd. 28. S. 123–181.

[2] Telemann, Georg Philipp. Vierundzwanzig Oden / hrsg. von W. Krabbe // Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917. Bd. 57. S. 5–27.

[3] В других томах серии также встречаются отдельные сочинения композитора. В томах 29 и 30 представлены инструментальные концерты немецких композиторов: Пизенделя, Хассе, К. Ф. Э. Баха, Телемана (концерт с двумя trombe di caccia, TWV 51:F4), Граупнера, Штёльцеля, Хурлебуша. В 49 и 50 томах (Тюрингские мотеты первой половины XVIII столетия) под номером 93 опубликован мотет Телемана Werfet Panier auf im Lande (TVWV 8:15).

[4] Telemann, Georg Philipp. Pimpinone oder Die ungleiche Heirat. Ein lustiges Zwischenspiel / hrsg. von Th. W. Werner // Das Erbe deutscher Musik. Abteilung Oper und Sologesang. Bd 1. Mainz: Schott Musik International, 1936. 105 S.

[5] Gruppenkonzerte der Bachzeit / hrsg. von Karl Michael Komma // Das Erbe deutscher Musik. Abteilung Orchestermusik. Bd. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1938. 106 S.

его творчество. Изобретательная искрометность его камерной музыки, возвышенный характер камерных кантат, шутливые песни и сила воздействия его опер вновь и вновь убеждают в неправомерности [уничижительных] суждений о нем. Настало время для решительных действий — издания [собрания] сочинений, ведь это вернет Телеману то место, что предназначено для него самой музыкальной историей <…>» [Ruhnke 2004, *VII*]. Зайфферт вместе с издательством Bärenreiter решили выпустить серию избранных сочинений Телемана сначала в двадцати томах (первые два десятка томов были изданы в период с 1953 по 1971 годы). Впоследствии издания продолжились, и в настоящее время издательство Bärenreiter располагает современным собранием **избранных** сочинений Телемана, сегодня насчитывающим 56 томов (тома 1–51, 55, 57, 59, 60, 64)[1].

В России ситуация с публикациями произведений композитора выглядит совсем иначе. Все то, что печаталось и печатается у нас в стране — это либо отдельные практические издания небольших инструментальных опусов, либо сборники пьес разных композиторов (публикуемые, как правило, для нужд музыкальной педагогики) с включением в них сочинений Телемана[2]. В количественном отношении издано крайне мало[3]. Самая ранняя публикация — «12 фантазий для скрипки соло» (TWV 40:2–13) — была осуществлена в 1931 году. Этот опус — один из наиболее популярных среди всех инструментальных произведений Телемана, требующий, к тому же, минимальных исполнительских средств. Не случайно он был переиздан четыре раза — в 1955, 1959 (редакция для альта), 2005 и 2014 годах. Заметим, для публикаций избирались сочинения для малых составов. В этом отношении русские издатели отчасти продолжали традиции, заложенные

---

[1] С 1953 по 1971 годы вышли тома 1–15, 18–22. С 1973 по 1989 — 23–26, с 1992 по 2000 — 16, 17, 29, 30, 32, 37, 38. С 2001 по 2015 — 31, 33–36, 39, 40–51, 55, 57, 59, 60, 64. В наши дни тома из старого собрания (1953–1989 годы) переизданы.

[2] Имеются в виду такие сборники, как «Сонаты и концерты старинных композиторов», или «Старинные танцы и пьесы западноевропейских композиторов», или «Произведения зарубежных авторов» и т.д.

[3] Всего 26 сочинений Телемана (без учета одинаковых опусов), опубликованных в России, обнаружены при изучении каталогов Российской государственной библиотеки и Научной музыкальной библиотеки имени С. И. Танеева.

самим композитором. Как известно Телеман-издатель в основном отдавал предпочтение небольшим инструментальным пьесам, таким, что могли быть исполнены как профессионалами, так и любителями. Цели подобных изданий были сугубо практическими, поэтому русское телемановедение ставило поначалу лишь ознакомительные и просветительские задачи. Отсюда поверхностный характер вступительных статей в практических нотных изданиях и наличие ошибок в них[1].

[1] К примеру, во вступительной статье С. Я. Фильштейн «Георг Филипп Телеман и его клавирная музыка» к сборнику фантазий и увертюр, изданному в Киеве в 1986 году [Фильштейн 1986]. Автор пишет: «… хотя [Телеман] был самым младшим в гимназическом классе в Ганновере, [он] помогал кантору на уроках пения». Телеман, как мы узнаем далее, действительно, помогал кантору, проводя вместо него уроки музыки, однако юный музыкант находился в это время не в Ганновере, а в Магдебурге. И далее: «Игре на фортепиано он учился всего лишь в течение двух недель». Понятно, что учиться фортепианной игре Телеман не мог, он обучался игре на клавесине и других инструментах. Также неверно суждение о том, что Телеман якобы служил органистом в Томаскирхе, поскольку композитор был органистом и музыкальным руководителем в Новой церкви.

Часть I. Творческое становление Телемана. Монографический очерк (на материале автобиографий, эпистолярного наследия и избранных композиций)

Глава 1. Детство и юношеские годы (1681–1701)

1.1 Семья и предки. Телеман–саксонец

Хотя во всех справочниках и других изданиях год рождения Телемана значится как 1681, да и такая же дата указана им и во второй, и в третьей автобиографиях [Mattheson 1910, *354*; Walther[5], *596*][1], сам Телеман начинает свою первую автобиографию (1718 года) следующим образом: «*Я родился в Магдебурге 14 марта*[2] *1682 [sic] года и крещен семнадцатого марта в евангелическую лютеранскую веру*» [Telemann 1981, *89*][3]. В действительности композитор родился годом раньше, что становится известно из записи от 1681 года в церковной книге, воспроизведенной в собрании документов о жизни и творчестве композитора: «17 марта [1681 года] господин Генрих Телеман, диакон церкви Св. Духа, крестил сына Георга Филиппа» [Telemann 1981, *55*][4]. Однако в этом издании при публикации первой автобиографии, в примечаниях касательно даты рождения композитора указан лишь верный год (1681), но не приведены никакие комментарии и разъяснения о том, почему же в оригинальном телемановском тексте фигурирует не та дата [Telemann 1981, *302 Anm. 13*]. В Переписке (Briefwechsel von und an Telemann) жизнеописание вообще не приводится. М. Шнайдер при публикации двух автобиографий во Введении к двадцать восьмому тому серии «Памятники немецкого музыкального искусства»

---

[1] Walther[5], 5*96* — имеется в виду пятая публикация на фамилию Вальтер из списка литературы, с. 596.

[2] По юлианскому календарю.

[3] Здесь и далее в работе цитаты из автобиографий, а также поэтические строфы набраны курсивом. Все переводы, за исключением специально оговоренных случаев, выполнены автором диссертации.

[4] Как сообщает Б. Райпш, церковная книга за 1681 год сгорела во время Второй мировой войны, однако неизвестному лицу еще тогда удалось сделать фотокопии ее страниц, в том числе фотокопию записи о крещении композитора. Именно она (не факсимиле) и приводится в указанном собрании документов. Собственно, само здание церкви Святого Духа, где крестили Телемана, также сильно пострадало. Несмотря на то, что после войны церковь была восстановлена, в 1959 году её снесли. Уцелел лишь колокол, отлитый в 1683 году. Во время войны он был вывезен в Гамбург на переплавку (план, однако, не был воплощен в жизнь). Райпш указывает, что на колоколе были начертаны имена священников, служивших в церкви, в том числе отца Телемана [Reipsch 2000, *45*].

оставляет неправильную дату без внимания [Schneider[2] 1907, *VI*][1]. Поэтому представляется необходимым сделать некоторые пояснения на сей счет. Можно предположить, что, по неизвестной на сегодня причине, композитор ошибся и в письме к Маттезону от 1718 года с текстом автобиографии неверно указал год своего рождения. Маттезон о подобной неточности вспомнил только при издании третьего автобиографического текста, написанного Телеманом для его «Триумфальной арки». Там сделано такое примечание: «В своем франкфуртском сочинении 1718 года автор[2] указал, что родился в 1682 году. Так это и было напечатано в “Большой школе генерал баса”. Но здесь он исправил ошибку <…>» [Mattheson 1910, *354–355*]. О том, что Телеман родился в 1681 году, Маттезон, появившийся на свет тогда же, узнал, по-видимому, позднее и не преминул упомянуть о подобном совпадении. Так, в своих комментариях к третьей телемановской автобиографии он пишет: «И всё же это необычно, что Телеман и Маттезон родились в один год и также в один год женились. J’en augure du bien» [Mattheson 1910, *362*][3]. Думается, что в автографе письма к Маттезону (с первой автобиографией) значился верный год, а ошибка появилась позднее при подготовке к публикации его сборника «Большая школа генерал-баса»[4].

В третьем жизнеописании уточнению подлежат даты в следующем высказывании автора: «*Мой отец Генрих был проповедником там же, в церкви Святого Духа, и умер в 1685 году 17 января, едва достигнув 39 лет. Мне же тогда не исполнилось и четырех. Моя мать Мария, происходившая также [из семьи] священника Иоганна Хальтмейера из Альтендорфа,*

---

[1] Поскольку у него первая и третья автобиографии каждый раз размещаются на одной странице параллельно друг другу, а в третьем жизнеописании дата верная, то, по-видимому, он посчитал, что читатель сам разберет, в каком именно месте содержится неточность, следовательно, решил не вносить правку в телемановский текст.

[2] Т.е. Телеман.

[3] «Это явно к добру» (фр.).

[4] Судьба автографа письма от 1718 года с первым жизнеописанием Телемана на сегодня неизвестна, поэтому в действительности можно лишь предполагать о вероятном просчете Телемана, равно как об ошибке переписчика, гравера и т.д.

скончалась в 1710 году» [Mattheson 1910, *355*]. В действительности Генрих Телеман (1646–1685) скончался 26 января и был похоронен 2 февраля в той же церкви. На это впервые указал М. Шнайдер [Schneider 1910, *40–41*] и привел в доказательство весьма интересный фрагмент о событиях детства Телемана из книги Clerus ad Spiritum Sanctum, подготовленной к изданию теологом Ф. Г. Кеттнером (1670/72–1739), где сказано: «<…> скончался он в году 1685 26 января и был похоронен 2 февраля, почти достигнув 39 лет. Отпевание произвел его [Генриха Телемана] тамошний коллега м[агистр] Лауэ <…>. Вдову свою он оставил в ощутимой бедноте и душевных переживаниях. [Та же] участь была уготована [его] тогда четырехлетнему [сыну], а ныне известному Director Musices [музыкальному руководителю] в Гамбурге, который и днем, и ночью рыдал почти беспрерывно и рассказывал такие невероятные истории, что воззвали те [служители] к Господу, дабы смилостивился Он над ним и наставил на путь [истинный]» [Kettner 1729, *318*]. В третьей автобиографии композитор указал, что мать (она родилась в 1642 году) скончалась в 1710 году. Но в цитированном выше источнике (Clerus ad Spiritum Sanctum) сказано о ней, что она «<…> на 70-м году завершила свой жизненный путь, находясь у сына в Вормштедте и будучи абсолютно набожной <…>» [Kettner 1729, *318*]. Выходит, что мать Телемана прожила полных 69 лет и скончалась в 1711 году.

Стоит также обратить внимание на следующее не столь весомое, однако никак не отмеченное комментаторами разночтение в текстах автобиографий, касающееся родного города матери композитора. В сочинении 1718 года Телеман указывает, что *«<…> моя мать Мария была дочерью Хальтмейера из Альвенслебена <…>»* [Telemann 1981, *89*]. В третьем жизнеописании он пишет так: *«<…> моя мать Мария, происходившая также [из семьи] священника Иоганна Хальтмейера из Альтендорфа»* [Mattheson 1910, *355*]. В работе Кеттнера, во фрагменте, посвященном семейству Генриха Телемана, говорится только об

Альвенслебене, расположенном (судя по современной карте Германии) между Магдебургом и Хальберштадтом [Kettner 1729, *316*]. Возможно, что Альтендорф, который упоминает Телеман, был тогда менее крупной административно-территориальной единицей, входивший в состав Альвенслебена.

Однако еще раз обратимся к фрагменту из церковной книги. Оттуда мы узнаём, что крестных было пятеро[1]. Из них самой значимой фигурой, как пишет Э. Валентин, был дворянин Георг Филипп фон Фельтхайм (1644–1683)[2], вероятнее всего давший имя будущему композитору.

О прочих родственниках композитора в автобиографиях сведений нет. Однако из доступных нам источников[3] становится известно, что предки Телемана по отцовской линии происходили из Нордхаузена[4]. Прадед по отцовской линии Иоганн Телеман был почетным гражданином там же. В шестнадцатом столетии многие жители этого города и его окрестностей носили фамилию Telemann. И как было свойственно документам и орфографии того времени, зачастую фамилия принимала различное написание, например T(h)el(e)man(n) или T(h)elamon [Ruhnke *176*]. Дед Телемана Георг Телеман (ум. ок. 1663) родился в Рюкслебене[5]. Затем он стал священником в Кохштедте[6], где женился на Маргарите Теринг — внучке церковного служителя Генриха Теринга [Valentin 1931, *51 Anm. 3*].

М. Рунке сообщает, что школьные годы отца Телемана прошли в городах Хальберштадт и Кведлинбург [Ruhnke[1], *176*][7]. В свою очередь, один

---

[1] До недавнего времени имена четверых из пяти не были установлены с точностью. Райпш предполагал, что одним из крестных был священник и коллега отца Телемана Даниэль Себастьян Ланге [Reipsch 2000, *45*]. Хобом с осторожностью писал, что крестной матерью Телемана могла быть Анна Мария Броссе, супруга магдебургского нотариуса [Hobohm 2008, *51*]. Однако сегодня, благодаря стараниям З. Рампе, нам известны все крёстные родители [Rampe 2017, *111*].

[2] Валентин указывает, что в Магдебурге Фельтхайм занимал должность настоятеля (Domherr) одной из церквей. Это, однако, не значит, что он был священником. По-видимому, Фельтхайм занимался управлением делами церкви (прежде всего, финансовыми), будучи светским церковным начальником [Valentin 1931, *8*].

[3] [Lütteken, *585–606*], [Ruhnke[1], *175–210*], [Ruhnke[2], *647–659*], [Siegmund-Schultze 1980, *1–84*], [Valentin 1931, *1–60*], [Zohn *198–232*].

[4] Ныне — федеральная земля Тюрингия.

[5] Рюкслебен расположен в Тюрингии вблизи Нордхаузена.

[6] Ныне это один из районов города Дессау-Рослау федеральной земли Саксония-Анхальт.

[7] Оба города расположены в границах федеральной земли Саксония-Анхальт.

из первых биографов Телемана Валентин пишет, что юность Генриха Телемана была отмечена чередой постоянных переездов[1].

1.2 Раннее музыкальное воспитание. Первые успехи

В жизнеописании 1718 года Телеман сообщил, что: *«<…> об искусстве пения я больше всего узнал от матери»* [Telemann 1981, *90*]. Не исключено, что она обладала определенными познаниями в музыке и благоволила ей, при этом некоторые её родственники значились профессиональными музыкантами[2]. Музыкантом был Иоахим Фридрих Хальтмейер — двоюродный брат Телемана, работавший кантором в Фердене[3], а его сын, Карл Иоганн Фридрих Хальтмейер, служил органистом в Ганновере. Интересно, что в автобиографии 1740 года упомянут некий господин Хальтмейер, чья работа была напечатана Телеманом в Гамбурге в 1737 году: «*Кроме этого я опубликовал <…> руководство по транспозиции, господина Хальтмейера*» [Mattheson 1910, *369*]. Впоследствии его труд был также издан Л. Мицлером во второй части второго тома известной в те годы

---

[1] Так, после непродолжительного пребывания в Кохштедте, в 1658 году он отправился в Ашерслебен (ныне — федеральная земля Саксония-Анхальт), в 1660 году переехал в Хальберштадт, в 1661 году он побывал в Эгельне (Саксония-Анхальт), а затем посетил Кведлинбург. Через несколько лет, в 1663 году, Генрих Телеман прибыл в Шёнинген (Нижняя Саксония), но, вероятно, в том же году вновь вернулся в Хальберштадт [Valentin 1931, *51*]. Затем, с 1664 по 1668 годы он обучался в университете в Хельмштедте (Нижняя Саксония), а в 1699 или 1670 году Генрих Телеман занял место священника в Хакеборне (Саксония Анхальт). Уже через шесть лет, в 1676 году, отец композитора стал дьяконом в церкви Св. Духа в Магдебурге.

Кроме Телемана, в семье воспитывались еще семеро детей. Однако прожить долгую жизнь было суждено лишь Георгу Филиппу и его старшему брату Генриху Маттиасу (1672–1746), который, как и отец, стал священником. Остальные дети, за исключением Анны Маргариты (1675–1699), умерли рано. Это Анна Доротея (1670–1670), Иоганн Георг (1671–1672), София Элизабет (1678–1679) и Иоганн Герхард (1682–1685). В. Хобом сообщает о нескольких интересных документах из архива федеральной земли Саксония-Анхальт, связанных с переездом и проживанием семьи композитора в Магдебурге. Эти документы представляют собой договоры купли-продажи недвижимости (двух домов) родителей композитора. Как он пишет, 21 мая 1679 года отец Телемана приобрел жилой дом (скорее, часть постройки) на Юденгассе в Магдебурге за 270 талеров. Овдовев, мать композитора продала имущество 8 августа 1690 года за 225 талеров, приобретя взамен жилье неподалеку от монастыря Св. Августина там же. Но в связи с переездом к сыну Генриху Маттиасу в Вормштедт, 30 сентрября 1704 года она была вынуждена вновь продать недвижимость [Hobohm 2008, *50*].

[2] Вкратце скажем о её отце. Как пишет Рунке, дед Телемана по материнской линии Иоганн Хальтмейер (ок.1590–ок.1664) был сыном пивовара и происходил из Регенсбурга. Но поскольку он был последователем евангелической веры, в 1624 году его выслали из Фрайштадта, расположенного неподалеку от города Линц, где он служил священником. Как известно, с конца XVI века во Фрайштадте шла активная кампания против лютеранства, а после победы императора Фердинанда II (1578–1637) в так называемой «Крестьянской войне 1626 года в Верхней Австрии» (Oberösterreichischer Bauernkrieg) все не исповедующие католицизм должны были принудительно покинуть город. Затем он нашел работу в Альвенслебене близ Магдебурга. В Альвенслебене он женился на Софии Химзель, дочери магдебургского юриста и адвоката [Ruhnke[1], *176*].

[3] Ныне — Нижняя Саксония.

«Музыкальной библиотеки». А в своем музыкальном журнале «Истинный музыкант» (Der Getreue Music-Meister) Телеман напечатал фантазию для клавира вновь некоего Хальтмейера. Вероятнее всего, речь здесь идет о сочинениях двоюродного брата композитора Карла Иоганна Фридриха [Wald, *649*][1].

Отец композитора, судя по словам Телемана, довольно прохладно относился к искусству вообще, недаром в первом жизнеописании автор отозвался о нем в такой манере:

«Что касается музыки, то мой блаж[енной памяти] отец мог о себе сказать так:

Non fonte labra prolui caballino,

Nec in bicipiti somniasse Parnasso

Memini. (Pers. in Pol [sic].)

(Ни губ не полоскал я в роднике конском,

Ни на Парнасе двухвершинном мне грезить

Не приходилось, чтоб поэтом вдруг стал я. Перс[ий]. В Прол[оге]. [Сатиры])» [Telemann 1981, *90*][2]. Однако интересно, почему Телеман так уверенно и свободно заявил о предпочтениях отца, ведь, как известно, на момент его кончины композитору не исполнилось и четырех лет? С одной стороны, о Генрихе Телемане ему, безусловно, могла рассказывать мать. С другой, как мы узнаем позднее, наставниками композитора с 1694 года (в Целлерфельде и Хильдесхайме) попеременно были Каспар Кальвёр (1650–1725) и Иоганн Кристоф Лос (1659–1733). Они, возможно, лично знали Генриха и могли поведать Телеману ряд интересных деталей, позволивших ему высказаться в столь яркой форме.

---

[1] Это означает, что в зрелые годы Телеман наверняка поддерживал связь с родственниками по материнской линии, тогда как про общение с родными отца ничего неизвестно.

[2] Перевод приведен по изданию: [Римская сатира, *87*]. Важно обратить внимание на то, что в издании документов по творчеству Телемана [Telemann 1981, *90*] в этом фрагменте вместо сокращения Prol. (т.е. Пролог) указано Pol., что сбивает читателей с толку. Составители данного собрания не только не назвали источник цитаты, но даже ошибочно воспроизвели оригинал.

Вероятно, мать, действительно, принимала участие в музыкальном образовании Телемана в ранние годы. Однако помимо неё в магдебургские годы (т.е. до 1694 года) у композитора было еще два педагога. О первом он рассказал в обеих автобиографиях. В жизнеописании 1718 года, к примеру, автор пишет: *«В возрасте девяти-десяти лет я обучался в течение непродолжительного времени основам пения у господина Бенедикта Кристиани*[1]*, кантора в старом городе <…>»* [Telemann 1981, *91*]. Второй — учитель по игре на инструменте, от общения с которым у Телемана остались не самые приятные впечатления. Так, в той же автобиографии им сказано: *«Здесь [т.е. в Магдебурге] также обучался игре на клавесине, но эти уроки продолжались, сам не знаю почему, всего две недели»* [Telemann 1981, *91*]. Через двадцать два года он раскроет истинную причину столь короткого курса: *«<…> я упражнялся в игре на клавесине. К несчастью, я оказался у одного органиста, который испугал меня немецкой табулатурой. По ней он играл так механично и четко, как, возможно, играл его дедушка, от которого он её и унаследовал»* [Mattheson 1910, *356*]. Однако думается, такие занятия не прошли впустую, и даже из подобных встреч Телеман — будущий композитор — сумел извлечь немало уроков во избежание той же характеристики, как у магдебургского музыканта. Один из них — стремление к индивидуализации тембров путем подчеркивания мелодических возможностей каждого голоса — участника инструментального ансамбля (в противовес механистичной игре по старым табулатурам). Свое вербальное выражение подобная тенденция обрела в первом жизнеописании. Имеется в виду такое высказывание автора с продолжением в виде поэтической строфы: *«Для сочинения музыки совершенно необходимо полное знакомство с инструментами. Иначе [про тебя] скажут так:*

Звучит здесь скрипка как орган,

Гобои с флейтами трубы воспроизводят звон.

---

[1] Он умер ок. 1721 года.

Шагает гамба так, как ей басок велит[1]*,*

И тут, и там — трель всюду голосит.

Нет, не достаточно того, что прозвучат лишь ноты,

Что ты по правилам сумеешь выстроить все верно.

Ты каждый инструмент заставь звучать, как полагается ему,

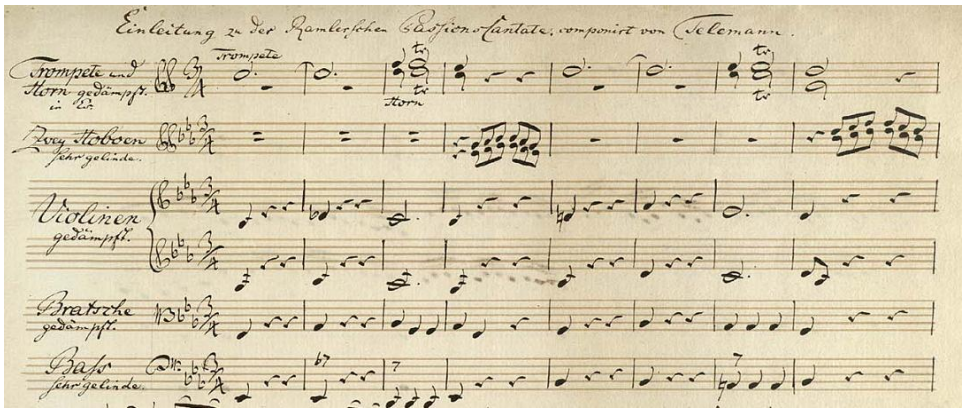
То будет в радость игрецу, да и тебе в усладу» [Telemann 1981, *94–95*].

Впрочем, стиль телемановской инструментовки в крупных ансамблевых сочинениях (например, в композициях из «Застольной музыки», 1733) соответствует традициям Барокко (сохранение дублировок, деление на группы солирующих и аккомпанирующих, контрасты tutti – solo и т.д.), разве что время от времени в его сочинениях обнаруживаются нестандартные инструментальные составы и тембровые оформления тем. Телеман — один из первых авторов, начавший использовать альт в качестве солирующего инструмента (имеется в виду концерта для альта, струнных и континуо, TWV 51:G9); его Фантазии для виолы да гамба без сопровождения[2] — в позднем Барокко единственный образец сочинения для подобного инструмента без партии continuo [Rampe 2017, *255*]. А во вступительной пьесе из страстной оратории «Смерть Иисуса» (TVWV 5:6) изложение темы поручено валторне и трубе с сурдинами, что воспринимается как нестандартная тембровая находка (см. пример 2). Граун, к примеру, в своем сочинении на тот же текст по части инструментовки не столь изобретателен, да он вообще обходится без начального инструментального введения:

[1] Здесь, прежде всего, имеется в виду практика дублировок, в некоторых случаях нивелирующая тембровые характеристики инструментов — участников ансамблевых tutti.

[2] Были опубликованы в издательстве композитора в 1735 году как Fantaisies pour la Basse de Viole.

Пример 2. «Смерть Иисуса». Вступление. Копия, выполненная П. Грёнландом (1761–1825).



С другой стороны, неестественность в звучании отдельных тембров (о которой Телеман пишет стихами) накладывает отпечаток, судя по его мысли, на четкость интонирования мелодий, которые воспринимаются уже не столь рельефно, будучи воспроизведенными несколькими инструментами сразу. Ясность мелодического преподнесения темы — ключевая позиция в музыкальной эстетике эпохи, характеризующейся доминированием гомофонии над «размытостью» полифонической разноголосицы. Такая позиция довольно отчетливо высказана И. Шайбе во фрагменте статьи из журнала Der critische Musikus («Музыкант-критик»): «Но поскольку композиторы были озабочены лишь тем, чтобы в этих музыкальных пьесах показать все свои умения, то они должны были подумать о соответствующих музыкальных приемах. Их композиции пропитаны контрапунктами, фугами, канонами и прочими искусственными имитациями. Инструменты [в таких формах] переплетаются друг с другом [в полифонической ткани], а [их характерные тембры] ввиду различных сочетаний [голосов] нивелируются. И как же при этом достичь ясных и свободных мелодий?» [Scheibe[2] 1745, *598*].

Заметим, что ни в одной известной нам публикации автобиографий композитора не предпринято попытки установить личность того музыканта, о котором Телеман вспоминал столь неохотно. Лишь Э. Валентин с осторожностью предполагает, что учителем Телемана по игре на клавесине

мог быть некий Георг Шюлер (?–1702), служивший органистом в храме Св. Иоанна [Valentin 1931, *15*].

В 1692 году в Магдебурге Телеман, судя по его же словам, становится автором первого значительного сочинения. В третьем жизнеописании композитор сообщает: *«<…> на двенадцатом году моей жизни я положил на музыку [текст] одной известной гамбургской оперы “Сигизмунд”, которая довольно хорошо была спета на [специально] сооруженной [для этого] сцене. Причем сам я представил своего героя довольно своенравным»* [Mattheson 1910, *355*]. Как пишет Люттекен, речь здесь может идти об опере на либретто Кристофа Генриха Постеля (1658–1705). Однако не сохранилось никаких документальных свидетельств, кроме слов композитора, подтверждающих существование данного сочинения или его исполнение, поэтому здесь можно полагаться лишь на речь автора [Lütteken, *586*][1].

1.3 Школьные годы. Освоение практических навыков сочинения

В 1694 году Телеман был направлен в Целлерфельд[2] для продолжения обучения. В своих автобиографиях композитор весьма остроумно описывает, почему его мать и друзья из ближайшего окружения выбрали именно это место: *«<…> мои притеснители по части нот (Noten-Tyrannen) из Магдебурга полагали, что среди этих Блоксбергов*[3] *геометрии никаким музыкальным ветерком наверняка не повеет, и что учащемуся тем лучше, чем более он обязан учиться»* [Telemann 1981, *92*]. В действительности (как

[1] Известно лишь, что в основу сюжета оперы положена драма испанского поэта Педро Кальдерона (1600–1681) «Жизнь есть сон» (исп. La vida es sueño). Можно, однако, предположить, что она имела форму театрального представления с пением. Подобные представления были распространены, к примеру, в Лейпциге. Так, одно из подобных действ называлось «Марс и Ирена» и было разыграно 23 октября 1750 года. Музыкальными номерами в них служили речитативы, строфические песни и инструментальные пьесы [Schering 1926, *433–434*].

[2] Ныне — город Клаусталь-Целлерфельд в Нижней Саксонии.

[3] Блоксберг — другое наименование горы Брокен. Скорее всего, Телеман имеет в виду не саму вершину, но горный массив Гарца.

было упомянуто выше) Телемана направили к суперинтенденту[1] Каспару Кальвёру, не случайно оказавшемуся наставником юного Телемана. Он так же, как и отец Телемана, изучал богословие в Хельмштедте (с 1672 года, а отец Телемана — с 1664 года). Кальвёр был необычайно образованным человеком, дружил с Г. В. Лейбницем (1646–1716) и известным органным мастером А. Шнитгером (1648–1719), который, среди прочего, занимался изготовлением инструментов для церквей Св. Духа и Св. Иоанна в Магдебурге. Из разных источников известно, что Кальвёру принадлежали около тридцати богословских, исторических, математических и музыкально-теоретических работ [Lütteken, *587–588*; Telemann 1981, *9–10*]. Например, как только в 1702 году в Целлерфельде появился орган, он написал трактат De Musica ac sigillatim de ecclesiastica eoque spectantibus organis («О музыке, а также о прекрасных церковных инструментах [органах]»). В автобиографии 1740 года композитор написал, что Кальвёр не только *«<…> должен был привить мне стремление к обучению, что и произошло, он также <…> доказал мне родство математики (Meskunst) с музыкой»* [Mattheson 1910, *356–357*]. Вполне вероятно, что ученый познакомил Телемана с содержанием своего трактата. В нем, среди прочего, поднимались вопросы числовых пропорций в интервалах и музыкальной темперации[2].

Через четыре года, в 1698 году, Телемана перевели в гимназию в Хильдесхайм[3]. И вновь место обучения, как можно помыслить, было выбрано осознанно. Ректором хильдесхаймской гимназии служил некогда учившийся в родном для Телемана Магдебурге Иоганн Кристоф Лос[4]. О нем

---

[1] Суперинтендент — один из церковных начальников, осуществляющий надсмотр за рядом церковных приходов.

[2] По-видимому, работы Телемана, посвященные интервалам (о них будет сказано в другой части) и написанные в Гамбурге, были созданы в том числе под впечатлением знакомства в юношеские годы с трудами Кальвёра. К музыкальным трактатам относятся также и две другие его работы «De Musica & sigillatum ecclesiastica» («О церковной музыке и пластике») и «Rituale ecclesiasticum» («Церковный обряд») [Lütteken, *587*].

[3] Нижняя Саксония.

[4] Как пишет А. Хофман, гимназия Andreanum, возглавляемая Лосом, была одной из лучших на севере тогдашней Германии [Telemann 1981, *9*]. Таким образом, несмотря на раннюю кончину отца, обязанности по обучению композитора взяли на себя коллеги (а, возможно, друзья) Генриха Телемана.

в автобиографии 1740 года Телеман написал следующее: *«Господин Лос имел привычку ежегодно сочинять стихи для одного или двух театральных представлений*[1] *и исполнять [их] так, чтобы речитативы проговаривались, а арии пелись»* [Mattheson 1910, *357*]. Телеман не сообщил ничего об авторе музыки для таких арий, но именно с Лосом связана история создания очередного произведения начинающего музыканта. Исследователи полагают, что по его заказу Телеман написал музыку к поэтическим строфам из работы под названием «[Пособие] “Поющая география”. В нем суть этой важной науки изложена в доступных песнях»[2]. Этот сборник Лоса (без нотного текста) был напечатан 1708 году, причем два экземпляра тиража, как пишет Люттекен, содержали мелодии Телемана, вписанные от руки неизвестным переписчиком [Lütteken, *588*][3].

Здесь же, в Хильдесхайме, Телеман общался с кантором местной гимназии, иезуитом Теодором Криспеном (1656–1722) и, по его собственным словам, сочинял музыку для церкви Св. Годехарда [Mattheson 1910, *358*]. В автобиографии 1740 года композитор пишет об этом так: *«Тогдашний иезуитский капельмейстер Римско-Католической Церкви отец Криспус [sic] отыскал меня и любезно передал мне, после тщетных переговоров о моем возвращении к делам его церкви*[4]*, из благодарности [и в качестве места музыкальной службы] годехардский храм, один из самых важных здесь. [Стоит добавить], что ему я, эдакий подлиза, часто прислуживал пением и игрой в его выступлениях. В нем я всё обустроил по-евангелически, ввел немецкие кантаты, из-за которых нередко возникали религиозные споры <…>»* [Mattheson 1910, *358*]. Такие конфликты, о которых здесь сообщается,

---

[1] В оригинале — ein oder zwey Schauspiele. По-видимому, речь идет о так называемых «школьных» драмах.

[2] Скорее всего, это были несложные композиции, представляющие собой мелодии с цифрованным басом (так называемые Generalbasslieder, наподобие тех, что гораздо позднее будут представлены в его «Одах», TVWV 25:86–109).

[3] Однако не ясно, почему мелодии были вписаны, а не награвированы вместе с текстом, и почему Лос не издал свой сборник раньше, еще во время пребывания Телемана в Хильдесхайме, а выпустил его только спустя 10 лет. Основная проблема в том, что композитор вообще мог не быть автором подобного сочинения [Rampe 2017, *475*].

[4] Эти слова Телемана следует понимать в том ключе, что Криспен пытался обратить Телемана в католичество.

могли случаться потому, что к 1643 году в Хильдесхайме вновь стала главенствовать католическая церковь, вытесненная незадолго до того реформаторским движением [Lütteken, *587–588*][1].

Непосредственное влияние на формирование творческого стиля композитора в ранние годы оказало посещение им двух капелл, одной — в Ганновере, другой — в Брауншвейг-Вольфенбюттеле[2]. Телеман написал: *«Благодаря этим обстоятельствам, в первой из названных капелл я изучил французский Goût (вкус), а во второй — итальянский и театральный. В обеих я ознакомился со всевозможными инструментами различной природы и не упустил возможности самому с усердием поупражняться на них»* [Telemann 1981, *94*]. По-видимому, автор настолько впечатлился, что сложил несколько поэтических строф во славу этих капелл и поместил в текст первой автобиографии:

«О первой [капелле] следует сказать так:

Французской мудрости зерно

Здесь древом мощным проросло

И пышным цветом зацвело.

И не дано здесь Аполлону самому всю силу песен их познать,

В итоге должен он, смущенный, взяв в руки лиру, убежать.

И второе:

Не сможет более Венеция триумф на сцене пережить,

Покуда ныне Брауншвейг в миру у всех в почете.

Ведь здесь как голос, так и инструмент положено хвалить,

Прозвав Италией его, вы в точку попадете» [Telemann 1981, *94*].

Телеман не случайно написал столь возвышенно. Как известно, ещё в XVI веке начался процесс активного развития музыкальной жизни Брауншвейг-Вольфенбюттельского княжества [Chrysander 1863, *147–286*].

---

[1] Слова Телемана явно свидетельствуют о том, что музыка не знала конфессионных различий, и музыканты в те времена (не только органисты, но и композиторы) могли работать и в католических, и в протестантских храмах.

[2] В автобиографии 1740 года Телеман сокращенно называет капеллу брауншвейгской [Mattheson 1910, *357*].

Знаменательным событием стало открытие оперного театра в 1691 году в Брауншвейге при непосредственном участии князя Брауншвейг-Вольфенбюттельского Антона Ульриха (1633–1714). Там же Телеман мог слышать такие оперы, как, например, «Оттон» и «Фарамонд» К. Ф. Поллароло (ок. 1653–1723), а также «Герцог Генрих “Лев”» и «Гордый Александр» А. Стеффани (1654–1728) [Telemann 1981, *10*][1].

Ко всему прочему, технику сочинения Телеман осваивал посредством изучения произведений старших современников. В третьем жизнеописании автор сообщил: *«В качестве образцов я выбрал себе сочинения Стеффани, Розенмюллера, Корелли и Кальдары, для того чтобы в будущем создать свои церковные и инструментальные сочинения. И ни дня не проходило без того, чтобы я не написал что-нибудь в обоих жанрах (Gattungen)»* [Mattheson 1910, *357*]. Наиболее заметное воздействие на стиль инструментальных произведений композитора (в особенности его трио-сонат) оказала музыка Корелли, что отчасти подтверждается публикацией в 1735 году в издательстве Телемана собрания из шести трио, обозначенных как Sonates Corellisantes, т.е. сонаты «в стиле Корелли»[2]. Такое влияние усматривается в аналогичном понимании характера отдельных частей, схожих принципах трактовки облигатных голосов, особенностях фактуры. Обратимся для примера к трио-сонатам ор. 1 Корелли, опубликованным в 1681 году, для сравнения с упомянутым сочинением Телемана. У него Телеман заимствует принцип циклического чередования частей в сонате на основе темпового контраста *медленно-быстро*[3]. Корелли, как правило,

---

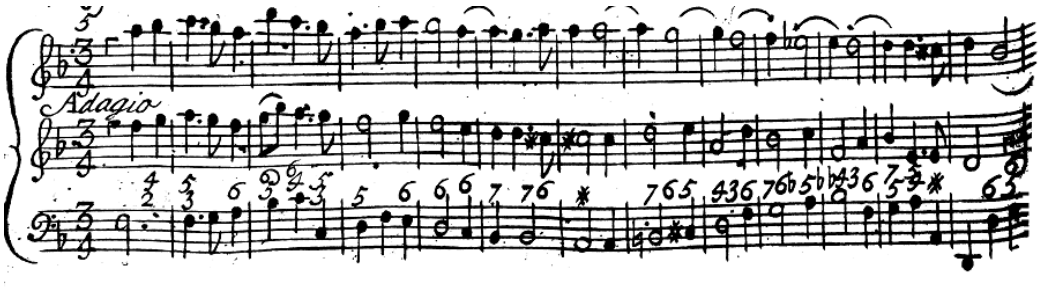
[1] В свою очередь, Ф. Кризандер в подробностях сообщает, какие спектакли шли в Баруншвейге и Вольфенбюттеле в XVII и XVIII веках. Например, 1698 год — балет и маскарад Salzthalische Schäferei («Зальцтальская пастораль», Вольфенбюттель, текст поэта и либреттиста Ф. К. Брессана); Atalanta, oder die verirrten Liebhaber («Аталанта, или Сведенные с толку любовники», Брауншвейг. Опера в 3 действиях, текст Ф. К. Брессана), Orpheus («Орфей», Брауншвейг. Опера в 5 действиях, текст Ф. К. Брессана); 1699 год — Die sterbende Euridice («Умирающая Эвридика», опера в 3 действиях), Die verwandelte Leyer der Orpheus («Волшебная лира Орфея», Брауншвейг. Опера в 3 действиях) и т.д. [Chrysander 1863, *147–286*].

[2] В третьей автобиографии он пишет Corellisirende Sonaten — букв. «кореллизирующие» сонаты.

[3] Тогда как, к примеру, в трио-сонате А. Кальдары ор.2 № 1 d-moll такого контраста нет, но все части, кроме заглавной прелюдии, выдержаны в темпе Allegro. Однако у него Телеман, возможно, позаимствовал идею придания отдельным частям сонат характера танцев из сюит (по аналогии с разделами сонат da camera; тенденция отражена в соответствующих заголовках). Так, у Кальдары части названной сонаты обозначены

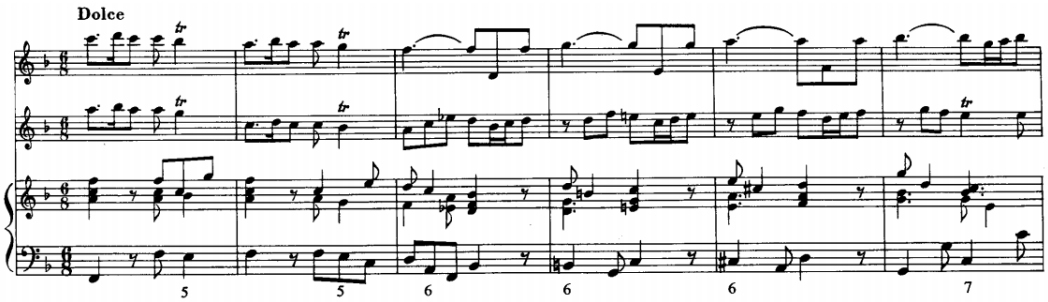
придерживается четырехчастной модели с начальной пьесой в сдержанном темпе[1]. Первые части из собрания Телемана также выдержаны в медленном (реже умеренном) темпе, тогда как количество частей разнится от сонаты к сонате. Во второй, например, четыре части: Largo — Allemanda Presto —Sarabande Grave — Corrente Vivace. В первой их пять: Largo — Presto — Dolce —Grave — Allegro. Дуэтная сущность жанра, когда обе облигатные партии (партии-партнеры) образуют равноправные мелодические линии, будучи «прилаженными» друг к другу наподобие голосов вокального дуэта, прочувствована Корелли и отражена, к примеру, в Adagio первой сонаты F-dur (см. пример 3):

Пример 3



Аналогичным образом, т.е. дополняя друг друга до гармоничного консорта, выстроены голоса в Dolce из первой сонаты Телемана F-dur (см. пример 4):

Пример 4



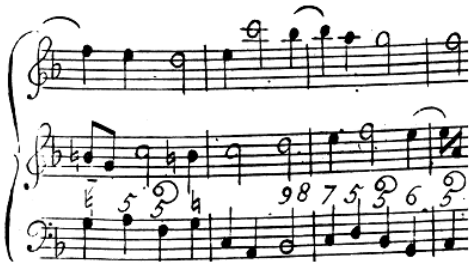
Предпочтение линеарной трактовки ведущих партий проявляется в обилии приготовленных задержаний, замеченных у Корелли и

как Preludio-Adagio — Alemanda-Allegro — Corrente-Allegro — Giga-Allegro. У Телемана, к примеру, в четвертой сонате «в стиле Корелли»: Andante — Allemanda-Allegro — Largo — Giga-Allegro.

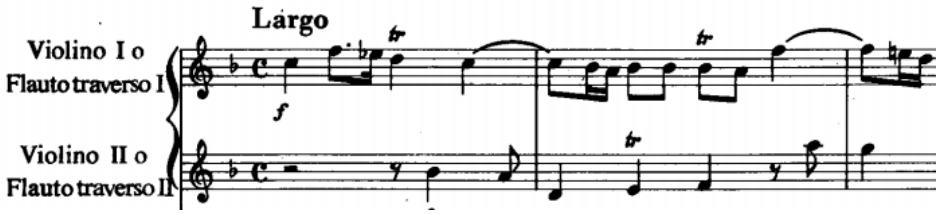
[1] Но есть исключения. К примеру, первая композиция из четвертой сонаты его собрания выдержана в темпе Vivace.

воспроизводимых Телеманом с завидной регулярностью. К примеру, в начальных тактах первых частей тех же сонат (см. примеры 5,6):

Пример 5. Корелли. Grave

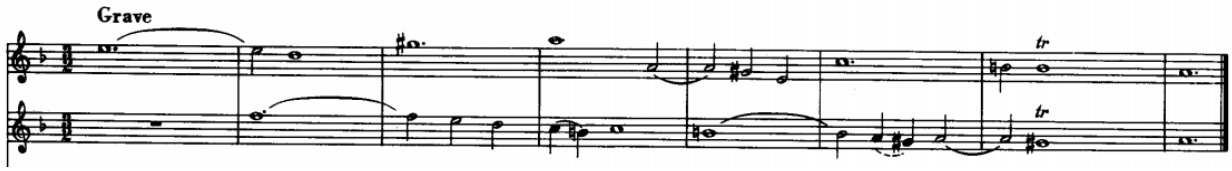


Пример 6. Телеман. Largo



Из них особой выразительностью (ввиду многократности обращения к таким задержаниям обоих авторов) отличаются ряды приготовленных секунд с разрешениями, часто в виде непрерывной цепочки наподобие секвенции. У Телемана подобные созвучия представлены в Grave первой сонаты (см. пример 7):

Пример 7



Стиль телемановских трио был высоко оценен Маттезоном, который в своем «Совершенном капельмейстере» дал им такую характеристику: «Если говорить о настоящих французских трио, предназначенных как для пения, так и для игры, то сперва всегда стоит говорить о [сочинениях] Люлли. Однако среди молодых немецких сочинителей есть много тех, кто [лишь], так сказать, волочится за итальянцами, поэтому их стоит считать чудаками, а сии творения не достойны подражания. Однако его заслуживает господин капельмейстер Телеман, поскольку трио оного, хоть и с примесью итальянского [вкуса], звучат естественно <…>» [Mattheson 1739, *345*].

***

Особого упоминания заслуживает факт, что Телеман, в отличие от некоторых современников, не был виртуозом в игре на отдельном инструменте. Его подход был скорее экстенсивным, нежели интенсивным. Не развитие и углубление техники игры, но знакомство с возможностями многих инструментов — вот путь, избранный им с юного возраста. Это, однако, не значит, что Телеман не применял на практике навыки сольного или ансамблевого исполнительства. Но таких эпизодов в его творческой биографии, судя по имеющимся документам, было немного. Один из таких представлен в автобиографии 1740 года: *«Орган в Новой церкви был готов*[1]*, при этом меня назначили органистом <…>»* [Mattheson 1910, *359*][2]. Даже если предположить, что Телеман всякий раз сам играл во время службы, то его деятельность в качестве церковного органиста не была долгой. В 1705 году он покинул Лейпциг. Другое указание встречается в той же автобиографии, оно связано с переездом Телемана в Эйзенах и знакомством с П. Хебенштрайтом[3]: *«Когда мы вместе должны были играть концерт, я заперся со скрипкой и, засучив рукава, стал напряженно, до изнеможения*

---

[1] Это произошло в 1704 году. Отметим, что в автобиографии 1718 года Телеман ошибочно указывает 1702 год временем начала работы в Новой церкви*: «<…> там же в 1702 году приступил к работе в качестве музыкального руководителя в Новой церкви, при этом я должен был также выполнять обязанности органиста»* [Telemann 1981, *89*]. Ошибка редакторами собрания документов исправлена [ibid., *Anm. 15*], однако они не сослались на свидетельство, из которого, собственно, известна такая дата. Речь о письме Телемана в городской совет Лейпцига, где он просит о назначении на пост музыкального руководителя в Новой церкви [Telemann 1972, *22–23*]. Но Телеман здесь не высказывает желания стать также и органистом, тогда как в автобиографии ясно пишет и о такой своей обязанности. По-видимому, предполагалось совмещение обоих функций, что, однако, специально не обговаривалось. Тем более, что в Новой церкви, как можно предположить, не проводилось особо торжественных богослужений, поскольку главными храмами оставались церкви Св. Фомы и Св. Николая, поэтому Телеман мог без особых усилий выполнять и такую работу.

Говоря о работе в качестве органиста, Телеман пишет по-немецки так: *«Worbey zugleich die Orgel versehen musste»* [Telemann 1981, *89*], что можно перевести как «при этом [я] должен был также писать для органа». Но поскольку одно из значений глагола versehen — «нести службу», «исполнять обязанность», то в данном контексте правильнее будет говорить «выполнять обязанности органиста».

[2] Как указывает Люттекен, с 1699 года Новая церковь считалась третьей по значимости городской церковью, а с 1710 года именовалось университетской [Lütteken, *590*]. Также известно, что эта церковь, в начале XX века именуемая церковью Св. Матфея, не была новым строением. В 1698 году начались работы по восстановлению ранее разрушенной церкви Францисканцев (или «Церкви босяков»), которые были завершены в 1699 году, и уже 24 сентября 1699 года состоялось первое торжественное богослужение. С этого момента церковь стали именовать Новой. На освящении храма пел хор церкви Св. Фомы, состоящий из 40–50 певчих [Schering 1926, *116*]. Однако органа в церкви в это время еще не было. Лишь в 1702 году строительством органа занялся мастер Кристоф Донат, за что ему было назначено вознаграждение в размере 900 рейхсталеров [ibid., *117*].

[3] Панталеон Хебенштрайт (1668–1750) — музыкант, композитор и танцмейстер.

нервов заниматься. Все для того, чтобы хоть как-то противостоять его мощи. И подумать только! Мне это ощутимо помогло» [Mattheson 1910, *361–362*][1].

[1] Данная фраза явно говорит о том, что игра на инструментах не была самой сильной стороной дарования композитора, но требовала от него немалого усердия. Однако, как пишет Рабей, «<…> его игра во всяком случае соответствовала профессиональным требованиям того времени <…>» [Рабей 1974, *10*].

Глава 2. Годы самоопределения (1701–1721): музыкальный руководитель или капельмейстер?

2.1 Начало творческого пути в Лейпциге

Старт музыкальной карьере Телемана был дан в Лейпциге. Несмотря на непродолжительное пребывание здесь (с 1701 по 1705 годы), Телеман оставил заметный след в культурной жизни города. За четыре года он освоил многие виды творческой деятельности: служил церковным композитором, числился музыкальным руководителем, здесь Телеман писал оперы и осуществлял их постановку, собрал студенческий Collegium musicum, проявив незаурядные организаторские способности.

Формальным поводом приезда в Лейпциг стала учеба в местном университете, в те времена носившем название Pauliner Collegium [Zedler[2], *1465–1466*], куда Телеман был зачислен в 1701 году[1]. В автобиографии 1740 года композитор пишет о своем выборе так: *«Наконец, мне надоело находиться под опекой, и я устремился в высшую школу, для чего выбрал Лейпциг. Я поехал [сначала] в свой родной город [Магдебург], для того чтобы всё необходимое привести там в порядок. Проведенный экзамен показал, что я должен стать юристом и при этом совершенно отказаться от музыки. Это входило в мои намерения. И без всякого сопротивления я устремился к юриспруденции с твердым желанием получить чин тайного советника»* [Mattheson 1910, *358*]. Однако вновь заняться музыкой Телемана побудили два обстоятельства. Первое — встреча с Генделем в Галле по дороге в Лейпциг, описанная на страницах третьей автобиографии. До сих пор остается загадкой, почему о знакомстве с Генделем он повествует лишь в жизнеописании 1740 года, но не говорит ни слова об этом в тексте автобиографии 1718 года, тогда как, к примеру, об И. Кунау автор упоминает в обоих случаях, хотя, как станет известно, последний относился к Телеману довольно враждебно. Причем ни в публикациях автобиографий композитора в начале XX века, ни в

[1] См. запись о зачислении в: [Die jüngere Matrikel… 1909, *452*].

современной (и единственной на сегодня) монографии Рампе о такой ситуации не высказано ни единого предположения. Думается, что причина умалчивания события в тексте 1718 года кроется во взаимоотношениях Генделя и Маттезона. Как известно, в 1704 году в Гамбурге между ними произошла серьезная ссора, закончившаяся дуэлью (но без трагического исхода)[1]. В данном контексте также немаловажно, что свое сопроводительное послание к первой автобиографии Телеман адресует именно Маттезону (он начинает его такими словами: *«Милостивый государь, желая того же, [что и Вы], после пересылки моего жизнеописания in compendio («в целом»), я должен добавить несколько замечаний, касающихся музыки*[2]*. Посему прямо сейчас исполняю Ваше пожелание»* [Telemann 1981, 90]. Вероятно, Телеман просто не хотел вызвать у Маттезона неприятные воспоминания и поступил весьма деликатно, не проронив ни слова о друге юности (к тому же лестные отзывы о Генделе могли бы задеть самолюбие адресата)[3]. Что касается более позднего текста (т.е. третьей автобиографии), то к моменту его окончания в 1739 году обоим (Телеману и Маттезону) было по пятьдесят восемь лет, и события тех далеких дней (имеется в виду конфликт Генделя и Маттезона) не воспринимались более столь же ярко, как это было в годы их молодости. Кроме этого, Телеман, вероятно, ясно осознавал, что собрание биографий Маттезона в те годы станет самым объемным в немецких землях изданием жизнеописании разных музыкантов и просто не мог обойти столь крупную фигуру стороной, тем более что в юности был связан с Генделем узами дружбы.

---

[1] О причинах и развитии конфликта сообщает, к примеру, Ч. Бёрни на страницах «Очерка жизни Генделя». См. в [Бёрни 2014, *25–27*].

[2] Телеман отослал Маттезону автобиографию дважды. Первая её часть, состоящая из кратких, лаконичных ответов, была закончена 10 сентября 1718 года. Вторая — ценнейшее сопроводительное послание — датирована 14 сентября того же года.

[3] Возможно, композитор поступил так не только из добрых побуждений, ведь Маттезон, будучи человеком отнюдь не простым, мог вовсе не напечатать телемановский текст. Но даже без реплик о Генделе Телеману пришлось ждать публикации столь яркого текста целых тринадцать лет (написанная в 1718 году, автобиография было напечатана в «Большой школе генерал-баса» лишь в 1731).

В автобиографии о встрече с Генделем Телеман сообщает следующее: *«Оставив всё свое музыкальное хозяйство [в Магдебурге], в 1701 году я отправился в Лейпциг. Но по пути, в Галле, посредством знакомства с уже тогда известным*[1] *господином Георгом Фридрихом Генделем, я вновь чуть не был околдован музыкальными чарами. Однако остался непоколебим и со своими прежними замыслами*[2] *снова [отправился] в путь»* [Mattheson 1910, *358*]. По словам композитора, их общение носило в целом регулярный характер. Там же далее мы читаем: *«Постоянным занятием, моим и Генделя, было сочинение мелодий и их исследование, происходившее как во время частых визитов друг к другу, так и в письмах»* [Mattheson 1910, *359*]. Судя по всему, подобные встречи носили более-менее регулярный характер вплоть до отбытия Генделя в Гамбург в 1703 году. В более позднее время они могли увидеться разве что в сентябре 1719 года в Дрездене, где оба принимали участие в музыкальных празднествах по случаю бракосочетания саксонского кронпринца Фридриха Августа II (1696–1763) с австрийской эрцгерцогиней Марией Йозефой (1699–1757). Думается, что молодым композиторам удалось довольно легко найти общий язык, ведь оба они родились в Саксонии, при этом и Магдебург, и Галле к моменту их рождения находились в составе единого курфюршества Бранденбург-Пруссия [Бёрни 2014, *12 прим. 4*]. Характерно, что становление обоих в юности в некоторых случаях проходило примерно по одному сценарию. Как пишет Дж. Мэйнуэринг (в пересказе А. Лосевой), в детстве Генделю было запрещено прикасаться к музыкальным инструментам. Однако, как известно, тот пронес домой клавикорд и тайком занимался [Бёрни 2014, *12 прим. 8*]. Телеман в первом жизнеописании написал о себе следующее: *«Итак, мой внутренний огонь был настолько силен и так сильно влек меня к неповиновению, что я ночи напролет, поскольку днем было запрещено, с пером в руке и припрятанными инструментами занимался в уединенных*

---

[1] Гендель с юных лет поражал публику своим талантом. Не только герцоги, но и короли восхищались его искусством играть и сочинять. Поэтому-то Телеман и называет его известным.

[2] Имеется в виду стремление изучать юриспруденцию.

местах» [Telemann 1981, *92*]. Мать Телемана долго не позволяла ему стать музыкантом, в итоге композитор согласился с её доводами и выбрал юридические науки. Также отец Генделя некоторое время был против музыкальной карьеры сына и «<…> прочил его в юристы» [Бёрни 2014, *12*].

Если о личных встречах композиторов нам известно лишь со слов Телемана, то факт обмена письмами подтвержден документально. Однако из всего корпуса переписки на сегодня нам доступны только два ответных послания Генделя Телеману (написаны в 1750 и 1754 годах) [Telemann 1972, *342–347*]. Из их содержания становится известно, что Гендель, который в это время уже проживал в Англии, познакомился с так называемой «Новой музыкальной системой» Телемана и удостоил её своей похвалой[1]. В письме Генделя от 25 декабря 1750 года мы находим такие строки: «Благодарю Вас за чудесный труд об интервальной системе, который Вы мне любезно выслали. Он достоин Вашей деятельности и Ваших знаний» [Telemann 1972, *344–345*]. К тому же Гендель лично занимался отправкой в Германию цветов, столь необходимых Телеману, садоводу-любителю[2]. В том же письме он добавляет: «Посему я делаю Вам подарок и высылаю (по прилагаемому адресу) коробку с цветами. Один знаток этих растений уверил меня, что они изысканны и на редкость чарующи. Если верить сказанному, Вы получите цветы лучшие во всей Англии. И поскольку время года [нам] благоволит, то Вы насладитесь их цветением» [Telemann 1972, *344–345*][3]. Послание Генделя от 20 сентября 1754 года вновь не обходится без упоминания цветов: «Также Вы вручили ему[4] список экзотических растений, которые Вам необходимо раздобыть. Я

---

[1] О ней будет сказано во второй части.

[2] Как известно, в Гамбурге Телеман серьезно увлекался цветоводством. У него был свой цветочный сад, располагавшийся вблизи городских ворот, а в письмах к друзьям он не раз обращался с просьбой прислать ему почтой образцы (возможно также семена или клубни) того или иного растения. К примеру, кроме Генделя, цветы Телеману посылал композитор К. Г. Граун [Telemann 1981, *249*].

[3] Неясно, однако, почему декабрьскую погоду Гендель считает благоприятной для цветения. По-видимому, в том году декабрь выдался теплым, а растения были предназначены для размещения в комнате или теплице, но не для непосредственного высаживания в открытый грунт.

[4] По-видимому, капитану судна, перевозившего цветы.

ухватился за эту возможность с огромным удовольствием и уже позаботился о поиске цветов» [Telemann 1972, *346–347*].

Другое событие, послужившее импульсом к возобновлению музыкальной деятельности, детально описано на страницах первой и третьей автобиографий. Телеман сообщает: *«В первый день по прибытии в Лейпциг мне необходимо было договориться с одним из студентов (Studioso), с которым я должен был делить комнату, [о совместном проживании]. [Затем] я вселился, и, вопреки всем ожиданиям, обнаружил, что комната полна всяких инструментов. Ежедневно я слушал музыку [в исполнении соседа], но, однако, не признался в том, что в этом искусстве тоже кое-что мыслю. Наконец, всё раскрылось, когда сосед по комнате обнаружил в моих рукописях (Scripturen) ранее сочиненный шестой псалом*[1]*, случайно оказавшийся среди них. Я объяснил ему свои намерения*[2]*, он пообещал никаким образом им не препятствовать; взял, однако, шестой псалом себе, который затем, в следующее воскресенье был исполнен в церкви Св. Фомы. Тогдашний бургомистр и тайный советник господин д[октор] Романус*[3] *<…> нашел в этом вкус и уговорил меня каждые две недели сочинять богослужебную музыку для церкви. За это я, сам того не ожидая, был щедро вознагражден, однако, мне посулили выгоды куда большие. Затем от него же [Романуса] последовал совет другие мои занятия не оставлять»* [Telemann 1981, *95*; Mattheson 1910, *359*][4]. Описанная ситуация в обоих документах представлена весьма схожим образом, а это позволяет думать, что такой случай, действительно, имел место, несмотря на кажущуюся «фантазийность» авторских слов (некий «сосед-фантом»,

---

[1] Возможно, речь о сочинении «Ach, Herr, strafe mich nicht» (TVWV 7:3) для альта соло, хора, двух скрипок, фагота и континуо или о произведении на аналогичный текст (TVWV 7:1) для альта соло, струнных и континуо [Rampe 2017, *129*]. Как сообщает Люттекен, в это же время композитор, возможно, написал Магнификат (TVWV 9:17) и Sanctus (TVWV 9:deest [утерян]) [Lütteken, *590*].

[2] Не заниматься музыкой, как это было обещано матери.

[3] Франц Конрад Романус (или Роман, 1671–1746) — в начале 1700-х годов он служил бургомистром в Лейпциге, а его дочерью была поэтесса Кристиана Мариана фон Циглер (1695–1760), чье имя известно нам в связи с творчеством И.С. Баха.

[4] Как сообщает Шеринг, музыкой Телемана, кроме бургомистра, вполне могли заинтересоваться и другие представители городского начальства [Schering 1926, *337*].

обнаруживший в чужих вещах ноты, угодившие туда якобы по ошибке). Странно лишь, что Телеман не называет имени своего «спасителя», ведь благодаря ему новоявленный студент обрел возможность сочинять и исполнять музыку на профессиональном уровне. Таким образом было положено начало деятельности Телемана как церковного композитора и общению с Кунау (с 1701 года — кантор церкви Св. Фомы), вылившемуся вскоре в явное противостояние[1].

Широкую известность в Лейпциге Телеман снискал как музыкальный руководитель и органист во вновь открытой Новой церкви, но не как школьный педагог, несмотря на то, что в третьей автобиографии встречается подобное высказывание: *« <…> я был назначен органистом и музыкальным руководителем. Но об этом [я] упомянул только во время торжественного открытия. Затем под мое руководство попали ученики, такие разномастные, что были не в ладах между собой»* [Mattheson 1910, *359*]. Под «разномастными учениками» Телеман имеет в виду, скорее всего, студентов, привлекаемых им для музицирования в храме, поскольку кантором в Лейпциге был Кунау, и ни в какой школе Телеман не преподавал.

Выступления в Новой церкви, организуемые Телеманом, не могли понравиться Кунау, поскольку Телеман приглашал к себе его же учеников и делал, по сути то, что вверялось в обязанность городскому музыкальному руководителю. Кунау пытался разрешить проблему в свою пользу и направлял в городской совет жалобы. Вот фрагмент одного из таких обращений: «<…> в остальном в отношении церковной музыки в наших обеих главных церквах следует пожаловаться на то, что она очень ослабла,

---

[1] Однако вполне возможно, что предложение писать музыку попеременно с Кунау (каждые две недели по предложению Романуса) было связано с тем, что с 1703 года Кунау часто болел. Поэтому он не всегда мог исправно выполнять свою работу [Schering 1926, *194*]. Напомним, что Кунау, как позднее Телеман, также прибыл в Лейпциг для поступления в университет. Однако, в отличие от последнего, он таки стал юристом, сдав необходимый экзамен и защитив научную работу [ibid., *190*]. Хоть Рампе предполагает, что Телеман всё же завершил свое университетское образование, его мнение не подкреплено никакими документами [Rampe 2017, *126*]. В автобиографиях об учебе Телеман пишет крайне мало, он лишь называет имена своих учителей. Так, в третьем жизнеописании сказано: *«Тем временем я приступил к учебе и слушал [лекции] у трех профессоров и докторов: право у престарелого господина Отто Менкена [(1649–1702)] и у господина Андреаса Милия [(1649–1702)], ораторское искусство — у господина К. Вейдлинга [(1660–1731)], а философию у господина магистра А. Кальвизия [(1676–1723)]»* [Mattheson 1910, *358*].

особенно [это ощутимо] в праздничные дни и на мессах, исполняемых в Новой церкви. Такое стало возможным из-за недавней перемены в ней и назначения на должность нового органиста, что сочиняет здесь оперы. К тому же те [исполнители], что бесплатно работали в моем хоре, среди них были также мои студенты, захотели получить прибыль от выступлений в театре и в тот момент, когда мне нужно было выступать с хорошим, крепким составом, убегали из хора, чтобы (!) помогать оперисту [т.е. Телеману, автору опер]» [Schering 1926, *195*][1]. Как видим, Кунау раздражало и то обстоятельство, что Телеман параллельно работал и в лейпцигской опере. Негодовал он и по поводу ставшего тогда модным включения в церковную кантату оперных номеров: «Я признаю, что арии, когда весь пафос оных слов заключен в изящные метр и ритм, придают музыке немало прелести. Со словами, распетыми в прозе, такого так просто не добьешься. Несмотря на это, я остаюсь при своем мнении, уже высказанном однажды, и даже еще больше уверен в своей правоте. Поэтому я не желаю видеть ничего написанного в мадригальном стиле арий и речитативов и хотел бы избежать участи быть уличенным в следовании театральному стилю» [Schering 1926, *204*][2].

Поскольку Телеман был стеснен в исполнительских средствах, его ранние церковные произведения наверняка представляли собой подчеркнуто камерный тип кантаты для солиста, партии облигатного инструмента (как правило) и континуо, включающей минимальный набор музыкальных номеров и состоящей из нескольких арий и речитативов. Образцами Телеману, скорее всего, послужили камерные канаты А. Кальдары ор. 3,

---

[1] Вероятно, лейпцигское начальство придерживалось иного мнения, поскольку прошение Кунау (далее в нем он просил позволить ему руководить музыкой также и в Новой церкви) не было удовлетворено.

[2] Далее он приводит достоинства старой манеры сочинения церковных либретто и ругает недостатки новой, возникшей под влиянием театрального стиля. Не следует при этом полагать, что Кунау был абсолютным ретроградом. Он считался весьма образованным, деятельным, мыслящим человеком, да к тому же обладал массой талантов (к примеру, литературным). Однако современные веяния, в том числе, связанные с развитием оперных форм, были ему непонятны. К тому же, как пишет Шеринг, Кунау имел непростой характер, зачастую общение со студентами давалось ему нелегко. Понятно, что юный Телеман, ровесник многих подопечных Кунау, быстрее находил общий язык с музыкантами, нежели зрелый кантор [Schering 1926, *194*].

вышедшие в 1699 году[1]. Телеман явно опирался на сочинения Кальдары при написании своих так называемых «морализующих» (или «нравственных») кантат, опубликованных в середине 1730-х годов (VI moralische Cantaten, 1735/36 и 6 moralische Kantaten, 1736/37). Здесь не только та же структура, однако, в еще более камерном варианте (ария — речитатив — ария), но и характерные заголовки для каждого сочинения: у Кальдары третья кантата, например, названа «Грезы», девятая — «Тишина» и т.д.; у Телемана кантаты называются «Лживость», «Счастье», «Довольство», «Любовь» и др. В таких его композициях описываются добродетели, либо уничижаются пороки, отсюда их морализирующая направленность, отраженная в едином для опусов заглавии. Подобные камерные кантаты представлены также в нескольких изданиях кантатных ежегодников под общим названием Harmonischer Gottes-Dienst («Музыкальное Богослужение», 1725/26 и 1731/32). Такого же плана, к примеру, и ранняя кантата Ich will den Kreuzweg gerne gehen («Я крестный путь пройти стремлюсь», TVWV 1:884)[2] — один из первых образцов обращения к поэзии реформатора кантатных текстов Э. Ноймайстера[3]. Выразительная мелодика арии здесь приближается по характеру к оперной кантилене. К примеру, в начальном сольном номере (см. пример 8):

---

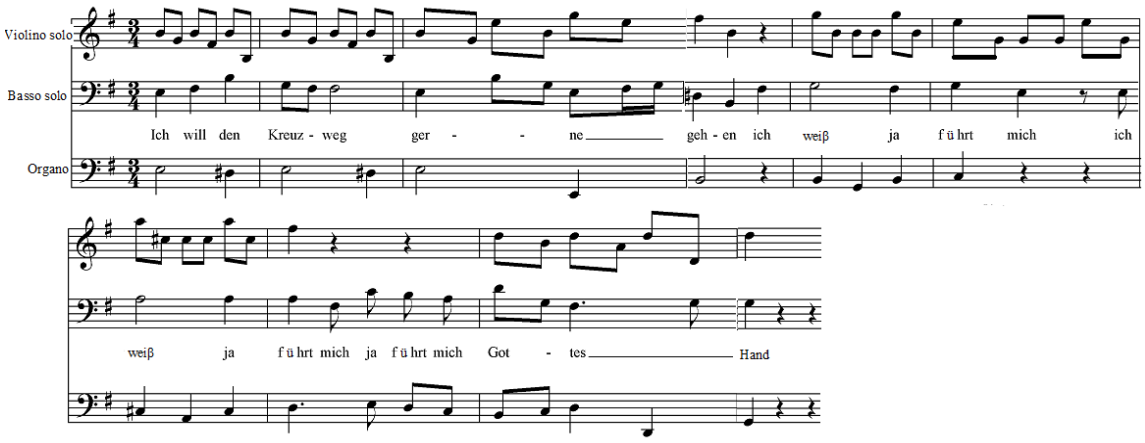
[1] Композитор, как было отмечено, сам говорил о знакомстве с его сочинениями.

[2] Она включает пять номеров (ария — речитатив — ария — речитатив — ария). Написана для баса, скрипки и континуо.

[3] Кантата написана на либретто из его ежегодника Geistliche Cantaten («Духовные кантаты»), изданного в 1705 году. На отдельные тексты данного собрания написаны также следующие кантаты: TVWV 1: 673, 860, 877 (некоторое время данная кантата приписывалась И. С. Баху, BWV 160), 1101, 1120, 1526. Если обратиться, к примеру, к каталогу церковных кантат, расположенных в порядке инципитов в новом издании энциклопедии MGG, то можно легко убедиться, что перечисленные кантаты — одни из немногих ранних произведений Телемана, дошедших до наших дней [Wald, *610–641*].

Указанный ежегодник Ноймайстера — не менее ценный исторический документ, поскольку в предисловии он объясняет читателю, что, собственно, представляет собой кантата в его понимании [Neumeister, 1705].

Пример 8



Церковные кантаты, созданные Телеманом в Лейпциге, явно отличались от той музыки, которую прихожане могли слышать в главных храмах[1]. Взаимодействие театрального и церковного стилей, перенесение оперных форм в богослужебную музыку для тех лет было новым веянием. Телеман одним из первых реализовал такие тенденции в музыке. Однако модератором столь смелых идей для духовных текстов стал Ноймайстер. Реформатор кантатных либретто[2], чья научная и творческая судьба была связана с Лейпцигом, поэт и богослов понимал под кантатой пьесу, в которой «стиль речитативов и арий сменяют друг друга» [цит. по: Schering 1926, *350*]. О том, насколько сильно Телеман проникся идеями Ноймайстера, свидетельствует тот факт, что свой первый ежегодник — Geistliches Singen und Spielen (1710/11)[3] — композитор написал на его либретто, находясь в это

[1] Впрочем, как пишет Шеринг, репертуар церкви Св. Фомы тоже включал камерные кантаты для двух солистов (иногда одного) и небольшого инструментального ансамбля. Как правило, они исполнялись во время причастий попеременно с церковными хоралами, т.е. в тот момент, когда основной хор отдыхал [Schering 1926, *152–153*].

[2] Своими либретто Ноймайстер, безусловно, произвел настоящую революцию. Однако стоит поразмыслить над тем, кто же, собственно, вдохновил его на претворение мадригальной поэзии в лоне церковной кантаты. Как известно, Ноймайстер прослыл также крупным ученым, его перу принадлежит диссертация о немецких поэтах. Следовательно, он хорошо разбирался в особенностях современной ему литературы и мог быть знаком с лейпцигскими поэтами (или их творчеством), которые еще во второй половине XVII века разрабатывали теорию мадригального стиха и даже вели поиски жанра, пригодного для его музыкального воплощения. Такую работу, к примеру, осуществляли Каспар Циглер (1621–1690) — юрист, поэт и композитор, Кристиан Вайзе (1642–1708) — писатель, драматург, а также другие авторы. К слову, жанром, отвечающим их требованиям, стала ода, которая подразумевала любое количество поэтических строф, не связанных конкретной длинной стиха и типом рифмы. Возможно, что Ноймайстер, вдохновленный их успехами, решил достичь того же в сфере либретто богослужебных кантат.

[3] Впоследствии этот ежегодник (его тексты были напечатаны в 1711 году [TVWV-1, *232*]) станет третьим из пяти кантатных ежегодников в собрании Ноймайстера, опубликованном под названием Fünfffache Kirchen-Andachten («Церковные молебствования в пяти частях») [ibid., *233*].

время на службе в Эйзенахе. Думается, что Телеман, в отличие, к примеру, от Баха, даже не обращался к старым, дореформенным образцам кантатных либретто[1], но сразу сочинял в новой манере. По-видимому, идея камерной кантаты (как мы сегодня сказали бы и как принято в немецком музыковедении), реализованная в тех образцах, о которых сказано выше, также была заимствована у Ноймастера, который, как выразился Шеринг, стал первооткрывателем такого жанра в немецких землях [Schering 1926, *350*].

Не стоит, однако, думать, что составляющие традиционной протестантской Kirchenstück или Kirchenmusik — прежде всего, строфы немецких духовных песен — не были никак востребованы Телеманом. Напротив, зачастую заключительные номера немалой части его композиций представлены хоралами. Вообще, в первой половине века наиболее распространенным был все же смешанный тип кантаты с мадригальной поэзией арий и речитативов и включением хоральных строф или цитат из Библии [Krummacher, *1745*]. Более того, сам Ноймайстер лишь в первом собрании ограничился схемой «ария — речитатив», в последующих ежегодниках (к примеру, во втором и в третьем, 1711 и 1714 годы) кантаты содержали хоральные строфы и фрагменты библейской прозы. Однако при всем этом среди всех авторов Телеман является одновременно самым верным последователем смелых (для музыкантов начала века) ноймайстеровых идей, что видно на примере двух напечатанных Телеманом ежегодников с образцами сольных камерных кантат из арий и речитативов под общим названием «Музыкальное Богослужение», хотя, следует отметить, в данном случае исходным мотивом к написанию такого рода сочинений стало желание создать собрание, пригодное для исполнения и в церкви, и вне её стен, как профессионалами, так и любителями дома[2]. Думается, сочинение

---

[1] Как известно, примеры воплощения таких текстов у Баха — кантаты BWV 4, 106, 131, 196 и др. [Сапонов 2009, *11*].

[2] Здесь мы сталкиваемся с проявлением просветительских тенденций его творчества, заключённых в стремлении охватить своим искусством широкий круг музыкантов. Об этом будет сказано отдельно во второй части.

кантат на пореформенные либретто потому пришлось по нраву Телеману, что для таких произведений, несмотря на свободу структуры поэтического либретто (мадригальная поэзия предполагала разные способы рифмовки и длины стихов и т.д.), стала характерной некая стандартизация общей схемы композиции с включением в целом типовых и обязательных номеров (костяк «ария–речитатив») в противовес многообразию композиционных решений «старой» кантаты[1] [Krummacher, *1745*]. По-видимому, Телеману было удобно использовать готовые либретто и сочинять по одной модели. И даже повторы номеров в его кантатах в некоторой степени оправданы этой же моделью, допускающей, по сути, многократное дублирование базовой ячейки. Этим-то, по-видимому, отчасти и объясняется, то, как Телеману удалось написать такое огромное число церковных кантат[2]. Композитор не вмешивался в работу либреттистов[3], писал по образцу и тем самым фактически облегчал себе работу.

Свой недюжинный организаторский талант Телеман смог проявить при обустройстве Музыкальной коллегии (Collegium musicum) в 1702 году. Об этом в первой автобиографии он сообщает: «*Я <…> организовал музыкальную коллегию, процветающую поныне. Эту коллегию, хоть она и состоит только из студентов общим числом около сорока, можно слушать с удовольствием. Не говоря о том, что большинство участников коллегии хорошие певцы, не так-то просто найти инструмент, которого бы в коллегии не было. <…> В других случаях участники коллегии поддерживают музыку в Новой церкви*» [Telemann 1981, *96*][4]. Как известно, в 1682 году Кунау тоже руководил подобной коллегией, образованной еще в 50-е годы

---

[1] Естественно, что сокращение кантаты даже до арий и речитативов или обращение к современному типу либретто само по себе ещё не предполагает простоты в её содержании. Ведь Бах, к примеру, создавал свои шедевры и на пореформенные тексты.

[2] Без преувеличения, он стал чемпионом среди современников по числу созданных ежегодников, которых у него насчитывается более двух десятков.

[3] К слову, такой модели общения со своими либреттистами композитор придерживался всегда (исключения единичны). Он либо брал текст целиком и никак его не правил, либо сочинял либретто сам.

[4] В дальнейшем состав коллегии становился еще большим. В 1707 году она насчитывала уже 50–60 музыкантов [Schering 1926, *341*]. Однако именно Телеману первому пришла идея привлекать музыкантов коллегии к исполнению музыки в церкви. Это поспособствовало росту её популярности среди горожан [ibid., *343*].

XVII века [Schering 1926, *334–335*]. Однако его коллектив просуществовал не долго, тогда как коллегия, организованная Телеманом, продолжала работу и без него и поспособствовала развитию концертной жизни города на многие годы вперед[1].

История лейпцигской оперы (Oper am Brühl) также неразрывно связана с именем Телемана. Непосредственное руководство театром он осуществлял лишь в течение двух-трех лет (с 1702/1703 по 1705 год)[2]. Однако даже после его отъезда и вплоть до 1720 года оперы Телемана продолжали ставиться в Лейпциге[3]. О работе в театре Телеман сообщает на страницах своих автобиографий. В первом жизнеописании он пишет: *«Я перешел к сочинению опер, из которых сохранилось кое что плюс еще двадцать произведений»* [Telemann 1981, *95*]. В третьей автобиографии — более полно: *«Вскоре после этого я перенял руководство оперными представлениями, которых я, вместе с теми, что были написаны в Зорау и Франкфурте, сочинил в общей сложности более двадцати и ко многим при этом написал также стихи»* [Mattheson 1910, *357*]. Шеринг предполагает, что для Лейпцига Телеман сочинил около двадцати шести опер [Schering 1926, *446*, *457*]. К примеру, для города были написаны «Фердинанд и Изабелла» (TVWV 21:2, 1703, утеряна), «Смеющийся Демокрит» (TVWV 21:2, 1703, утеряна), «Адонис» (TVWV 21:4, 1708, сохранилась лишь одна ария), «Марио» (TVWV 21:6, 1709, сохранились две арии), «Юпитер и Семела» (TVWV 21:7, 1716, утеряна), а также опера «Сатурн в Аркадиях», которая затем была переработана для Гамбурга и шла там под названием «Новомодный любовник Дамон» (TVWV 21:8, 1724) [Lütteken, *590*; Schering 1926, *457–458*].

---

[1] Например, в более поздние периоды коллегия выступала на ежегодной лейпцигской ярмарке и на университетских мероприятиях. Кроме этого, известно, что Бах, став музыкальным руководителем в Лейпциге, управлял коллективом, созданным Телеманом [Schering 1926, *338–339*].

[2] Шеринг считает 1703 год датой начала работы Телемана в опере [Schering 1926, *470*], тогда как Люттекен — 1702 [Lütteken, *590*].

[3] Как пишет Шеринг, лейпцигская опера прекратила существование, как только Телеман перестал пересылать туда свои оперы в связи с переездом из Франкфурта-на-Майне в Гамбург. Достойной замены ему не нашли [Schering 1926, *470*].

Несмотря на отсутствие источников ранних театральных произведений, известно, что некоторые лейпцигские оперы Телемана, равно как произведения его предшественников и преемников, опирались на сюжеты, типичные, прежде всего, для итальянской комической оперы, а их либретто порой и вовсе слово в слово воспроизводили зарубежные оригиналы [Schering 1926, *464–466, 468*]. Основу лейпцигских опер композитора составляли легкие, незатейливые арии. Они создавались на комические тексты [ibid., *467–468*], а их музыкальный язык был пронизан буффонными элементами. К подобным ариям Телеман обращался не единожды и в разнообразных сочинениях. В частности, несколько таких арий он написал для своего гамбургского музыкального журнала Der Getreue Music-Meister (1728–1729). Они, к тому же, дают представление о свойствах материала в первых, несохранившихся операх.

Например, ария из пятого Урока журнала Das Frauenzimmer verstimmt sich immer nach Luft und Wind («Расстроить женщину способен даже легкий ветерок») на текст поэта Михаэля Рихея (1678–1761):

Расстроить женщину способен даже легкий ветерок,

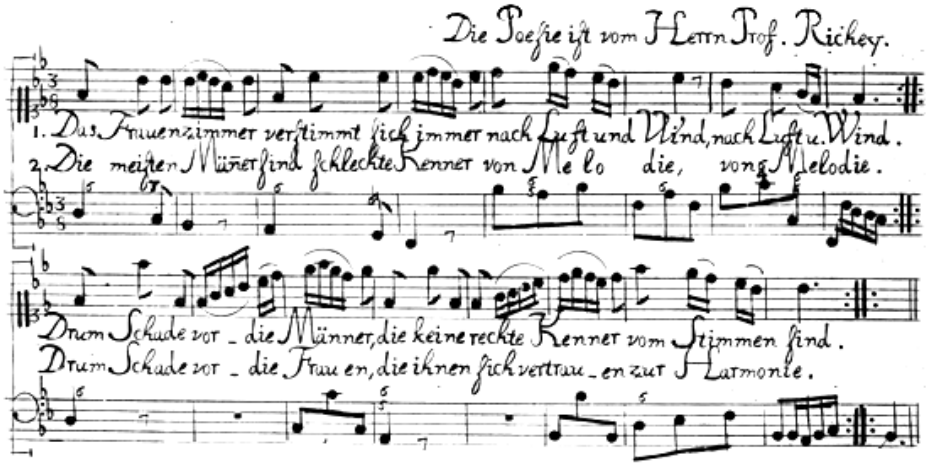
И жаль того мужчину, кто в настроениях девичьих не знаток.

Мужчины многие мелодий разных мало знают,

Тех женщин жаль, что обрести гармонию с такими чают.

Телеман создал незамысловатую мелодию в характере менуэта и уложил каждое двустишие в форму простого периода. Комичный эффект в музыке достигается и благодаря структурной вариативности: движение двутактами в первом предложении сменяется на трехтакты во втором (см. пример 9):

Пример 9



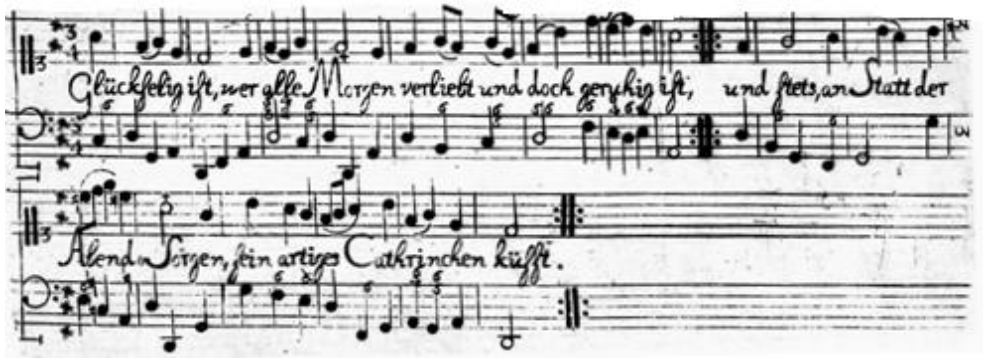
Не менее интересна единственная сохранившаяся ария из утерянной оперы «Безумный мир» (TVWV 21:23) на стихи Иоганна Филиппа Преториуса (1696–1766) из тринадцатого Урока того же журнала на такой текст:

Ведь счастлив тот, кто утром просыпается спокойным и влюбленным,

А вечером, отбросив все заботы, целует свою изящную Катринхен.

Ее незатейливая мелодия (см. пример 10) отчасти схожа с темой предыдущей арии (то же движение в ритме менуэта, модуляция в доминанту в конце первого периода):

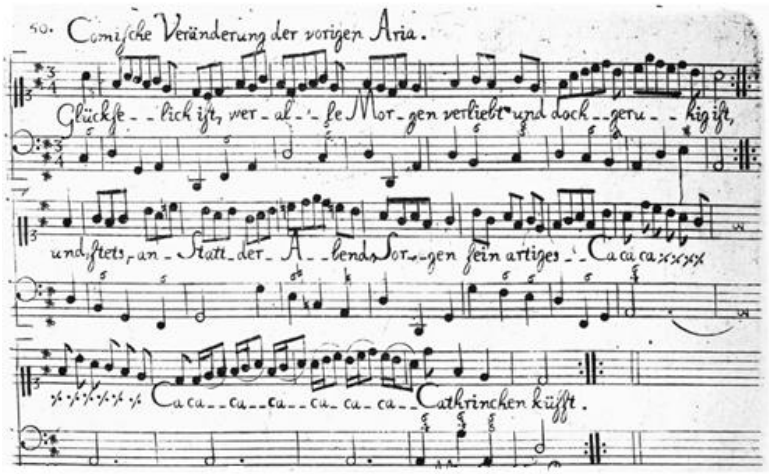
Пример 10



Однако особенность композиции арии состоит в том, что вслед за первым проведением звучит вариация, или как пишет композитор Comische Veränderung der vorigen Aria, т.е. «шутливая вариация на предыдущую арию». Возможно, что в эпоху Телемана певцы еще владели комическими

техниками, заимствованными у актеров театра dell'arte. Как известно[1], они различали приемы двух видов: так называемые «единичные» (возникающие по ходу сюжета) и «постоянные», когда персонаж, например, заикается, картавит, разговаривает на диалекте и т.д. Здесь, в этой вариации (см. пример 11), мы встречаем отголосок данной традиции (мотивы заикания на слове Катринхен):

Пример 11



2.2 Придворный композитор в Зорау. Опыт сочинительства во французском и польском стилях

В 1705 году[2] Телеман становится придворным композитором и получает должность капельмейстера в Зорау[3] у графа Эрдмана II фон Промница (1683–1745)[4]. О том, почему композитор решил покинуть город можно предположить следующее. Для Телемана в эти годы искусство придворных музыкантов было эталоном профессионального мастерства. Именно в капеллах он смог по-настоящему насладиться сочинениями

---

[1] Например, из лекций М. А. Сапонова.

[2] А не в 1704 году, как пишет композитор в автобиографиях [Lütteken, *591*; Mattheson 1910, *359*; Telemann 1981, *89*]. Однако вполне возможно, что в 1704 году он лишь получил приглашение, но окончательно сумел приступить к новым обязанностям только в 1705.

[3] Ныне — польский город Жары.

[4] Подобное назначение могло состояться благодаря следующим обстоятельствам. С начала 1700-х годов Телеман старался заинтересовать своей музыкой герцога Саксен-Вейсенфельского Иоганна Георга (1677–1712). По-видимому, в этот период старания Телемана не увенчались успехом, однако в 1705 году сестра герцога Анна Мария (1683–1731) вышла замуж за графа Эрдмана II фон Промница. Возможно, это событие поспособствовало установлению контакта с промницким правителем.

высшей пробы, ведь не случайно композитор столь восторженно написал об исполнителях в Ганновере и Брауншвейг-Вольфенбюттеле. Кроме этого, еще находясь в Лейпциге Телеман предпринял две поездки в Берлин (в 1702 и 1704 годах) с целью знакомства с сочинениями современников: *«<…> я дважды посетил Берлин, где слушал оперу «Полифем» Дж. Бонончини*[1]*, а также еще одну, неизвестную моим друзьям*[2]*, потому что лишь немногим было разрешено присутствовать»* [Mattheson 1910, *359*]. Посещение капелл дало возможность изучить манеру игры многих музыкантов и окунуться в яркую придворную атмосферу, не случайно в той же автобиографии он пишет: *«В опере пели большей частью знатные персоны, среди прочих одна маркграфиня, которая затем вышла замуж в Касселе. Сама королева София Шарлотта*[3] *аккомпанировала на клавикорде, а большая часть оркестра состояла из капельмейстеров и концертмейстеров, среди них: падре Аттилио Ариости*[4]*, братья Антонио*[5] *и Джованни Бонончини, оберкапельмейстер Рик*[6]*, Руджьеро Федели*[7]*, Волюмье*[8]*, Конти*[9]*, Лё Риш*[10]*, Форстмайер*[11] *и т.д.»* [Mattheson 1910, *359*]. По-видимому, блеск придворной жизни и возможность реализации собственных творческих амбиций (в которых Телеману не откажешь) окончательно укрепили его в желании во что бы то ни стало получить капельмейстерский пост при дворе. Ведь в Лейпциге, несмотря на внешний успех своей деятельности, Телеман был окружен преимущественно студентами и был вынужден мириться с неоднозначностью своего положения (ввиду главенствующих позиций

---

[1] Джованни Баттиста Бонончини (1670–1747) — итальянский композитор и виолончелист.
[2] Возможно, это была опера «Цефал» пера Бонончини [Lütteken, *591*].
[3] София Шарлотта Ганноверская (1668–1705).
[4] Аттилио Ариости (1666–1729) — итальянский композитор.
[5] Антонио Мария Бонончини (1677–1726) — итальянский композитор и виолончелист.
[6] Карл Фридрих Рик (1650–1704) — немецкий композитор.
[7] Руджьеро Федели (1655–1722) — итальянский композитор, капельмейстер и певец.
[8] Жан Баптист Волюмье (1670–1728) — фламандский композитор и скрипач.
[9] Франческо Бартоломео Конти (1681–1732) — итальянский композитор.
[10] В словаре И. Вальтера о нем читаем следующее: «Риш (Франсуа лё) — гобоист королевства польского и курфюршества саксонского. Он один из тех, кого ввиду мастерства в 1700 году пригласили в Берлин [для участия в торжествах] по случаю бракосочетания наследного принца Касселя с бранденбургской принцессой. И он один из первых, кому господин капельмейстер Телеман посвятил изданную в 1716 году Малую камерную музыку» [Walther[4]].
[11] Возможно, Франциск Форстмайер (?–?).

Кунау). Также члены его лейпцигской коллегии, как он сообщает, посчитали за благо выбрать путь служения при дворе: «*О её [коллегии] славе свидетельствует и то, что во многих местах работают такие музыканты [члены коллегии], которых теперь считают самыми известными. [Например], прославившийся в Дрездене скрипач, господин Пизендель, в Дармштадте — гобоист, исполнитель на флейте траверсо и блок-флейте господин Бём, господа Бендлер и Пецольд из Вольфенбюттеля и Гамбурга — оба незаурядные басы и актёры*»[1] [Telemann 1981, *96*]. Наконец, решение покинуть Лейпциг обосновывается так: *«Если есть на свете что-либо, что способно [по-настоящему] воодушевить человека, так это жизнь при дворе. Здесь стремятся обрести милость сильных мира сего, обходительность аристократов и симпатию, наряду с любовью и благосклонностью прочих придворных»* [Telemann 1981, *97*].

Однако Зорау оказался не таким захолустьем, каким его можно было бы себе представить, поскольку в круг общения Телемана вошли Ноймайстер, который до 1715 года занимал пост придворного священника и суперинтендента [Lütteken, *591*], а также ученый, автор книги по истории музыки Вольфганг Каспар Принц (1641–1717)[2], положивший начало великой традиции немецкой музыкальной историографии[3]. Встречи с Принцем были не менее занимательными, чем общение с Генделем в Лейпциге: *«Наконец, в Зорау я имел удовольствие общаться со знаменитым кантором господином Вольфгангом Каспаром Принцем, причем он [при встречах] представлял собой Гераклита, а я Демокрита*[4]*. Так как он горько оплакивал необузданность сегодняшних музыкальных сочинителей, а я высмеивал немелодичное мудрствование стариков»* [Mattheson 1910, *360–361*].

---

[1] Иоганн Михаэль Бём (ок. 1685–1753) — флейтист и гобоист. Заломо Бендлер (1683–1724) — певец. Мартин Пецольд (?–?) — певец.

[2] Он занимал пост капельмейстера в Зорау до Телемана.

[3] Название его известного труда — Historische Beschreibung der Edlen Sing- und Klingkunst («Историческое описание благородного искусства пения и игры», 1690).

[4] Возможно, Телеман знал Диалог Дж. Кариссими (1605–1674) «Философы», поэтому в автобиографии он прибегнул к сравнению себя и Принца с Гераклитом и Демокритом. См. перевод либретто Диалога, выполненный М. Л. Насоновой, в: [Кариссими 2013].

Несмотря на столь блестящее окружение, служба в Зорау не отличалась многообразием деятельности, как это было в Лейпциге. Композитор писал инструментальные произведения (преимущественно увертюры-сюиты), что было обусловлено пожеланиями графа: *«По-княжески блистательная обстановка этого нового двора воодушевила меня к активным начинаниям, особенно в инструментальных сочинениях, из которых я остановился на увертюрах и пьесах, что идут вслед за ними, потому что господин граф только недавно возвратился из Франции и поэтому любил их. Я <…> посвятил себя почти целиком такой же манере письма, так что в итоге через два года сочинил около 200 увертюр»* [Mattheson 1910, *360*].

В эти годы внимание Телемана привлекала не только французская, но и польская музыка, что объяснимо поездкой композитора в Плесс[1] — летнюю резиденцию графа. Композитор сообщил следующее: *«Когда двор направился на полгода в Плесс, промницкую господскую усадьбу в верхней Силезии, я в Кракове знакомился с польской и ганакской[2] музыкой в её первозданной варварской красоте. В общественных трактирах она включала в себя скрипку, приставленную к телу, которая была настроена на терцию выше, чем обычно, и поэтому могла перекричать полдюжины других[3]. Также польскую волынку (aus einem polnischen Bocke), квинтовый тромбон (aus einer Quintposaune) и один регаль (aus einem Regal). Однако во многих местах регаль отсутствовал. Напротив, оба первых инструмента были усилены. Так, я обнаружил вместе 36 волынок и 8 скрипок. Можно лишь только предполагать, что за чудесную фантазию имели те самые волынщики или скрипачи, когда они импровизировали, пока танцующие отдыхали. Внимательный [человек] через 8 дней набрался бы у них*

[1] Ныне польский город Пщина.
[2] Речь идет о моравской народной музыке [Telemann 1981, *306. Anm. 72*].
[3] Хотя с XVI века скрипка во многих европейских трактирах была представлена в качестве простонародного инструмента, ко времени Телемана она заняла высокое положение в придворных оркестрах. Тем не менее, судя по наблюдениям композитора, использование высокой скрипки (Terzgeige) сохранялось в народно-музыкальной среде в Силезии. Как пишет Рабей, «скорее всего это были народные смычковые инструменты типа “генсле” или “злубцоков”» [Рабей[1] 1996, *10*].

впечатлений на целую жизнь» [Mattheson 1910, *360*][1]. В первой автобиографии, где композитор отзывается о польской музыке не менее восторженно, он приводит такую строфу собственного сочинения:

Любой из нас похвалит то, что радует его.

Под звуки польских песен все станут танцевать.

Из сказанного выше мне заключить легко:

Такую музыку с почетом стоит величать [Telemann 1981, *99*].

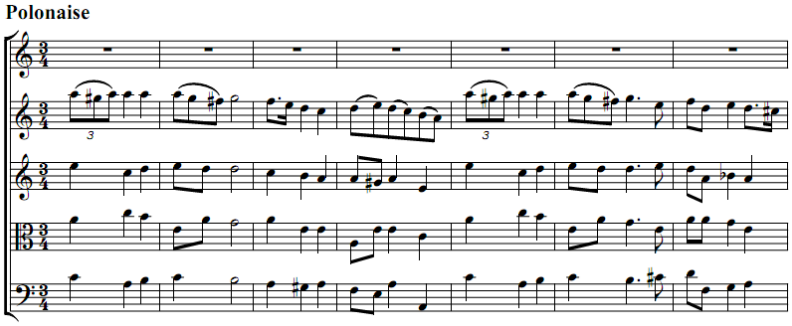
Высказывания подобные этим послужили отправной точкой для исследований восприятия Телеманом элементов польской народной музыки (например, [Koch 1981; Steszewska 1981]), что вполне оправдано, ведь увлечение новой культурой нашло прямое отражение в инструментальном творчестве. Так, в некоторых увертюрах-сюитах одним из номеров значится полонез. К примеру, в сюитах Es-dur (TWV 55:Es 4, ок. 1713), A-dur (TWV 55:A 2, ок. 1722), a-moll (TWV 55:a 2, ок. 1725). Пьеса из первого выпуска музыкального журнала «Истинный музыкант» для флейты траверсо (или скрипки) и генерал-баса обозначена как «полонез», а вторая песня из собрания двадцати четырех од имеет ремарку «polnisch» (в польском характере). Во всех случаях Телеман воспроизводит типичный ритм польского танца, основанный (как правило) на дроблении первой доли такта. Например, в полонезе из увертюры-сюиты A-dur (TWV 55:A 2; см. пример 12)[2]:

---

[1] Описанная Телеманом сцена музицирования позволяет предположить, что здесь идет речь о «фольклоризированных, “реликтовых” менестрелях XVIII в. (деревенских скрипачах)», как их именует М. А. Сапонов [Сапонов 2004, *41*].

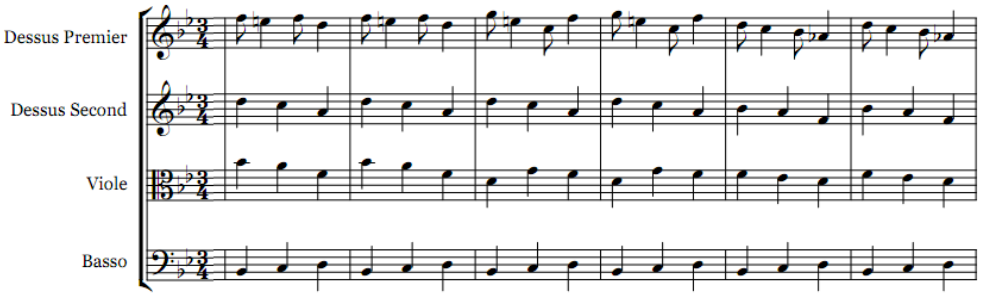
[2] Однако ритмика полонеза могла быть самой разнообразной: как с дроблением сильной доли, так и без него и т.д. [Steszewska 1981].

Пример 12



Важно отметить, что Телеман в целом был весьма благосклонен к новым веяниям, в том числе к изучению национальных культур, и его интерес не ограничился бы восприятием только польской музыки, будь у него возможность посетить ряд других территорий. Вероятно, восприимчивость к иным традициям была определенным образом подготовлена в период работы Телемана-школяра над составлением песен для «Поющей географии» Лоса и проявилась в поиске выразительных средств для воссоздания в музыке квазинародного колорита. Примеры подобных воплощений можно отыскать в ряде сочинений. Один из ярких образцов — «Увертюра наций» (TWV 55: B 5, ок. 1723). Некоторые пьесы оттуда — своеобразные музыкальные портреты разных народов — имеют такие названия: «Турки», «Шведы», «Московиты», «Португальцы». В «Московитах», к примеру, объединение остинатного баса (на трех звуках *b-d-e*) и синкопированных мелодических линий в характере незамысловатых попевок (в лидо-миксолидийском ладу) создает подобие колокольного звона (звуковой образ Руси; см. пример 13):

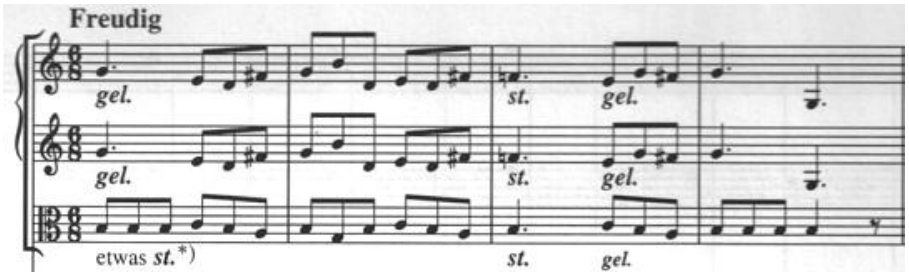
Пример 13



Возможно, что некоторые представления о русской культуре Телеман мог получить в Зорау или в летней резиденции графа в Верхней Силезии[1]. Однако, скорее всего, такое произошло уже в Гамбурге, в 1720-е годы. Так, в одном из писем к К. Г. Грауну от 15 декабря 1751 года композитор написал: «Я знаю, по меньшей мере, нескольких немцев, англичан, русских, поляков и к тому же пару евреев, которые исполнили мне наизусть отрывки из “Атиса”, “Беллерофона”[2] и т.д.» [Telemann 1972, *283*]. Были те русские, о которых он пишет, музыкантами или нет, и общались ли они вообще, доподлинно неизвестно, однако, если описанное имело место, то гамбургские знакомые наверняка могли рассказывать Телеману о русской музыке[3].

Другой фрагмент «в народном духе» встречается при анализе материалов кантаты «Пастухи у яслей в Вифлееме» (TVWV 1:797). Например, в речитативе перед финальным хором во второй части (см. пример 14) причудливая игра звуков *fis-f* в партиях двух скрипок придает звучанию одновременно лидийский и миксолидийский оттенок (партия альта обрисовывает *C-dur*, тогда как обе скрипки движутся по *G-dur*):

Пример 14



[1] Нельзя забывать, что кое-что он мог узнать и от Принца, хотя в его труде отдельной главы, посвященной музыке на Руси, нет.

[2] Речь об операх Ж.-Б. Люлли.

[3] Встречи с представителями русского двора в Гамбурге могли быть, что косвенно подтверждает следующее высказывание из третьей автобиографии: *«В 1729 году мне подкинули идею организовать в России немецкую капеллу <…>»* [Mattheson 1910, *366*]. Причем композитор, как пишет Рампе, в случае согласия отправился бы в Москву, а не в Санкт-Петербург [Rampe 2017, *244*]. Кроме того, в 1730 году в Гамбурге были исполнены Пролог и опера «Маргарита, королева кастильская» (TVWV 23:9; 21:29, музыка утеряна). Пролог написан по случаю коронации императрицы Анны Иоанновны (1693–1740) в том же году. Вполне возможно, что Телеман получил заказ на сочинение от посланников Российской Империи.

2.2.1 Увертюра-сюита в творчестве Телемана (на избранных примерах)

Увертюры-сюиты стали одним из магистральных жанров в творчестве композитора, к ним Телеман обращался на протяжении всего творческого пути. Самые поздние сохранившиеся образцы датированы 1763–1766 годами [Wald, *643*], тогда как написанием подобных сочинений Телеман, как стало известно, занялся на службе в Зорау. Число увертюр-сюит, а также его собственные высказывания свидетельствуют о небывалом интересе Телемана к французской музыке[1]. Приведем фразу из первой автобиографии, где Телеман написал про себя, что его *«<…> слух привык к французской музыке <…>»* [Telemann 1981, *100*]. Из жизнеописаний известно, что еще до прибытия в Зорау, в Ганновере Телеман имел возможность познакомиться с сочинениями французских авторов. Но, по-видимому, тогда юный композитор еще не был готов к самостоятельным творческим поискам в этой сфере. В Лейпциге дела складывались совершенно по-иному. Несмотря на то, что точный репертуар коллегии неизвестен [Schering 1926, *341*], сложно представить, чтобы столь слаженный коллектив, которым руководил Телеман, не исполнял бы увертюр, хорошо закрепившихся в музыкальной практике того времени[2]. Вероятно, что для коллегии в Лейпциге Телеман также писал увертюры-сюиты или исполнял чужие произведения [Schering 1926, *341–343*][3]. Однако, опираясь на высказывания композитора, можно заключить, что именно в Зорау этот жанр занял прочное место в ряду прочих произведений; здесь он смог оттачивать мастерство создания инструментальных пьес подобного рода[4]. Не случайно в первом

---

[1] Что отмечено многими исследователями, к примеру [Lütteken, *659*; Schneider[2] 1907, *LXIII*].

[2] Как пишет Рампе, ок. 1700-х годов в немецких землях были распространены печатные сборники, включающие переложения увертюр, арий и танцевальных композиций из опер Ж.-Б. Люлли для инструментального ансамбля и публикуемые под заголовком Ouverture avec tous les Airs. В 80–90-е годы XVII века стали известны также собрания увертюр Г. И. З. Куссера (1660–1727) и Ф. Х. Эрлебаха (1657–1714) [Rampe 2017, *137*].

[3] Лейпцигские оркестровые сюиты нам не известны. Самая ранняя увертюра-сюита, дошедшая до наших дней, датирована 1710 годом [Wald, *643*]. В это время Телеман уже уехал из Зорау и приступил к службе в Эйзенахе.

[4] Это отчасти объясняет столь внушительное количество созданных в Зорау увертюр.

жизнеописании он пишет: *«На деле лишь здесь я стал по праву прилежным и то, что было достигнуто мной в Лейпциге в области вокальных сочинений, я продолжил развивать в инструментальной музыке, особенно в увертюрах»* [Telemann 1981, *97*].

Уже в автобиографии 1740 года Телеман говорит о том, что им написаны шестьсот увертюр [Mattheson 1910, *368*]. Всего, как полагают исследователи, композитор за свою долгую жизнь мог написать около тысячи подобных произведений [Büttner 1935, *14*]. Такая продуктивность отнюдь не случайна. В XVIII веке, как пишет Х. Бюттнер, увертюра-сюита была весьма востребованным жанром многочисленных придворных капелл[1]. Ю. Бочаров отмечает: «Практически каждый немецкий композитор той эпохи создал хотя бы одну увертюру-сюиту» [Бочаров 2005, *137*]. А если вспомнить, во скольких местах (зачастую одновременно) работал Телеман, то становится понятно, что ему нужно было писать необычайно много подобной музыки. После пребывания Зорау Телеман стал капельмейстером в Эйзенахе, а затем музыкальным руководителем во Франкфурте-на-Майне и Гамбурге. Кроме этого композитор практиковал деятельность в качестве капельмейстера von Haus aus, то есть «заочного» капельмейстера, который должен был лишь пересылать свои сочинения, без необходимости руководить капеллой лично. Так, в 1717 году его назначили капельмейстером von Haus aus в Эйзенахе. В 1723 году (а не в 1726, как неверно пишет Валентин в своей работе [Valentin 1931, *38*]) Телемана назначили «заочным» капельмейстером в Байрёйте[2]. Судя по сохранившимся

---

[1] Он также пишет: «Это еще раз подтверждает тот факт, что увертюра-сюита — [продукт] придворной музыкальной культуры» [Büttner 1935, *13*].

[2] См. письмо Телемана маркграфу с благодарностью о принятии на службу от 1723 года [Telemann 1972, *78*]. О назначении Телемана было объявлено в газете Staats- und gelehrte Zeitung des Hollsteinischen unpartheyischen Correspondenten («Государственная научная газета независимых корреспондентов из Гольштинии», 16 июля 1723 года). Процитируем текст объявления: «Байрёйт. [Его] Светлость наш господин маркграф по собственной воле ввиду особой музыкальной учености conferiret (принял на должность) с назначением солидного Gage (жалования) всем известного господина Георга Филиппа Телемана — Directori Musices (музыкального руководителя) всех [главных] церквей города Гамбурга, капельмейстера господина герцога эйзенахского и веймарского, а также [капельмейстера] во Франкфурте» [Menke[1] 1942, *5*].
В автобиографии Телеман говорит также о двух операх, написанных в это время для Байрейта: «Стилик» (другое название — «Аларих») и «Адельгейд» [Mattheson 1910, *368*].

документам [Telemann 1972, *176–178*], в 1720–1721 годы (возможно, и ранее) Телеман отсылал свои сочинения ко двору Эрнста Августа I (1688–1748) — герцога Саксен-Веймарского, а с 1741 года — Саксен-Эйзенахского[1]. Не вызывает сомнений тот факт, что в зрелом возрасте (в 1750-е–1760-е годы) Телеман поддерживал отношения с ландграфом Гессен-Дармштадтским Людвигом VIII (1691–1768) и отсылал ему кое-что из своей музыки, в том числе увертюры-сюиты[2].

Сегодня нам известны не менее ста восьми увертюр-сюит Телемана[3]. Сюиты представлены танцами, композициями с характерными, хотя и типизированными названиями (например, Rejouissance, Flaterie и т.д.), либо пьесами (Air). Около двадцати увертюр-сюит содержат некоторое число программных пьес. Например, три пьесы в увертюре-сюите g-moll, написанной около 1726 года (TWV 55:g2), названы так: La Changeante («Изменчивая»), Les Scaramouches («Скарамуши»), La Plaisanterie («Забава»)[4]. И лишь небольшая часть увертюр-сюит (всего около четырнадцати произведений, судя по списку сочинений, представленному в ряде изданий: [Rampe 2017, *478–480*; Wald, *642–643*]) — целиком программные сочинения, т.е. в которых каждая пьеса имеет свое название, и

---

[1] Примерно в 1717 году герцог сделал Телеману головокружительное предложение стать главным (но «заочным») капельмейстером дворянской линии Эрнестинов, представители которой управляли по меньшей мере восемью герцогствами. Этот факт нашел отражение в третьей автобиографии композитора: *«Позднее светлейший веймарский герцог Эрнст Август решил оставить за мной не только содержание, <…> но и по высокому повелению прочих саксонских господ из рода Эрнестинов и, по меньшей мере, за пересылку определенных нот, наградить меня титулом всеобщего капельмейстера упомянутой [дворянской] линии»* [Mattheson 1910, *364*]. В случае назначения, композитор числился бы капельмейстером сразу в трех местах — Готе (с постоянным проживанием там же), Веймаре и Эйзенахе, однако Телеман предпочел остаться во Франкфурте.

[2] На это указывает письмо графу, написанное предположительно в 1766 году [Telemann 1972, *192–193*]. Бюттнер сообщает о четырех автографах оркестровых сочинений Телемана с посвящением ландграфу [Büttner 1935, *13*].

[3] Включая увертюры-сюиты из «Застольной музыки» (1733). Такое число соответствует перечню, представленному в [Rampe 2017, 478–480; Wald, *642–643*]. Впрочем, одна из ведущих исследовательниц творчества композитора У. Пёч-Зебан сообщила автору диссертации, что, на ее взгляд, сегодня удобнее говорить о более сотни сохранившихся образцов, не называя конкретного числа. Главные особенности увертюр-сюит Телемана в целом отражены в труде Ю. Бочарова [Бочаров 2005, *140–144*]. Как указывает исследователь, к индивидуальным характеристикам сочинений композитора относятся: варьирование количества частей и исполнительского состава, усиление гомофонных черт, программность и др.

[4] Как пишет Ю. Бочаров: «Но чаще всего, подобно танцевальным пьесам и рондо из программных сюит мастеров французского рококо, Телеман пытался вызвать у слушателей те или иные образные ассоциации путем использования характерных заглавий» [Бочаров 2005, *142*].

все они объединены единой тематикой[1]. Один из ярчайших примеров сочинения подобного рода — увертюра-сюита C-dur (TWV 55: C3), написанная для серенады[2] в честь столетнего юбилея гамбургского адмиралтейства и впервые исполненная в Гамбурге 7 апреля 1723 года. Известно такое объявление в прессе: «Что касается состоявшегося юбилея местного адмиралтейства, стоит добавить еще кое-что. Ученое и галантное перо нашего господина профессора Рихея нацелено на составление обстоятельного исторического сообщения об этой коллегии со времени её основания и до наших дней. Кроме этого, любопытные читатели узнают от него не только о серенадах, но и других музыкальных инструментальных пьесах, созданных для празднества господином Телеманом и исполненных. Его пьесы не только прелестны и осмыслены, они также наделали много шума и на этом празднике выделились из массы [прочих сочинений]. Сначала в увертюре к серенаде была представлена картина штиля, затем нарастание волн и, [наконец], беспокойство на море. Затем [появились следующие персонажи] 1. Спящая Фетида в сарабанде 2. Пробуждающаяся Фетида в бурре 3. Влюбленный Нептун в луре 4. Игривые наяды в гавоте 5. Шутливые тритоны в бурлеске 5. Бушующий Эол в буре (in einer Tempete) 7. Нежный Зефир в менуэте 8. Прилив и отлив в жиге 9. Веселые лодочники в канари [канарском танце]» [Menke[1] 1942, *3–4*]. Как видим, части сюиты здесь связаны общей, «морской» идеей.

---

[1] Рампе указал, что «<…> в немецких землях особенно Телеман отличился [сочинением] программных увертюр-сюит, и продолжателей у него не было» [Rampe 2017, *143*]. Тем не менее, вопрос подобных сочинений с программными заголовками (для отдельных частей и/или опуса целиком) еще не изучен до конца. К примеру, сегодня известно только об одном случае авторского заголовка для увертюры-сюиты; речь идет о сочинении Ouverture, jointes d'une Suite tragi-comique (TWV 55:D22). При этом название небезызвестной увертюры-сюиты La Putain не принадлежит Телеману. Во всяком случае, такие и подобные заголовки, как сообщает У. Пёч-Зебан, следует считать историческими, т.е. они были в ходу во времена композитра, а не добавлены последующими поколениями копиистов, издателей, собирателей нот и т.д. Благодарю г-жу Пёч за ценную информацию.

[2] Здесь и далее под серенадой (серенатой) понимается весьма распространенный в XVII и первой половине XVIII столетия тип композиции, соединяющий жанровые признаки кантаты, оратории на светский сюжет и оперной сцены. Такие сочинения, как правило, создавались по случаю какого-либо торжества и исполнялись во время празднеств [Schipperges, *1310–1314*].

На сегодня известны восемь рукописных копий увертюры-сюиты (автограф, по-видимому, не сохранился)[1]. При этом титульные листы шести источников украшены заголовками. Наиболее частое наименование — «Водная увертюра», встречаются и такие названия «Морские божества», «Отлив и прилив в Гамбурге». Предполагал ли композитор для увертюры-сюиты какое-либо общее название, неизвестно. В объявлениях гамбургской прессы она никак не названа. И только обозначения частей во всех источниках одинаковы, а это позволяет думать, что они с большой долей вероятности принадлежат самому композитору (как и одно из названий увертюры, которое, судя по всему, не зафиксировано автором, но могло быть высказано им, возможно не раз, в устной форме). Вероятнее всего, подобные программные увертюры-сюиты предназначались для исполнения в общедоступных концертах, организацией которых Телеман занимался в Гамбурге [Menke[1] 1942, *1–65*]. Здесь уместно вспомнить также две искрометные по своей изобретательности увертюры-сюиты: уже упомянутую «Увертюру наций» (TWV 55: B 5, ок. 1723) и «Увертюру наций старинных и современных» (TWV 55: G 4, 1721–1725). Тогда как преимущественно непрограммные сочинения могли быть предназначены для отсылки в капеллы, где они часто использовались для сопровождения господских празднеств, то есть играли роль застольной музыки. Ведь не случайно, желая найти как можно больше подписчиков (в том числе из среды придворных композиторов), огромное (и единственное в своем роде) собрание увертюр-сюит, квартетов, концертов, трио и соло в трех Выпусках Телеман именует «Застольной музыкой».

Кроме струнного ансамбля (скрипки и альт) и партии континуо (где в качестве басового инструмента в разных источниках представлены либо фагот, либо виолончель)[2] состав увертюры-сюиты C-dur в большинстве источников дополнен рядом солирующих духовых инструментов, звучащих в

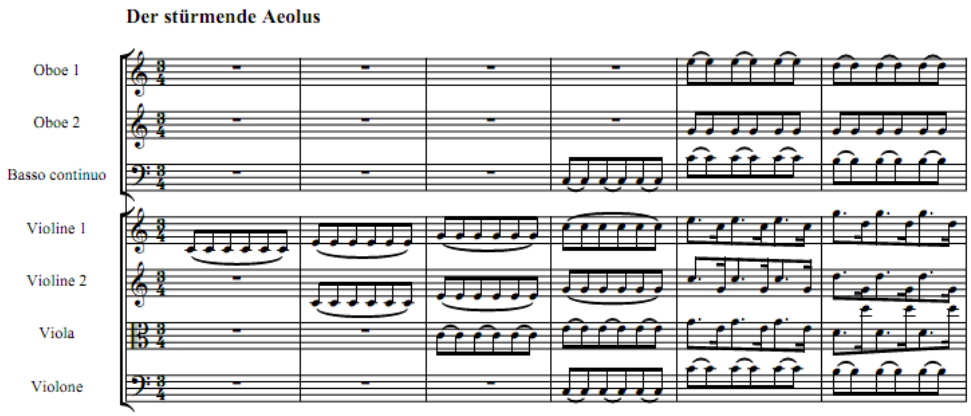
---

[1] CH-Zz, AMG XIII 1129 & a-f (Ms.814); D-KNu, K 16|a 6373; D-DS Mus.ms 1034/39; D-SWl, Mus.5399/1; D-KA, Mus. Hs. 1075; D-B, Mus.ms. 21784; D-Bsa, SA 3247; D-Bsa, SA 3248.

[2] Оба варианта вполне согласуются с традициями инструментальной музыки XVIII века.

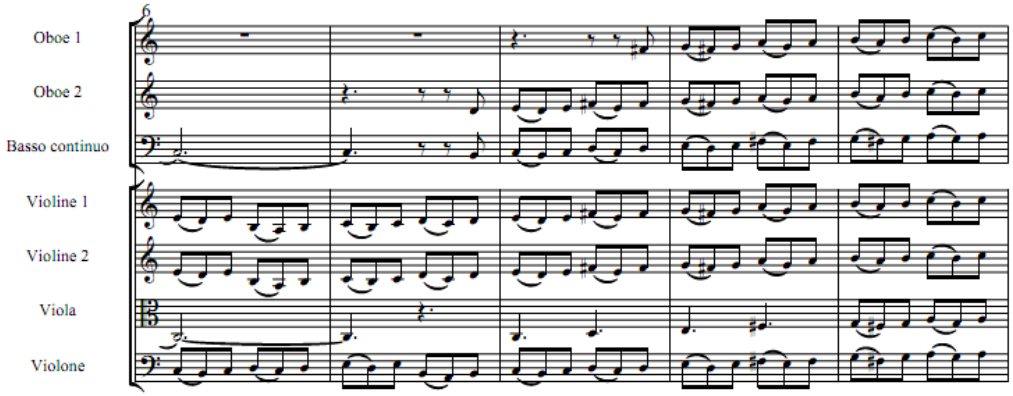
разных пьесах сюиты. Среди них два гобоя, две блок-флейты и две флейты пикколо. Смена духовых напрямую обусловлена характером пьес. Так, вслед за увертюрой, отличающейся яркой звучностью в том числе за счет введения в партитуру пары гобоев, звучат две нежные пьесы — сарабанда «Спящая Фетида» и бурре «Пробуждающаяся Фетида». Новый характер потребовал введения соответствующих тембров — вместо гобоев использованы две блок-флейты. Вообще усиленный состав (т.е. с гобоями) представлен в первой (увертюра) и последней («Весёлые лодочники») пьесах, а также в частях с яркими звукоизобразительными фактурными элементами. Речь о tempête «Бушующий Эол» и жиге «Прилив и отлив». В первой из них последовательное вступление голосов наподобие ансамблевого crescendo, сменяемое мощным инструментальным тутти, может напомнить картину разыгрывающейся стихии (см. пример 15):

Пример 15



В другой пьесе уплотнение фактуры в начале и её разрежение к концу вызывают звуковые, образные ассоциации с приливами и отливами на воде (см. пример 16):

Пример 16

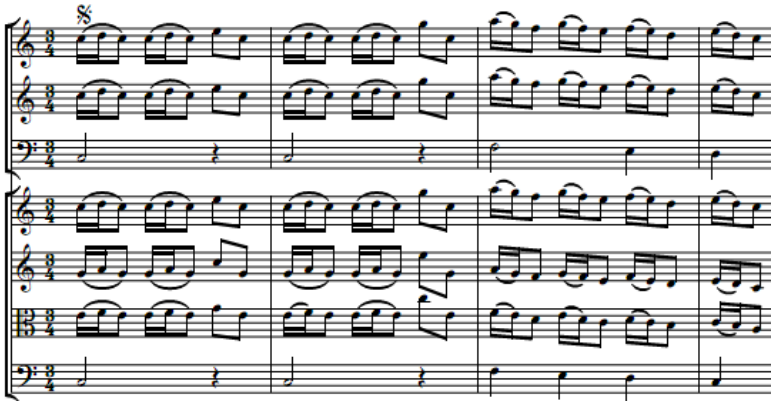


К подобным приемам звукоизобразительности Телеман будет прибегать не один раз и в разных опусах. Достаточно вспомнить, например, сцену Ино на морском дне из одноименной кантаты (TVWV 20:41), где весьма ярко представлена морская тематика. Иной пример — дуэт двух басов из первой части так называемой «Громовой оды» (духовной оратории в двух частях, TVWV 6:3 a, b). Музыкальное изображение раскатов грома и вспышек молний достигается посредством широких, императивных вокальных фраз (с репетициями на одном тоне) и тремоло у литавр[1]. Наличие столь эффектных музыкальных эпизодов, безусловно, обусловлено программным замыслом сочинений, они должны были привлечь внимание аудитории. Однако наиболее интересные темброво-фактурные решения встречаются в иных, не менее ярких пьесах, в которых звукоизобразительность выражена более опосредованно. Речь, к примеру, о бурлеске «Шутливые Тритоны» и менуэте «Нежный Зефир».

В пьесе «Шутливые Тритоны» оба эпизода (по форме пьеса представляет собой рондо) контрастны рефрену с его активной ритмикой и плотной фактурой (см. пример 17):

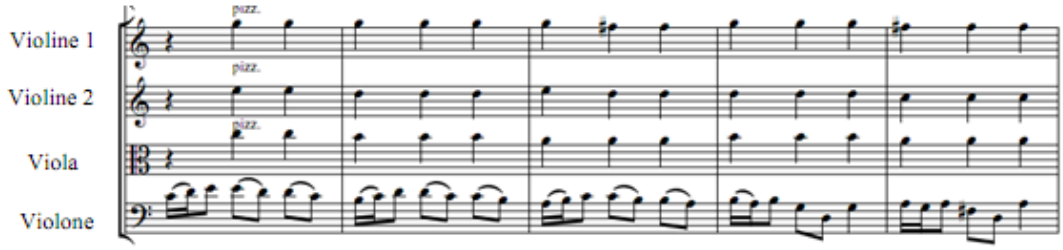
[1] Заметим, что К. Бах в оратории «Воскресение и Вознесение Иисуса» (премьера состоялась в 1778 году) для отображения в музыке картины землетрясения прибегает к схожему приему — третий речитатив он открывает семитактовым тремоло литавр [Суфия 2017, *189*].

Пример 17



Отличительная особенность эпизодов — солирование баса из группы *continuo* на фоне pizzicato у остальных струнных инструментов. Такие приемы игры усиливают заявленный в заглавии шутливый характер (см. пример 18):

Пример 18

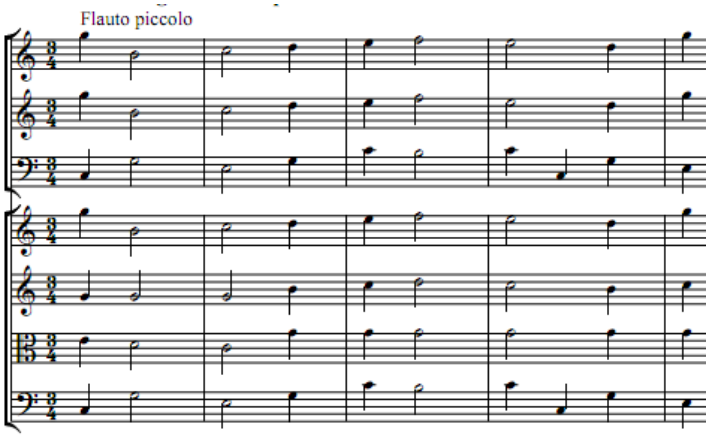


В менуэте «Нежный Зефир» композитор вводит партии двух флейт пикколо[1], хотя вполне мог обойтись звучанием блок-флейт. Однако ему явно нужен был новый тембр для очередного образа (см. пример 19), в то время как блок-флейты связаны с музыкальной характеристикой морских нимф[2]:

[1] Эти голоса, однако, отсутствуют в трех источниках: CH-Zz, AMG XIII 1129 & a-f (Ms.814); D-KA, Mus. Hs. 1075; D-Bsa, SA 3247.

[2] К примеру, в пьесах «Спящая Фетида» и «Пробуждающаяся Фетида». Нельзя не отметить, что Л. Бетховен вводит в партитуру 6 Симфонии флейту пикколо в четвертую часть («Гроза и буря»). Возможно, что традиция музыкального изображения некоторых природных явлений с использованием тембра флейты пикколо идет от инструментальной музыки XVIII века.

Пример 19



2.3 Придворный композитор в Эйзенахе

«Стоит упомянуть еще кое-что примечательное. Челядь двора была дважды сокращена более чем на половину, и даже фавориты и те были изгнаны, но я остался. Ведь музыка вообще задает тон» [Mattheson 1910, *360*]. Реплика Телемана из третьего жизнеописания не только свидетельствует о значимости композитора для промницкого графа [Rampe 2017, *135*]. Не исключено, что события, приведшие к сокращению двора (по словам автора) могли способствовать его довольно скорому отъезду из Зорау в Эйзенах. В 1706 году в разгар Северной войны Карл XII (1682–1718) направил свои войска из Польшы в Саксонию через Силезию[1], и его солдаты некоторое время пребывали в Зорау [Rackwitz 1981, *20*][2].

Однако если в автобиографических документах Телеман о происходившем в Зорау пишет лишь намеками, то в своем литературном сочинении о военных событиях он сообщает напрямую. Речь о большой поэме в память первой супруги композитора, скончавшейся в 1711 году[3], под

---

[1] Уже с 1648 года Силезское герцогство располагалось между королевством Польским и курфюршеством Саксонским.

[2] Описание тех событий содержится, к примеру, в статье К.-П. Коха [Koch 2010].

[3] К слову, его жена скончалась сразу после рождения первой дочери Марии Вильгельмины Элеоноры (1711–1743). Как пишет Телеман, она скончалась im Kind-Bette, то есть в послеродовой период [Telemann 1981, *89*]. М. Шнайдер приводит следующую выписку из церковной книги: «Похоронена в [эйзенахской] церкви вечером, в 8 часов, супруга капельмейстера Г. Ф. Телемана. Было отпевание, а затем зачиталась проповедь» [Schneider[2] 1907, *XXI–XXII*]. Крестными родителями Вильгельмины стали герцог

названием «Поэтические мысли, которыми пожелал воздать почести праху своей сердечно любимой Луизы, оставленный ею супруг Георг Филипп Телеман» [Schneider[1] 1907, *LXXII–LXXIV*]. В тексте встречается фрагмент с описанием непосредственного вторжения неприятелей, а это позволяет думать, что композитор стал живым свидетелем маневров:

«Затем Господь на нас направил войско шведов,
И те, как дикари, в Саксонию вошли,
Себя ли вряд ли помнил кто от страха,
Лишь гибель был способен напророчить.
Хотел избегнуть я жестокой кары вражьей,
(Её нам ниспослал суровый Божий перст).
Но всё ж перед отбытием хотел Луизу повидать,
Направился к ней, чтобы попрощаться» [Telemann 1981, *58–59*].

Несмотря на перипетии зораузского периода, в конце 1708 года[1] Телеман прибыл в Эйзенах, где сначала получил пост концертмейстера[2], а затем и капельмейстера при дворе Иоганна Вильгельма Саксен-Эйзенахского (1666–1729). В первом жизнеописании он указал: *«В 1708 году поступил на службу к светл[ейшему] герцогу <…> сперва в качестве концертмейстера, а затем и капельмейстера»* [Telemann 1981, *89*]. За год до него, в 1707 году, туда же прибыл известный в те годы Панталеон Хебенштрайт[3] для обустройства капеллы и поиска необходимых музыкантов, поэтому на первых порах Телеман имел возможность работать лишь в качестве исполнителя, о чем он сообщил в третьем жизнеописании: *«В Эйзенахе я поначалу имел виды только на инструментальную капеллу. Музыкантов туда набирал господин Панталеон Хебенштрайт, достоинство коего выше всяких похвал. Ему меня прочили в качестве ведущего скрипача. Следовательно, я должен был играть на скрипке во*

Иоганн Вильгельм Саксен-Эйзенахский, принцесса Анна Мария Саксен-Вейсенфельская (супруга графа Эрдмана II фон Промница) и Эрдман Ноймайстер.
[1] Так считает, в частности, Люттекен [Lütteken, *592*].
[2] Т.е. руководителя оркестра.
[3] О нем было упомянуто выше. В Эйзенахе Хебенштрайт оставался до 1709 года [Lütteken, *592*].

время застолий и в салонах <…>» [Mattheson 1910, *361*]. Хебенштрайт стал для Телемана верным наставником, что подтверждается такой характеристикой: *«Мсье Пантлон, скажу я, наряду с опытом игры на многих инструментах, обладал также чрезвычайным мастерством во французской музыке и композиции, от него, собственно, я и почерпнул много полезного и то, что был в состоянии принять»* [Telemann 1981, *203*][1]. Однако на капельмейстерский пост композитора назначили, по-видимому, уже в 1709 году[2], на что косвенно указывает следующий документ эйзенахского архива, цитируемый М. Шнайдером во введении к двадцать восьмому тому «Памятников…». Речь в нем идет о предстоящей женитьбе на Луизе Эберлин (свадьба состоялась 13 октября 1709 года [Schneider[2] 1907, *XXI*]), дочери капельмейстера Даниэля Эберлина[3], и службе, которую Телеман обещал нести исправно. Вероятно, подобные гарантии, данные композитором, объяснимы назначением на новую должность: «Посему Его Светлость князь и правитель, господин Иоганн Вильгельм, саксонский герцог и т.д. мой Милостивый Государь разрешает мне заключить брачный союз, а священнику [поручает] обручить меня в Зорау с Её Светлости Княжны камеристкой Луизой Эберлин. Ввиду того, что впредь мне нужно будет самому себя содержать, то он проявляет щедрость и [обещает] обеспечить меня провизией. Сию милость я принимаю с глубокой благодарностью, а также письменно обязуюсь по истечению срока, данного мне Его Высокомилостивым Светлейшеством князем Саксен-Эйзенахским

---

[1] В первой автобиографии Телеман среди прочего называет Эйзенах своей «высшей школой» [Telemann 1981, *99*]. По-видимому, он имеет в виду выступления с Хебенштрайтом, о чем говорится выше. Ради них композитору пришлось изрядно потрудиться для улучшения техники скрипичной игры. Даже после отъезда из Эйзенаха Телеман не прекратил дружбу с Хебенштрайтом. Доказательство тому — письмо музыканта композитору от 1733 года, в котором он попросил Телемана добыть сведения о клавесине особой конструкции [Telemann 1972, *316–317*]. К сожалению, это письмо — единственное доказательство их общения после отбытия Телемана во Франкфурт-на-Майн и далее в Гамбург.

[2] Тем более, что Хебенштрайт уехал из Эйзенаха в 1709 году, значит, в это время место капельмейстера было вакантным.

[3] Даниэль Эберлин (1647–1713/1715) — немецкий композитор и капельмейстер. В словаре И. Вальтера о нем написано следующее: «Эберлин [Даниэль] — видный скрипач, родился в Нюрнберге. В 1680 году был капельмейстером в Эйзенахе, оттуда поехал в Кассель, однако в 1685 году вновь вернулся в Эйзенах и стал здесь, наконец, городским полицейским. В этой должности он и умер, здесь же. Его [трио под заголовком] trium variantium fidium Concordia, h[oc]. e[st]. Moduli musici, quos Sonatas vocant, ternis partibus conflati вышли из печати в 1675 году в Нюрнберге [в формате] in folio» [Walther[1]].

для проведения свадьбы, в назначенное время без задержек вернуться сюда, а также верно и прилежно нести вверенную мне службу и ни в коем случае не уезжать ни в Зорау, ни куда либо еще. А если под каким-либо предлогом <…> меня захотят пригласить на службу, то я не пожелаю оставить свое место в Эйзенахе. При свидетельстве многих написано мной, я ничего не утаил и обладаю твердым желанием [совершить задуманное], а также подписано <…> 26 июня 1709 года» [Schneider[2] 1907, *XXI*].

Карьера церковного композитора по-настоящему сложилась только в Эйзенахе, параллельно Телеман подошел к идее написания не отдельных кантат (как это было ранее), но кантатных ежегодников[1]. Первым собранием, написанным во время нахождения в Эйзенахе, стал ежегодник на тексты Ноймайстера Geistliches Singen und Spielen («Духовная музыка для пения с инструментами», 1710/11»)

Кроме вторичной женитьбы[2], не менее знаковым событием эйзенахского периода явилось общение с И. С. Бахом и его семейством.

---

[1] Как уже было сказано, в Хильдесхайме, когда Телеман был, по сути, подмастерьем отца Криспена, он писал церковные кантаты. Но такую деятельность композитор осуществлял не профессионально, но совмещая с посещением школы. Практически то же самое произошло, когда Телеману было предложено каждые две недели сочинять богослужебную музыку для церкви Св. Фомы в Лейпциге. Только назначение в Новой церкви свидетельствовало о переходе Телемана в ранг церковного композитора. Однако работа там, как мы знаем, не была долгой. В результате отсутствуют какие-либо указания на то, что Телеман мог работать над написанием, к примеру, ежегодников кантат.
Всего, как было указано, за свою долгую жизнь композитор написал не менее двадцати ежегодников, полных по числу предусмотренных церковным календарем кантат, либо неполных, некоторые даже были напечатаны при жизни. Более подробно см. в библиографическом перечне Б. Райпша и Р.-Ю. Райпша. Электронный ресурс: https://www.telemann.org/tl_files/files/bibliographie/_Kirchenmusik%20Telemanns%20-%20BR%20u%20RJR.pdf (дата обращения: 20.08.2017), а также в книге Рампе [Rampe 2017, *224–229*].

[2] Во второй раз Телеман обручился 28 августа 1714 года на Марии Катарине Текстор (1697–1775), дочери Андреаса Текстора (1671–1737), учетчика зерновых запасов. Однако этот брак не получился счастливым. По-видимому, взаимоотношения обоих еще до женитьбы были весьма напряженными, на что указывает один небезынтересный документ — своего рода шутливый брачный договор, датированный днем свадьбы и, возможно, преподнесенный в качестве подарка (воспроизведен в собрании документов). В нем под вторым пунктом обозначено следующее: «Все склоки, недоверие, вздохи и [прочие] страстные порывы, имевшие место ранее, должны быть обеими сторонами прекращены, т.е. Тирсине [Катарине Текстор] и Меланте [Телеману] следует оставить [все ссоры], да проследить, чтобы и впредь ничто о них не напоминало, уж тем более не допускать ни под каким предлогом возникновения таких [скверных чувств]» [Telemann 1981, *67*]. Как пишет Люттекен, в 1735 году Катарина сбежала от Телемана, оставив ему огромные долги, в денежном эквиваленте равные примерно 5 000 рейхсталеров, что составляло более четырех годовых доходов Телемана[Lütteken, *597*]. Он же сообщает, что в 1724 году жена композитора была уличена в связи со шведским генерал-лейтенантом и военачальником в Гамбурге Генрихом Отто фон Альбедилем (однако Рампе оспаривает данный факт). Финансовое положение Телемана после бегства супруги, по-видимому, действительно было непростым. Так, в одном из писем он говорит: «Я решил написать [Вам], поскольку хотел рассказать о средстве, которое поможет [вывести меня] из моего скверного [финансового] состояния» [Telemann 1972, *186*]. Возможно, что неслучайно именно в этот период

Отношения обоих композиторов, скорее всего, были дружескими, принимая во внимание тот факт, что в 1714 году Телеман стал крестным отцом К. Ф. Э. Баха (1714–1788) [Lütteken, *593*]. Однако сам Телеман в своих автобиографиях не упоминает о дружбе с Бахом, который с 1708 года проживал Веймаре. Удивительно, но Телеман не говорит даже о встречах с Иоганном Бернхардом Бахом (1676–1749), а такие наверняка были, поскольку тот служил органистом в соборе Св. Георга в Эйзенахе[1]. Единственным на сегодня документальным свидетельством их возможного общения служит письмо К. Баха к И. Н. Форкелю от 13 января 1775 года, в котором Бах пишет: «Когда он [И. С. Бах] был молодым, то часто проводил время с Телеманом <…>» [Clark 1997, *74*][2]. Телеман стал автором «Сонета на кончину господина капельмейстера Баха», опубликованного в первом томе журнала Марпурга Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik («Историко-критические заметки о восприятии музыки») в 1754 году. Как известно, свои стихи Телеман писал и посвящал только тем людям, которых он знал лично, либо с которыми вел переписку.

2.3.1 Музыка для малого инструментального ансамбля

Знакомство и совместные выступления с Хебенштрайтом, а также опыт работы концертмейстером в Эйзенахе — такие события во многом определяют жанровую палитру инструментальных сочинений 1710–1720-х годов. Отдельную группу в них составляют концерты, трио и сонаты, что подтверждают слова Телемана из жизнеописаний. К примеру, в первой автобиографии сказано: *«И поскольку перемены [в творчестве] радуют, я взялся за концерты. Хотя должен признать, что они не пришлись мне по*

композитор пытается найти возможность продавать свои сочинения в том числе за пределами немецких земель. См. письма: [Telemann 1972, *186–191*].

[1] На что указывает фрагмент из хроники XVIII века, посвященной культурной жизни Эйзенаха, где говорится: «На этом органе каждое воскресенье во славу Божию исполняют вдохновенную музыку, иногда в сопровождении труб и литавр. Для этого Высокочтимые советники взяли на службу Иоганна Конрада Гайстхирта в качестве кантора, господина Иоганна Бернхарда Баха в качестве органиста <…>». И далее: «Всей музыкой <…> управляет господин Телеман» [Telemann 1981, *56*]

[2] Ко всему прочему, У. Зигеле пишет, что осенью 1722 года, возвращаясь из Лейпцига в Гамбург, Телеман мог повидаться с Бахом в Кётене [Rampe 2017, *242*].

душе, несмотря на то, что я написал немалое количество таких произведений <…>. Напротив, я обнаружил склонность к сонатам и сочинял их в больших количествах <…>. Особенно же часто меня убеждали в том, что в жанре трио я проявил себя сильнее всего, ведь в них один голос задавал столько же работы [исполнителю], сколько и другой» [Telemann 1981, *100*][1]. Или в третьей: *«И вряд ли я смогу припомнить всё сочиненное мной для струнных и духовых. В особенности я нацелил себя на написание трио и сочинил их так, что казалось, будто второй голос равнозначен первому, а в басу звучит естественная мелодия в близкой ей гармонии, каждый тон которой на своем месте и не может быть другим»* [Mattheson 1910, *362*].

Несмотря на то, что своими концертами Телеман был недоволен больше всего, им созданы четыре образца, отличающихся оригинальностью художественных приемов и богатством звуковых образов. Речь о концертах для четырех скрипок без генерал-баса. Концерт C-dur, TWV 40:203, был написан в период с 1709 по 1721 годы, т.е. либо в Эйзенахе, либо уже во Франкфурте-на-Майне. Два других — D-dur, TWV 40:202 и G-dur, TWV40:201 — были написаны во Франкфурте-на-Майне, тогда как время создания концерта A-dur, TWV 40:200 на сегодня не определено. Тем не менее, принимая во внимание использование схожих техник и приемов в концертах, можно предположить, что все они были написаны в течение одного непродолжительного времени: вероятнее всего, в годы пребывания в Эйзенахе (с 1708 по 1711), или, что вполне возможно, в период начала службы во Франкфурте (с 1712 года).

О каких же приемах идет речь? Прежде всего, концерты предполагают исполнение квартетом струнных инструментов без участия группы *continuo*. Кроме этого, во всех концертах налицо стремление к линеарной трактовке голосов и, как следствие, преобладание полифонической фактуры, техник и

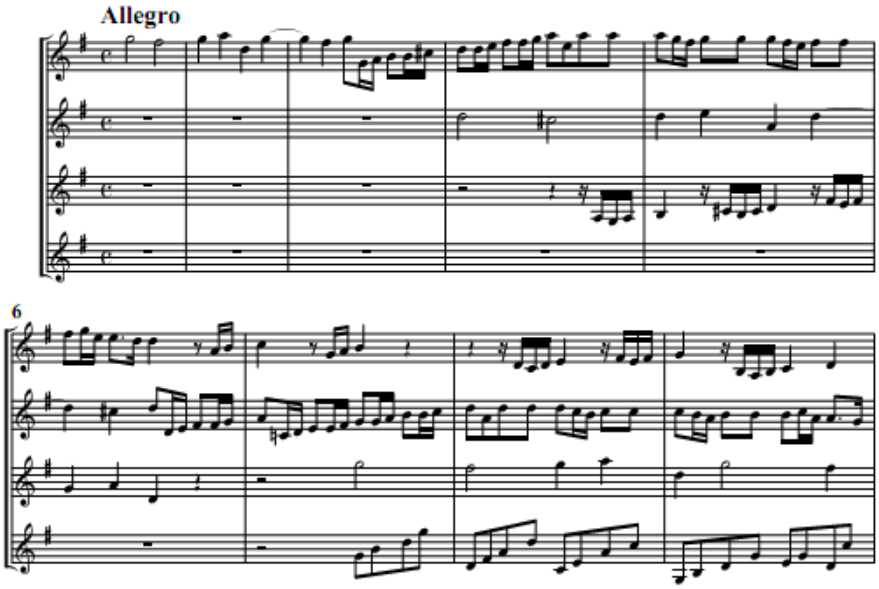
[1] Жанр инструментального трио, который сегодня принято называть трио-сонатами, был основан на дуэтной технике, поскольку в них виртуозная нагрузка сосредотачивалась в партиях двух облигатных инструментов. А третий голос выполнял функцию континуо. Поэтому Телеман здесь и говорит «один и другой», то есть подразумевает дуэтную сущность жанра.

приемов полифонии в большинстве частей (лишь третьи, медленные части концертов C-dur и A-dur выдержаны в гомофонном складе): имитаций в начале разделов, фугато, вступлений голосов в каноне, скрытого двухголосия и т. д.

Для примера обратимся к концерту G-dur для четырех скрипок (TWV 40: 201). Здесь, несмотря на использование одних лишь мелодических голосов, Телеман обходится без техники скордатуры[1]. Хотя такой прием был бы к месту для большей функциональной дифференциации партий[2]. Телеман мастерски использует возможности струнных инструментов для образования полифонической фактуры. Это заметно на примерах двух средних частей.

Вторая часть — образец четырехголосной фуги с тремя удержанными противосложениями (см. пример 20). В музыке Телемана это нечастый случай, поскольку обычно в ансамблевых пьесах он, как правило, использует лишь фугато:

Пример 20

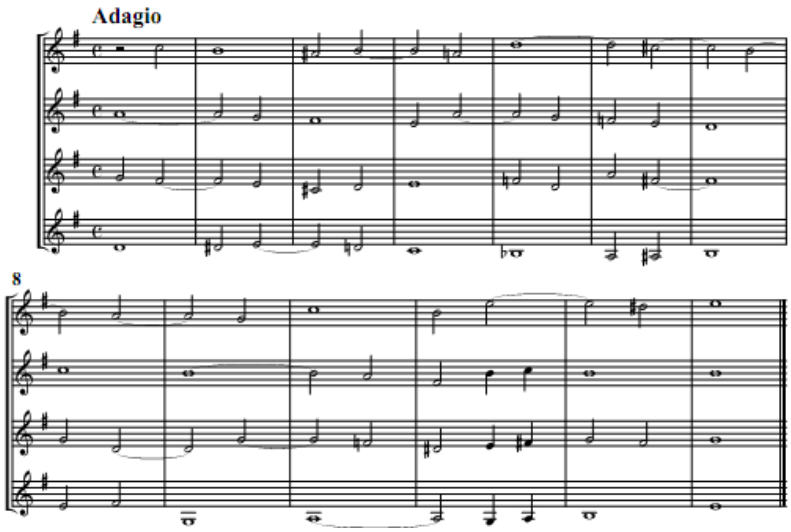


[1] Например, такая техника использована в сонатах-мистериях Г. И. Ф. Бибера (1644–1704). У Телемана с применением техники скордатур написана Трио-соната TWV 42:d 6.

[2] Если бы четвертая скрипка звучала несколько ниже, то функция баска была бы очерчена яснее. Возможно, что краткость этого и прочих струнных концертов без континуо частично обусловлена отсутствием полнозвучного баса.

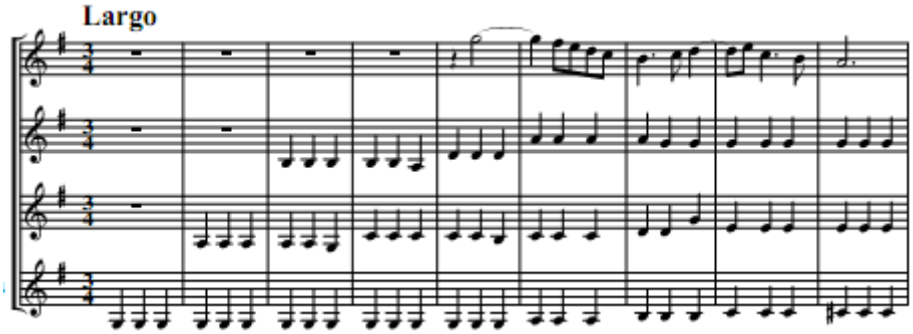
Подчеркнуто линеарное движение голосов — особенность небольшой третьей части. Необычный звуковой колорит создают многочисленные приготовленные задержания[1]. Отметим, что основная тональность *e-moll* появляется только в последнем такте, всё, что звучит до этого — непрерывное тональное блуждание с краткими остановками на мажорных и минорных трезвучных аккордах (см. пример 21):

Пример 21



Подобные красочные наслоения мелодических линий встречаются также и в первой части, выдержанной в целом в гомофонном складе (см. пример 22):

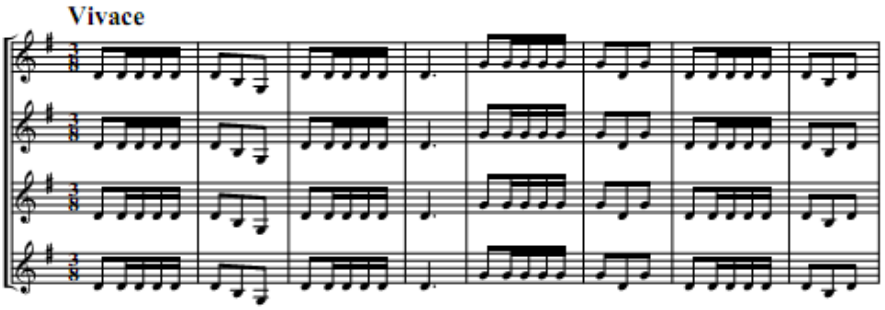
Пример 22



Основная тема четвертой части по характеру приближается к задорным народным песенно-танцевальным наигрышам. Ее первый раздел — моторные унисоны по звукам трезвучия у всего состава (см. пример 23):

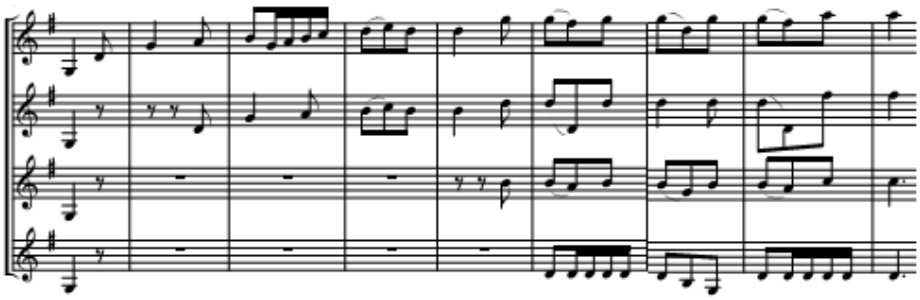
[1] За исключением первого такта, где появляется неприготовленная секунда.

Пример 23



Второй раздел — энергичный напев в народном духе. Внимание привлекает имитационный склад фактуры и объединение по вертикали обоих разделов основной темы: трезвучного мотива (в нижнем голосе) и окончания напева-наигрыша (см. пример 24, тт. 6–9):

Пример 24



В заключительной части взору так и представляется сцена музицирования деревенских исполнителей. Возможно, что такая музыка была навеяна воспоминаниями о музыкальных действах в общественных трактирах в Кракове, нашедшими отражение в автобиографии. И это еще один аргумент в пользу того, что концерт мог быть написан до прибытия во Франкфурт, как бы по свежим следам, тем более что на новом месте Телеман сразу окунулся в атмосферу культурной жизни франкфуртской знати, и вряд ли столь непосредственные звуковые образы (как в финале концерта) могли потрафить вкусу избалованной аристократии.

2.4 Франкфуртский период. На пути к творческим вершинам и независимости

Определенно, 1712 год стал переломным для Телемана. Его явно утомила служба при дворе и зависимость от воли хозяина. По-видимому, композитору оказалось тесно в рамках придворной жизни, поэтому, получив возможность работать в ином месте, он уехал во Франкфурт-на-Майн, город, где Телеман смог достаточно свободно выбирать источники дополнительного заработка, поскольку служил не князю, а городскому совету. Кроме этого, работа в городе предоставляла куда больше социальных гарантий. Оставаясь в подчинении, он в любой момент смог бы оказаться на улице [Rampe 2017, *167*]. Свое решение покинуть Эйзенах в третьей автобиографии Телеман обосновал так: *«Но тогда я сумел понять одно: кто хочет хорошо обустроить свою жизнь, должен поселиться в республике»* [Mattheson 1910, *363*][1]. Высказываясь на сей счет в первой автобиографии, Телеман явно лукавит, говоря следующее: *«Меня привело к ним [республиканцам, жителям Франкфурта] то, что я полагал в этом имперском городе обрести вожделенный покой, который помог бы мне продлить жизнь»* [Telemann 1981, *101–102*]. Ведь, как станет известно, во Франкфурте композитор не только не уменьшит масштаб своей занятости, напротив, он взвалил на себя ряд дополнительных обязательств.

Официальное назначение на должность музыкального руководителя состоялось 27 марта 1712 года. Несколько ранее, 9 февраля, Телеман направил во Франкфурт прошение о принятии на службу. В частности, из этого письма [Telemann 1972, *23–24*] мы узнаем об обязанностях композитора на новом месте по управлению музыкой в Церкви францисканцев (в так называемой Barfüβerkirche, буквально «Церкви босяков») и обучению певчих. Переехав во Франкфурт, Телеман, однако, не

[1] Как известно, в 1648 году Франкфурт-на-Майне получил статус «имперского города» (Reichsstadt). Город добился широкой автономии и подчинялся напрямую императору Священной Римской Империи Германской Нации.

оборвал связей с Эйзенахом. Как было отмечено выше, в 1717 году[1] он был назначен там капельмейстером «von Haus aus». Наряду с этим, Телеман занялся руководством музыкой в церкви Св. Катарины[2], а также стал распорядителем в дворянском обществе Фрауэнштайн [Lütteken, *594*][3]. Потребность к постоянному расширению сферы профессиональной реализации будет характеризовать Телемана и после его отъезда из Франкфурта. К примеру, в 1725 году, уже в Гамбурге, наряду с обязанностями музыкального руководителя в ряде городских храмов, композитор смог опробовать новый для него вид деятельности: Телеман заполучил пост корреспондента эйзенахского двора. Однако об этом ни в одной из автобиографий ничего не сказано, по-видимому, потому что работа в целом не принесла ему искомого удовлетворения. Такая должность обязывала Телемана сообщать герцогу Саксен-Эйзенахскому о событиях, происходящих в разных городах немецких земель. Из немногих сохранившихся документов[4] мы узнаем, что Телеман живо заинтересовался подобной деятельностью и проявил невероятное усердие при подготовке корреспонденции. Так, он обзавелся широкой сетью информаторов и даже сам оплачивал их услуги. Например, в письме от 28 июля 1725 года Телеман написал: «Из трех полных листов [с присланными мне сообщениями] два были написаны здесь [в немецких землях]. Третий же, присланный из Стокгольма, составлен тамошним незнакомцем. За первый из них я отдаю 20 рейхсталеров ежегодно, за другой плачу 30 рейхсталеров. Третий, и лучший, я получил бесплатно от шведского министра. Прочую мелкую информацию я получаю не более чем за 30 или 40 рейхсталеров <…>» [Telemann 1972, *87–88*]. Но ввиду чрезвычайной загруженности текущими обязанностями

---

[1] Что подтверждается декретом герцога от 11 марта 1717 года [Telemann 1981, *73*].

[2] Впрочем, как пишет Рампе, обязанности кантора в полной мере в этом храме он не исполнял и отвечал лишь за подбор музыкантов и обеспечение их нотными материалами [Rampe 2017, *170*].

[3] Свое наименование — Frauenstein (или Zum Frauenstein) — общество получило в XV веке, когда его члены обосновались в доме с аналогичным названием.

[4] Эти документы, однако, не содержат самих новостей, а представляют собой переписку между Телеманом и эйзенахским двором по поводу содержания корреспонденции, доставки писем, оплаты работы и проч. См. в: [Telemann 1972, *79–104*].

композитор не успевал оперативно пересылать свои сообщения, что, безусловно, не нравилось герцогу. Из его канцелярии в адрес Телемана следовала такая реакция: «Однако я думаю, что, даже если такая ошибка будет исправлена, сообщения от Вашего Высокородия все равно не будут свежими, поскольку о тех nouvelen («новостях»), о которых Вы нам сообщаете, мы узнаем из Франкфурта на 8 или 10 дней раньше. Из всего этого можно заключить, что прибытие всей Вашей корреспонденции задерживается на несколько дней» [Telemann 1972, *89*]. В свою очередь композитор был недоволен задержками оплаты работы. Так, в письме от 26 апреля 1730 года он написал: «Добавлю, что в грядущем июне заканчивается квартальный период, оплаченный [мной] моим корреспондентам, а за новый я не смогу внести плату. Может случиться, что [я] с моими [домашними] окажусь в долгах, принимая во внимание мое и без того шаткое здоровье. В итоге, если Вы не поможете с выплатой причитающейся мне суммы, я буду вынужден оставить корреспонденцию» [Telemann 1972, *99*]. Несмотря на все попытки композитора наладить пересылку корреспонденции, такая его деятельность решением эйзенахского герцога[1] была приостановлена в мае 1730 года [Telemann 1972, *100*].

Ни в одном из автобиографических текстов Телеман не упоминает об общении с И. Маттезоном, начало которому (посредством пересылки корреспонденции) было положено во Франкфурте. Несмотря на отсутствие большого числа документов из их переписки, можно утверждать, что оно носило регулярный характер[2] и поддерживалось заинтересованностью обоих в творческой деятельности друг друга[3].

---

[1] По-видимому, таковое было принято Вильгельмом Генрихом Саксен-Эйзенахским (1691–1741), сыном Иоганна Вильгельма.

[2] В частности, в своей Critica musica («Музыкальной критике») Маттезон отмечает: «Имею честь обладать многими прекрасными письмами от широкоизвестного господина капельмейстера Телемана — изобретательного композитора» [Telemann 1981, *75*].

[3] Впрочем, как известно, было несколько личных встреч в Гамбурге. Так, 1 октября 1721 года Телеман навестил Маттезона, он же нанес ответный визит 6 октября [Rampe 2017, *194*]. Однако в первые годы пребывания Телемана в Гамбурге Маттезон успел выступить с критикой некоторых его сочинений. Возможно, этот факт объясняет то, что впредь они относились друг к другу, скорее, как добрые коллеги, нежели как добрые знакомые [Rampe 2017, *247–248*).

Для Телемана Маттезон являл собой образец авторитетного ученого и теоретика, одаренного в равной мере также в сочинительстве. Так, в письме от 18 ноября 1717 года он сообщил: «<…> красота Ваших сочинений велит мне отдать Вам должное и без принуждения констатировать, что Вы, милостивый государь, заслуживаете уважение всей музыкальной республики» [Telemann 1981, *76*][1]. И далее в послании: «Столь похвальная работа, без сомнения, вдохновит людей последовать Вашему примеру, отчего наша благая наука вновь зацветет пышным цветом» [Telemann 1981, *76–77*]. Уже через год, в октябре 1718 года Телеман сложил хвалебные стихи и адресовал их Маттезону по случаю окончания работы над Exemplarische Organisten=Probe im Artikel vom General-Bass («Пособием для органиста в примерах, или Наставлением в генерал-басе», опубликовано в 1719 году). Здесь восхищение ученостью коллеги выражено в восторженном слоге поэзии в духе хвалебных классицистских од:

«Мой Маттезон, кому досталось аретиново наследье,
Пускай твой труд всех варваров тех нотных победит,
А все средневековья колдовство и мракобесье,
Пускай теперь во Франции гасконцев покорит.
Ты новой музыке уж верно проложил пути,
И служишь сему миру своей лирой золотой,
Смотри, подтягиваются к тебе ученики,
А это значит, вряд ли станет труд напрасным твой.
«Пособием для органиста» тот зовется,
И призван добрый умысел представить он.
И более для похвалы великих слов уж не найдется,
Чем тех, которых счетом два: ты — Маттезон» [Telemann 1981, *107*]

Маттезон довольно внимательно отнесся к деятельности Телемана и не единожды воздал должное заслугам современника. В связи с этим укажем на

[1] Телеман говорит здесь об уважении, по-видимому, имея в виду в том числе публикацию работы «Защищенный оркестр» в 1717 году. Под республикой он подразумевает Франкфурт-на-Майне.

публикацию первого жизнеописания композитора в «Большой школе генерал-баса». К этому моменту (пособие напечатано в 1731 году) Маттезон, собиравший сведения о разных композиторах, обладал не одним автобиографическим текстом, однако для обнародования был избран лишь телемановский текст. Он определенно подкупил его неординарностью подхода к изложению биографических сведений. Автор «Школы…» отмечает: «Здесь я хотел бы представить [образец] одного [жизнеописания], для того чтобы еще больше воодушевить тех других [композиторов] и увлечь их идеей создать нечто подобное. Ведь пример для них будет полезнее многочисленных умозаключений. Таким станет жизнеописание нашего знаменитого Телемана, написанное тогда [в 1718 году] и присланное мне. Изложено его же собственными словами, в изящной манере письма» [Mattheson 1731, *167–168*]. В «Большой школе генерал-баса» также напечатаны хвалебные стихи Маттезона Телеману, при этом формальным поводом их публикации явилось намерение композитора выполнить перевод известного трактата И. Й. Фукса (1660–1741) Gradus ad Parnassum. Затем, во втором томе «Музыкальной критики» Маттезон, вкратце касаясь вопроса содержания своей корреспонденции[1], публикует два письма из переписки с Телеманом, при этом во втором, ответном послании Телеману с учтивостью отмечает: «Ваше жизнеописание, само собой разумеется, мне крайне необходимо. Однако, как же я еще порадуюсь, заполучив Ваш новый опус с инструментальными композициями! Таковые я считаю самыми сложными, и Вы, коли согласитесь со мной, загоритесь идеей представить их свету» [Telemann 1981, *80–81*]. В окончании письма тон повествования становится наиболее учтивым: «Всё, что сказано мне о Вас тысячами знатоков, всё, что написано [о Вас и Вами] в напечатанных источниках, прежде всего, в предисловиях к кантатным ежегодникам господина Н[оймайстера], и, наконец, всё увиденное, сыгранное и услышанное мной из Ваших

[1] Он пишет: «Однако же здесь я хочу привести только одно письмо [Телемана и свое собственное ответное послание] <…>, чтобы доказать, что я по обыкновению (некоторые же полагают обратное) не печатаю абсолютно все присылаемое мне». [Telemann 1981, *75*].

композиций — всё это требует тотчас убедить Вас в том, что никто не относится к Вам с таким почтением и признанием Ваших заслуг, как [я], Вашего Высокородия преданный и покорный слуга Маттезон» [Telemann 1981, *81–82*].

Отдельного комментария заслуживает упоминание Ноймайстера Маттезоном в процитированном фрагменте из письма. Скорее всего, Маттезон имеет в виду предисловие к собранию кантатных либретто «Церковные молебствования в пяти частях», опубликованное в 1717 году издателем Готфридом Тильгнером. Он же значится автором предисловия, поскольку оно подписано его именем. В нем, действительно, несколько раз упомянуто имя Телемана в контексте восприятия современниками столь передовых для тех лет ноймайстеровских новаций в подходе к составлению кантатных либретто. Автор предисловия пишет в окончании следующее: «Господин Телеман <…> придерживается мнения, [согласно которому всё], что возможно в поэзии, также возможно в музыке» [Tilgner 1717]. В этой фразе угадывается позиция Телемана, подмеченная современниками, о максимально точном воплощении в сочинении содержания поэтического первоисточника, реализованная, к примеру, в нескольких кантатах на тексты Ноймайстера.

2.4.1 Стилистические особенности кантат Телемана на примере франкфуртских сочинений на тексты Э. Ноймайстера

Во Франкфурте-на-Майне Телеман вновь обратился к ноймайстеровскому ежегоднику Geistliches Singen und Spielen, однако сочинил другую музыку, ставшую основой ежегодника 1717/18 года. По-видимому, обратиться к старым либретто его надоумила сама поэзия, вдохновившая композитора на творческие поиски.

Для примера обратимся к двум композициям из обновленного ежегодника: кантате на первое воскресенье Адвента Nun komm der Heiden

Heiland («Гряди, язычников спаситель», TVWV 1:1174)[1] и кантате ко второму воскресенью Адвента Der jüngste Tag wird bald sein Ziel erreichen («Уж близится день Страшного суда», TVWV 1:301).

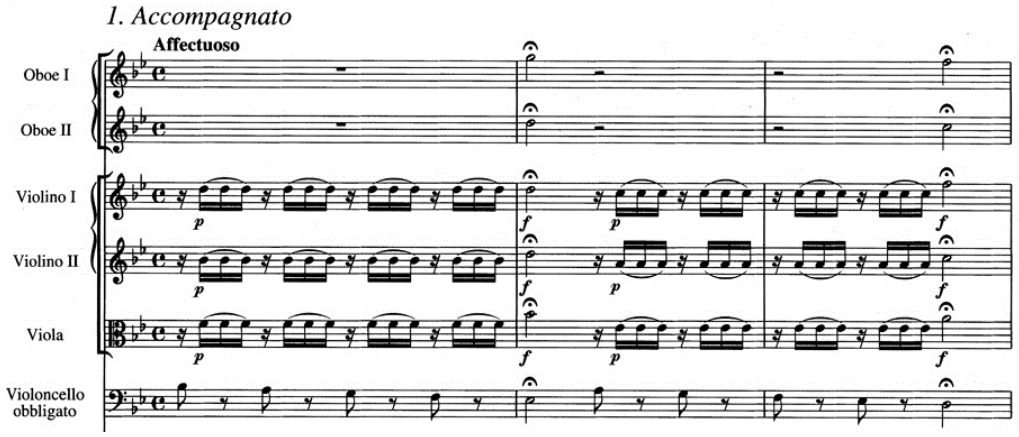
Как известно, духовная поэзия Ноймайстера отличается драматизмом и экспрессией. Её образный строй настолько яркий и динамичный, что впору говорить об особом содержании стихов богослова [Сапонов 2009, *10–11*]. Университетски образованный композитор был чуток к поэтическому слову, поэтому дух поэзии Ноймастера оказал прямое воздействие на музыкальное оформление его кантат. Это становится видно на примере кантаты Der jüngste Tag wird bald sein Ziel erreichen. Сама идея обращения к теме Страшного суда вполне согласуется с полемической направленностью поэзии Ноймайстера. Драматизм либретто, атмосфера нагнетания напряжения прочитывается в начальной строфе:

Уж близится день Страшного суда,
И то, во что не верит мир, произойдет.
И кажется, знамёнами беды полна
И грешная земля, и небосвод.

Музыка кантаты, хоть и далекая от звукоподражания мрачным картинам конца света, тем не менее, улавливает возвышенный тон поэзии и наполняется яркими, театральными контрастами. Таковые встречаются уже в первом номере (см. пример 25) — аккомпанированном речитативе сопрано: осторожные «шаги» у виолончели, сопровождаемые тихим шелестом шестнадцатых у остальных струнных, неожиданно сменяются уверенными аккордами *forte* всего ансамбля (под стать пафосному строю ноймайстеровых фраз):

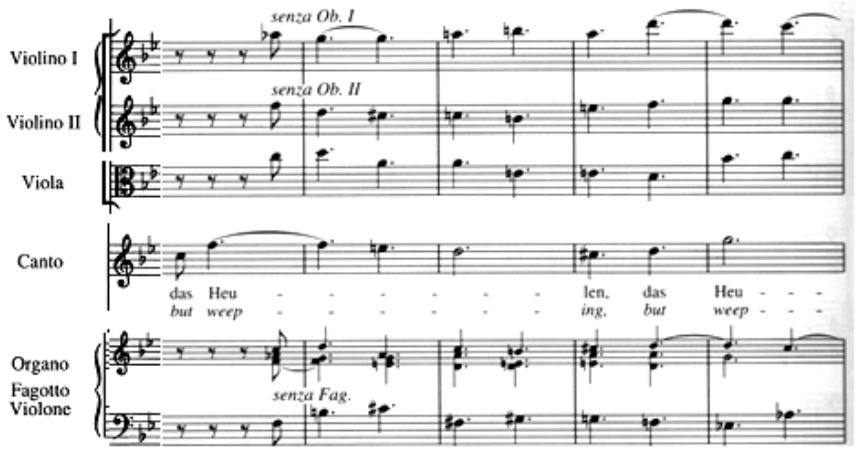
[1] Эта кантата — одна из немногих, сохранившихся в виде автографа композитора [TVWV-1, *122*].

Пример 25



В других номерах выразительность музыки, обусловленная патетичностью либретто, усиливается за счет обращения к приемам барочного звукоподражания. Например, в арии сопрано Lacht immerhin, ihr Atheisten («Смейтесь, безбожники…»). Один из ярких фрагментов арии — выделение слова das Heulen («*вой*») гармоническими средствами, когда в момент его интонирования по вертикали образуется цепочка эллипсисов на основе гармоний малого мажорного септаккорда (т.е. музыкальная аллегория завывания; см. пример 26):

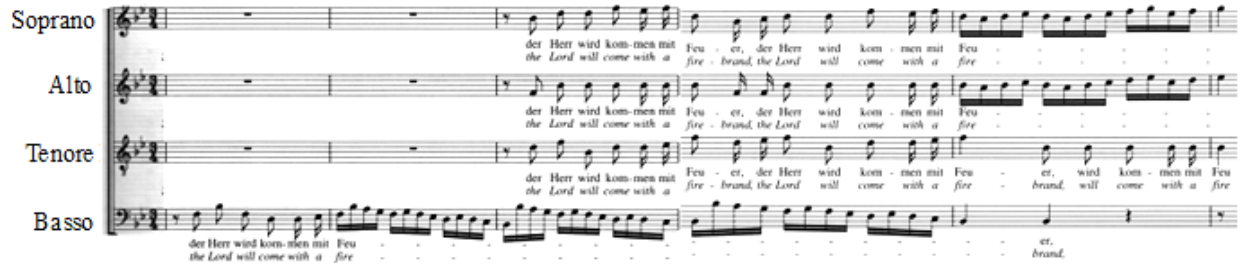
Пример 26



По театральному ярким становится следующий после арии хор Siehe, der Herr wird kommen mit Feuer («Смотри, грядёт Господь во пламени»), основанный на стихотворной переработке библейской цитаты (Ис. Гл. 66). Длительный распев шестнадцатыми на слове Feuer («*пламя*») у баса — а постепенно такое безостановочное движение захватывает все голоса фактуры

(см. пример 27) — звуковая метафора для отображения клубящихся вокруг Спасителя языков пламени[1]:

Пример 27



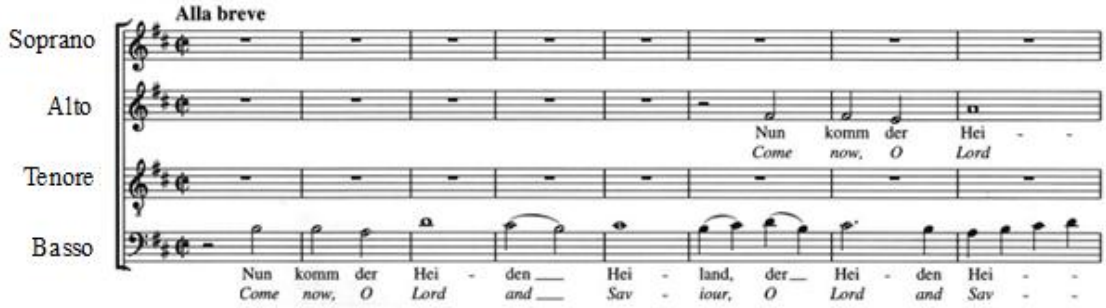
Особенности ноймайстеровской поэзии определяют не только выбор средств музыкальной выразительности, усиливающих её воздействие. Они влияют и на принцип группировки частей внутри произведения. Как, например, в кантате на первое воскресенье Адвента Nun komm der Heiden Heiland (TVWV 1:1174). Первые пять номеров кантаты[2] образуют концентрическую структуру A B C B_1 A, где A — заглавные хор, повторяющийся затем в точности. После него звучит хвалебная ария (B) Gottlob, der Heiland ist gekommen («Хвала Господу, явился наш Спаситель»), которая также повторяется (B_1) почти нота в ноту, изменения касаются тесситуры (в первый раз арию исполняет бас, во второй — альт). Разделяет оба повтора речитатив secco (C). Он и дает ключ к пониманию столь «странных» на первый взгляд повторов. Его содержание таково: «Прошло уже более, чем тысяча семьсот лет с того момента, как Господь людскому роду явился во плоти. Но в наше время нам не выпадет возможности Его воочию увидеть. Однако в том для радости помехи нет <…>». Такой текст позволяет думать, что хор и ария в начале кантаты — воплощение того, как, возможно, славили Господа в далекие времена, ещё на заре христианской эры. Тогда как музыкальные повторы — современный прихожанину времен

[1] Этот и оба примера, приведенные выше, являют образец воплощения патетики средствами риторики. Отчасти такие же приемы буду распространены среди музыкантов классической эпохи (см. соответствующую характеристику в труде Л. Кириллиной [Кириллина[1] 2007, *37*]).
[2] Всего в кантате восемь частей.

Телемана и Ноймайстера обряд прославления Христа в преддверии великого праздника Рождества.

Возможно, по этой же причине начальный хор выдержан в особом строе. Он представляет собой краткий хорал в виде фугато на первом стихе известной духовной песни Лютера. Однако такой способ обработки духовной песни — когда темой сочинения становится первая фраза, изложенная фугато (см. пример 28), — характерен для старинных органных хоралов композиторов XVII века — например, Иоганна Пахельбеля (1653–1706) и Дитриха Букстехуде (1637–1707). Использование Телеманом такой техники воспринимается как явный архаизм, но подчиненный раскрытию изложенной выше идеи.

Пример 28



Телеман оказался весьма чуток к идее, предложенной Ноймайстером и заключающейся в обогащении церковной кантаты оперными формами. Очевидно также влияние итальянских авторов на специфику драматургических решений в кантатах (имеется в виду театрализация, сочетание со сценическими жанрами), поскольку именно в их опусах обозначилась тенденция сближения кантаты с оперой [Лобанова 1994, *229*][1]. У Телемана процесс объединения таких жанров проявится в позднем сочинении — сольной кантате «Ино», написанной в 1765 году. Воздействие

[1] Впрочем, не только кантаты и не только с оперой. Н. Игнатьева, говоря о мадригалах К. Монтеверди из Пятой книги, отмечает, что «композитор совершенно очевидно мыслит сценическими ситуациями и потому обращается к крупным театральным сценам <…>» и «пытается приспособить мадригал к драматической пьесе так, чтобы и текст звучал отчётливо, и музыка не утратила своей выразительности» [Игнатьева 2017, *101*].

театральных принципов здесь настолько сильно, что возникают яркие аналогии с жанром монооперы[1].

Высоко оценив достоинства своего первого либреттиста[2], все остальные ежегодники Телеман создавал на пореформенные либретто (в духе Ноймайстера) поэтов-современников. Об этом свидетельствуют также письма композитора. Так, он обращался с просьбой прислать тексты для кантат к поэтам М. А. Вилькенсу, К. Ф. Геллерту [Telemann 1972, *141–142; 144–145*][3], а также к своему покровителю, бургомистру во Франкфурте-на-Майне И. Ф. А. фон Уффенбаху [Telemann 1972, *213–239*][4]. Однако в разное время за свои предпочтения композитор подвергался открытой критике со стороны церковного начальства. Так, главный пастор церкви Св. Катарины в Гамбурге И. М. Гёце (1717–1786) настолько возмутился включением поэтических обработок духовных песен в музыку одной из кантат[5], что написал письмо бургомистру с требованием запретить Телеману подобные «вольности»[6]: «Четыре или пять лет назад я уже отмечал, что, к моему глубокому сожалению, кантор Телеман исполняет в моей церкви такую музыку, в которой вместо светлой [песни] Лютера «Гряди, Дух Святой Господь Бог» (Kom Heil. Geist Herre Gott) используется весьма неудачная обработка современного поэта. Как только зазвучал первый стих вместе с

---

[1] К слову, подобные «сюжетные» кантаты ввел в практику А. Страделла [Лобанова 1994, *229*]. Об «Ино» речь пойдет во второй части.

[2] Его творчество он, действительно, ценил. Так, в письме от 27 декабря 1714 года Телеман пишет о Ноймайстере: «Кроме этого, если на то [будет] время, передайте, пожалуйста, Serenissimus (Его Сиятельству), что стихи со всей тщательностью написаны самым известным поэтом, единственным [в своем роде] знатоком в духовных делах <…>» [Telemann 1972, *175*].

[3] Письмо к М. А. Вилькенсу в переводе на русский язык представлено в Приложениях, Приложение 3.3.

[4] Послания Телемана к нему необычайно интересны. Композитор не только искал возможность получить тексты Уффенбаха, но также хотел украсить нотные сборники его же гравюрами: «Однако одно предложение у меня к Вам есть. Не прочь ли Вы сочинить полдесятка или даже целую дюжину кантат с духовным и моральным содержанием? Да так, чтобы их можно было исполнить как в церкви, так и в частном концерте. Я написал бы музыку, приложив к этому все усилия. Затем Вы могли бы украсить такие [ежегодники] гравюрами, или даже заняться гравировкой нот и последующей редактурой» [Telemann 1972, *219*]. На тексты Уффенбаха написан так называемый Emblematischer Jahrgang («Ежегодник с эмблемами», 1727/28). Титульные листы либретто включали рисунки в виде эмблем, выполненные и награвированные Уффенбахом. Отсюда название ежегодника [Rampe 2017, *227*].

[5] Вероятно, речь о кантате «Also hat Gott die Welt geliebet» на текст Ноймайстера (TVWV 1:82) [Rampe 2017, *399*].

[6] Полный текст письма (а также ответ Телемана) см. в Приложениях, Приложения 3.10, 3.11.

напевом, община пришла в замешательство, затем раздалось нечто совершенно иное, непривычное для прихожан» [Telemann 1972, *60–61*][1].

Модели кантат Телемана, даже судя по упомянутым здесь, отличаются от образцов, знакомых нам по творчеству Баха. Так, хоралы в композициях Баха — разработанные и более сложные по структуре, тогда как Телеман использует в основном хоралы-канционалы (с дублировками), либо строит хорал в виде фугато на первом стихе духовной песни. Заключительные хоры кантат также отличаются более облегченной полифонической фактурой без структурных сложностей. Тем не менее, при таких, казалось бы, весьма явных отличиях, долгое время некоторые кантаты Телемана ошибочно приписывались Баху[2]. Назовем, например, «псевдо-баховские» кантаты (изданные в качестве таковых в старом собрании сочинений Баха, BG): BWV 141 (Das ist je gewisslich wahr = TVWV 1:181), BWV 160 (Ich weiß, daß mein Erlöser lebt = TVWV 1:877), BWV 218 (Gott der Hoffnung, erfülle euch = TVWV 1:634), BWV 219 (Siehe, es hat überwunden der Löwe = TVWV 1:1328).

***

Значительно больший круг обязанностей во Франкфурте (напомним, это работа в нескольких храмах, в дворянском аристократическом собрании и руководство франкфуртской музыкальной коллегией с 1713 года) непременно влек за собой потребность в новых композициях, причем как в знакомых жанрах, так и в новых, еще не опробованных ввиду иных условий несения службы.

---

[1] Не менее интересно ответное послание Телемана [Telemann 1972, *46*]. Из содержания письма Гёце следует, что здесь предметом спора становится практика так называемых хоральных кантат. Подробнее об этом см. [Сапонов 2009, *17–18*].

[2] Это, действительно, необычно. Ведь кантатам Телемана в целом не свойственна столь же изысканная манера голосоведения и гармонизации (особенно в хорах и хоралах), как в композициях Баха. Чтобы в этом убедиться, достаточно обратиться к начальным хорам из кантат Nun komm der Heiden Heiland обоих авторов (BWV 61, TVWV 1:1174). Свой небольшой хор Телеман, как сказано, строит на первом стихе известной лютеровской духовной песни и выдерживает его в сдержанной, архаичной манере полифонии строгого стиля (инструментальные голоса, к тому же, лишены самостоятельного тематизма и дублируют вокальные партии). Бах, однако, использует хорал целиком и преподносит его весьма экспрессивно (по сравнению с Телеманом) не только за счет интонационного обострения в мелодии (восходящая чистая кварта становится уменьшенной), но и при помощи индивидуализации тематизма облигатных голосов в крайних разделах (он имеет характер возвышенной патетики).

Например, именно во Франкфурте-на-Майне Телеман обратился к жанру духовной оратории. Первыми подобными сочинениями стали так называемые «Пять Давидовых ораторий» (TVWV 6:1) на либретто поэта И. У. фон Кёнига (1688–1744). Их музыка утеряна, однако сохранилось предисловие к сочинению, свидетельствующее об успехе Телемана в те первые франкфуртские годы[1]. В нем, после благодарственных слов композитора, следует также предуведомление Иоганна Георга Прития (1662–1732), в те годы — авторитетного теолога. Примечательно, что Прций удостаивает оратории своей похвалой, высоко оценивает работу и поэта, и композитора. Так, Телемана он называет «<…> весьма опытным в музыке и поэтому всем известным капельмейстером <…>» [Telemann 1981, *88*], а заканчивает свою речь поэтической строфой во славу обоих:

О подвигах героя-Давида маститый Кёниг повествует

Мелодиями Телемана слог оного украсится.

И разве рифма с музыкой здесь никого не зачаруют,

Ведь каждый мастером большим в своем искусстве славится [Telemann 1981, *89*].

Здесь же, 3 апреля 1716 года, состоялась премьера первой страстной оратории Телемана на популярное либретто Б. Г. Брокеса (1680– 1747) Der für die Sünde der Welt Leidende und Sterbende Jesus («Иисус страдающий, почивший за грехи сего мира», TVWV 5:1). Её подготовка и исполнение стали знаковым событием в жизни композитора, удостоенным такого представления в третьем жизнеописании: *«Оратория, после мощной и тщательной подготовки, исполнялась в главной церкви по особо торжественным дням недели, в присутствии различных важных господ и огромного числа слушателей. <…> При этом как нечто особенное следует заметить, что у церковных ворот стояла охрана, которая не впускала того,*

[1] Предисловие, как полагается, было напечатано вместе с либретто. Собственно, из этого документа мы и узнаем, когда начала работу франкфуртская музыкальная коллегия.

кто показывался без напечатанного экземпляра пассионов» [Mattheson 1910, *365*].

В начальные годы пребывания во Франкфурте впервые и довольно ясно обозначилась тенденция, определившая один из главных векторов развития инструментального творчества композитора на многие годы: отныне все большее внимание Телемана занимает проблема совершенствования любительского, домашнего музицирования и создания сочинений, пригодных для исполнения как профессионалами, так и непрофессионалами. Первым произведением, отразившим авторское решение подобной проблематики (не только в нотах, но также в тексте предисловия), стала «Малая камерная музыка»[1].

2.4.2 «Малая камерная музыка»[2] для любителей и знатоков

В отличие от облигатных ансамблей без bc[3], число которых относительно невелико, значительная часть наследия Телемана представлена сочинениями для солистов или малого ансамбля с генерал-басом. В него входят сольные сонаты, трио-сонаты, квартеты, квинтеты и секстеты для струнных или духовых инструментов, а также смешанных составов[4]. Зачастую для таких опусов композитором предусмотрена свобода в выборе солистов (инструментовка ad libitum); в единственном сочинении Телеман подразумевает возможность изъятия одной из партий (состав ad libitum), т.е. превращения квартетов в трио. Речь идет о так называемых «Шести квартетах или трио» (TWV 43: D2, e3, A2, G3, a1, E1). Подобная особенность напрямую обусловлена не только практикой инструментальной музыки XVIII века, но и тем, что Телеман стремился предоставить бóльшие возможности

---

[1] Такая тенденция, безусловно, связана с просветительской направленностью творчества композитора, о чем подробно будет сказано во второй части работы.

[2] Что касается названия, то стоит сделать такое примечание. Определение **малый** (на титуле — petite, kleine) в данном случае указывает на состав — опус предназначен для солиста и партии континуо, тогда как **камерный** (chambre, Kammer) — здесь обозначение для произведения, представляющего собрание из шести партит, выстроенных по схеме: начальная композиция и последование шести арий (пьес).

[3] Basso continuo.

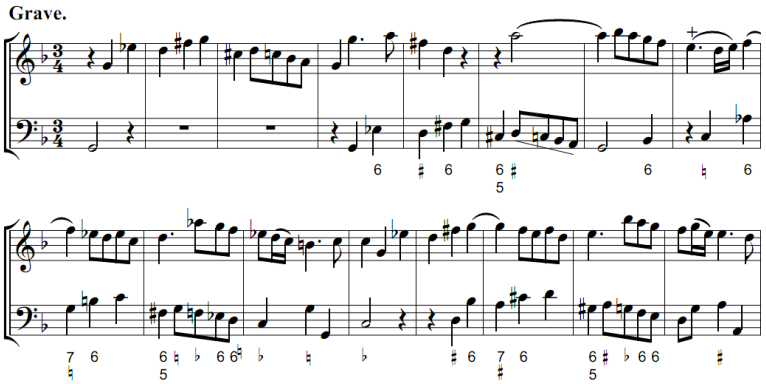
[4] Подробный перечень таких композиций см. в: [Wald, *644–646*].

профессиональным исполнителям и музыкантам-непрофессионалам по выбору инструментария и определению состава ансамбля.

«Малая камерная музыка» (1716)[1] для гобоя, или скрипки, или флейты траверсо, или клавесина является первым опусом с таким авторским предисловием, содержание которого не ограничивается лишь формальным посвящением богатому и влиятельному покровителю[2]. В нем автор говорит о предназначении пьес как профессиональным исполнителям, так и начинающим. Телеман пишет: «О гармонии нужно сказать, что в ней мало или вообще нет ничего хроматического. Напротив, только обычные и естественные ходы. Это должно понравиться тем, кто ненамного продвинулся в музыкальной премудрости. Наконец, я стремился каждому предоставить то, что ему по вкусу. Вероятно, я и не достиг своей цели, но всё же сделал, что смог» [Telemann 1981, *72*][3].

Когда Телеман пишет о незначительной доле хроматизмов в пьесах и, следовательно, о простоте гармонии, он явно не имеет в виду начальное Grave из четвертой партиты. Ткань этой пьесы отличается особой изысканностью как раз благодаря альтерированным звукам, добавляющим изящества музыкальным фразам (см. пример 29):

Пример 29



[1] В 1728 году сочинение было переиздано в Гамбурге и получило французский заголовок — La petite musique de chambre.

[2] В дальнейшем не один опус Телемана будет предваряться предисловием. Такие предуведомления — чрезвычайно важные исторические документы. В них Телеман сам рассказывает о своей музыке, о её особенностях и, самое главное, о том, как эту музыку нужно исполнять. Понятна и цель таких предисловий: композитор желал, чтобы исполнение его сочинений далось всем, и не слишком искушенные музыканты смогли украсить свое домашнее музицирование новыми пьесами. Некоторые предисловия мы рассматриваем во второй части работы.

[3] Перевод предисловия представлен в Приложениях, Приложение 2.1.

В предисловии к опусу композитор впервые в своей практике разъясняет способы достижения естественного голосоведения, сочетания выразительности и технической доступности для менее подготовленной аудитории. Он пишет: «Тесситуру (Ambitum) я повсюду сузил настолько, насколько это было возможно и постарался избавиться от слишком широких скачков (zu weit entfernte Sprünge), а также от закрытых и неудобных звуков (bedeckte und unbequeme Töne)[1]. И наоборот, потрудился ввести больше блестящих звуков, тех, что естественно заложены в природу этого изысканного инструмента» [Telemann 1981, *72*].

В отличие, к примеру, от «Застольной музыки» (1733) или «Шести квартетов» (1730), настоящий опус не отличается разнообразием жанров, что, в целом, обусловлено его подчеркнуто камерным характером. Каждая партита состоит из вступительной пьесы (звучащей, как правило, в умеренном или медленном темпе) и шести «галантных» Arie, исполняемых в подвижных темпах[2]. Однако композитор предложил вполне логично выстроенный тональный план, который служит дополнительным объединяющим элементом в собрании: три партиты написаны в мажоре, а три — в их параллельных минорах[3].

---

[1] Как было сказано выше, Телеман предлагает играть пьесы или на скрипке, или на флейте траверсо, или на клавесине, или, прежде всего, на гобое. Однако обилие открытых звуков, судя по словам современных музыкантов, практикующих исполнение на исторических инструментах, удобнее всего для флейты, нежели для гобоя. Возможно, что первоначально Телеман не планировал делать особый акцент на предназначении опуса для гобоя, но изменил свое решение в угоду знаменитым гобоистам-современникам. Благодарю доцента Ф. В. Ноделя за ценную информацию.

[2] Исключением служат пьесы из первой партиты, где вступление звучит con affetto, а четвертая пьеса (Aria) выдержана в темпе Largo.

[3] Партиты группируются следующим образом: первая — четвертая, вторая — пятая, третья — шестая. К примеру, в «Застольной музыке» тональный план не играет подобной объединяющей роли, что объясняется, скорее всего, её гигантскими масштабами.

Глава 3. Первое двадцатилетие в Гамбурге (1721–1741). Опыт истинного лидерства

3.1 Телеман и власть

Истинные причины, почему Телеман решил уехать из Франкфурта-на-Майне, где его дела складывались вполне благополучно, в Гамбург неизвестны. К примеру, в письме к Уффенбаху от 31 июля 1723 года он довольно обобщенно указал: «Ведь, несмотря на мои немалые старания, я не многим пришелся по душе» [Telemann 1981, *213*]. Скорее всего, Телемана подкупила атмосфера крупного портового города — второго в немецких землях по численности населения (после Берлина)[1], где перед композитором открывались практически безграничные возможности: «Если там [т.е. во Франкфурте] музыка катится с горы вниз, — писал Телеман Уффенбаху, — то здесь она поднимается в гору. И я не думаю, что где-то ещё можно отыскать место, подобное Гамбургу, где дух трудящегося [во благо] сей науки в состоянии столь сильно воодушевиться. Во многом, такому [положению] способствует то, что, кроме пребывающих здесь многих персон и первых лиц города, даже совещательная коллегия (das Ganze Rahts=Collegium) в полном составе не отказывается от посещения публичных концертов» [Telemann 1981, *213*].

Переезд Телемана, последовавший в 1721 году, был подготовлен весьма тщательно. В 1719 году, еще до вступления Телемана в новую должность, в Гамбурге была исполнена страстная оратория на либретто Брокеса [Lütteken, *598*]. Через год Брокес организовал исполнение кантаты Alles redet itzt und singet («Ныне всё щебечет и поет», TVWV 20:10). В том же году композитор получил заказ на сочинение оперы Der geduldige Sokrates («Терпеливый Сократ», TWV 21:9), исполнения которой в

[1] К 1700 году Гамбург насчитывал 70 000 жителей.

гамбургском театре Am Gänsemarkt принесли Телеману широчайшую известность[1].

О своем назначении в Гамбурге Телеман сообщил в третьей автобиографии так: *«10 июля 1721 года, после смерти господина Иоахима Герстенбюттеля*[2]*, меня выбрали музыкальным руководителем хоров в Гамбурге и кантором гимназии Св. Иоанна. А затем, на Михайлов день*[3]*, после произнесения речи de Musica in Ecclesia*[4]*, согласно заранее составленной пригласительной программе, торжественно назначили на должность»* [Mattheson 1910, *365–366*][5].

Круг обязанностей Телемана на новом месте был необычайно широк. Его деятельность здесь отчасти сопоставима (по степени разнообразия) с работой в Лейпциге, однако она оказалась куда более масштабной, чем там. Помимо традиционных обязательств по преподаванию в гимназии[6], композитор сочинял и участвовал в исполнениях богослужебной музыки в пяти церквах — Св. Петра, Св. Николая, Св. Катарины, Св. Якоба и Св. Михаила, писал музыку для различных городских мероприятий, включая ежегодные празднества в честь руководителей отрядов городского ополчения и представителей гамбургского адмиралтейства[7].

---

[1] После премьеры 5 февраля 1721 года состоялось еще семь исполнений в течение этого же года [Rampe 2017, *193*].

[2] Иоахим Герстенбюттель (1647–1721) — немецкий композитор.

[3] Официальное назначение на должность состоялось 16 октября 1721 года.

[4] Речь Телемана называлась De excellentia Musica in Ecclesia («О великолепии церковной музыки») [Lütteken, *599*].

[5] Процитируем также объявление, опубликованное в газете Stats- und Gelehrte Zeitung des Hollsteinischen Correspondenten от 24 октября 1721 года: «15 [sic] числа сего месяца большой виртуоз г[осподин] Г. Ф. Телеман со всей необходимой [в таких случаях] торжественностью был назначен на должность кантора школы Св. Иоанна [т.е. Йоханнеума] и руководителя местной церковной музыки. В связи с этим были произнесены речи, снискавшие одобрение собравшихся. Господин председатель церковной коллегии Зеельман произнес речь de origine et dignitate musicae in genere (“О происхождении и достоинствах музыки вообще”), а господин кантор — de excellentia musicae in ecclesia (“О великолепии церковной музыки”)» [Menke[1] 1942, *2*]. Дата в объявлении, как следует из монографии Рампе, ошибочная [Rampe 2017, *194*].

Петрус Теодор Зеельман (1656–1730) — теолог.

[6] Которыми он явно пренебрегал [Rampe 2017, *217*].

[7] Такой опыт нашел отражение в особых сочинениях, известных под названиями Bürgerkapitänsmusik (т.е. капитанская музыка) и Admiralitätsmusik (адмиралтейская музыка) и состоящих из духовной оратории и серенады (серенаты). Адмиралтейская музыка Телемана, к примеру, звучала в 1723, 1724, 1725, 1728, 1736 годах. Капитанская — в 1724, 1725, 1743, 1753, 1754, 1755 годах [Menke[1] 1942, *2–65*]. О том, насколько сложным был процесс традиционного «музыкального делопроизводства» в гамбургских храмах рассказывает Рампе на страницах своего исследования [Rampe 2017, *198*; 202–205]. Об этом же можно

Столь активная деятельность Телемана в Гамбурге не сразу была одобрена местным церковным начальством. Особое недовольство (наряду с практикой внедрения хоральных кантат, о чем было упомянуто выше) вызывал его обычай исполнять церковные произведения вне церкви, а также устраивать открытые, общедоступные концерты [Valentin 1931, *34–35*][1]. Х. Гросе приводит такой фрагмент из прошения церковных старейшин в городской совет касательно подобной концертной практики: «<…> это[2] может привести к беспорядкам всякого рода [и все из-за показа] опер, комедий и прочих действ и представлений, [затеваемых ради] утех <…>, поэтому господа старейшины просят, чтобы [под угрозой] серьезного наказания уже сегодня господину кантору раз и навсегда запретили [исполнять] такую музыку» [Telemann 1972, *66 Anm. 20*].

Возможно, критика в адрес Телемана в первые годы его пребывания в Гамбурге объясняет попытку композитора уехать из города и занять пост музыкального руководителя в Лейпциге, освободившийся в связи с кончиной Кунау в 1722 году. В течение некоторого времени (первая половина августа 1722 года) композитор находился в Лейпциге, однако увеличение годового жалования (собственно, ради этого и была задумана такая авантюра) заставило его в итоге отказаться от переезда[3]. Проделка с назначением, подобная этой — не единственная в творческой биографии композитора. Телеман и раньше прибегал к схожим приемам и разыгрывал собственное увольнение с целью увеличения оклада и беспрепятственной реализации творческих проектов. Такое, к примеру, случилось еще во Франкфурте-на-

---

судить и по письму Телемана от 7 октября 1765 года, представляющему небольшой финансовый отчет по организации исполнения траурной музыки [Telemann 1972, *47–48*].

[1] Примечательно в этой связи следующее высказывание Рампе: «[Заслугой] Телемана следует считать также [ежегодные], начиная с 1722 года, общедоступные исполнения страстных ораторий не только в храме на литургии, но также в концертах в добавление к ежегодным евангельским пассионам <…>» [Rampe 2017, *200*].

[2] Т.е. его исполнения.

[3] Ход тех событий детально описан в монографии Рампе [Rampe 2017, *241–243*]. Возможно, поступок композитора (интрига с избранием на пост в Лейпциге) стал одной из причин негативного отношения к Телеману биографов Баха. Ведь Телеман чуть было не лишил современника возможности работать в Лейпциге, и подобное поведение было расценено ими как великая дерзость. В действительности, как мы видим, Телеман даже и не думал «вредить» ни Баху, ни кому-либо еще. К тому же, после отказа Телемана место Кунау было сначала предложено не Баху, но К. Граупнеру (1683–1760). Поэтому вряд ли разумно вообще его в чем-либо винить.

Майне. Из сохранившегося документа [Telemann 1972, *26–27*] мы узнаем, что 5 октября 1717 года композитор сообщил франкфуртскому городскому совету, что герцог Фридрих II (1676–1732) предложил ему место капельмейстера в Готе. Он мотивировал свое желание уволиться тем, что во Франкфурте ему якобы не хватало певцов для исполнения церковной музыки. В итоге городской совет увеличил ему жалование на 100 гульденов, и Телеман остался на прежнем месте [Telemann 1972, *65 Anm. 16*].

***

С 1722 по 1738 годы Телеман осуществлял музыкальное руководство гамбургской оперой Am Gänsemarkt[1]. Это было время существенных перемен в театре, затронувших разные сферы его деятельности. Обновления коснулись, в том числе, репертуара и оказались связаны с его расширением. Оно проявилось в увеличении доли комических опер (часто представленных в виде комедийных интермеццо), таких, как «Неравный брак, или Жаждущая власти камеристка» (более известное как интермеццо «Пимпиноне», TVWV 21:15, 1725), «Капризница и простак» (TVWV 21:16, 1725), «Безумный мир» (TVWV 21:23) и т.д. При этом зачастую использовались либретто итальянских (реже французских) опер (их переводом и подготовкой для гамбургской оперы нередко занимался сам композитор, например, для опер «Омфала», TVWV 21:14, «Флавий Бертарих, король лангобардов», TVWV 21:27 и др.) [Wald, *641–642*]. Ставились оперы Г. М. Орландини (1676–1760), Н. Порпоры (1686–1768), Кайзера и Генделя, для которых Телеман часто писал вставные арии[2].

---

[1] Однако первое представление в театре, руководимым Телеманом, состоялось только в декабре 1723 года. После того, как в 1738 году в театре перестали ставить спектакли, оперные представления перекочевали в концертный зал под названием Drillhaus. В 1723 году также начались выступления гамбургской Collegium musicum под управлением Телемана. С 1724 года концерты коллегии проходили дважды в неделю в том же зале Drillhaus [Menke[1] 1742, *6; 37*].

[2] Известно, что он написал четырнадцать арий и, возможно, более десятка речитативов для оперы «Оттон» (TVWV 22:3), столько же арий для оперы «Тамерлан» (TVWV 22:2), две арии и увертюру для оперы «Альмира» (TVWV 22:13) [TVWV-2, *85–88*; Wald, *642*]. Пожалуй, самым кардинальным образом была переработана опера Генделя «Ричард I» (TVWV 22:8). Стоит отметить, что Телеман не только сочинил множество новых номеров (его партитура содержала 45 номеров, из них Генделю принадлежали 27, а для второго акта композитор придумал новую концовку), он предполагал для оперы целых три интермеццо (однако они, скорее всего, не прозвучали). Подробно об этом см. [Harnisch, 1981].

Вместе с тем работа в гамбургской опере осложнялась рядом проблем, о чем мы узнаем, в частности, из писем Телемана к Уффенбаху. Из них следует, что композитор не соглашался с политикой, проводимой руководством оперного театра. Так, назначение на дирижерский пост И. П. Кунцена[1] и связанные с этим перемены в репертуаре вызвали такую реакцию композитора: «Это [назначение] привело к следующему: от всего [нотного материала], который был предназначен для оркестра, либо [они, т.е. руководство] отказались, либо [я] сам потребовал отзыва, ведь [известно], что вся музыка, особенно та, что для моих опер, вызывает во мне учащенное сердцебиение» [Telemann 1972, *216–217*][2]. Композитор здесь довольно деликатно пояснил ситуацию, при которой он опасался погубить свои оперные сочинения, отдавая их столь некомпетентному руководителю оркестра. Отчасти поэтому, как полагают исследователи [Valentin 1931, *37*], Телеман решил принять участие в выпуске сатирического памфлета на оперу и ее руководство, который был опубликован в популярном гамбургском еженедельнике Der Patriot в 1724 году[3]. Как указывает Э. Валентин, Телеман, Брокес и К. Ф. Вайхман (1698–1770) выдумали нелепую историю[4], в которой были высмеяны оперные руководители — Б. фон Альфельд и С. Уич[5]. Такая публикация, по-видимому, не была забыта и в более поздние годы. В частности, об этом памфлете упомянул Г. Э. Лессинг (1729–1781) в сборнике своих статей по литературе. Лессинг пишет: «О первых оперных

Композитор писал также прологи к операм, которые исполнялись по особым случаям. Например, в 1728 году был исполнен пролог и опера в честь коронации Петра II (1715–1730) — российского императора (TVWV 23:6).

[1] Иоганн Пауль Кунцен (1696–1757) — немецкий композитор и органист, с 1723 года работавший в Гамбургской опере.

[2] Перевод данного послания см. в Приложениях, Приложение 3.1.

[3] В своей монографии Рампе об этом событии не говорит ни слова, однако, расширяет сведения о репертуаре гамбургской оперы в те годы [Rampe 2017, *238–239*].

[4] Её сюжет заключается в том, что актер одной неудачливой комедийной труппы (он фигурирует под вымышленным именем Hexameter) желает издать по подписке героическую поэму (ein Helden-Gedicht), названную им «Виолончель» (Baβ=Geige). В основе его поэмы — история размолвки руководителя труппы и его супруги (автор называет их Антонио и Эльвира). Поводом для расставания послужил поступок Эльвиры, которая дарит своему возлюбленному Гамбо виолончель. А это, безусловно, вызывает приступ ревности у Антонио. В целом, сюжет отчасти напоминает «Паяцев» Р. Леонкавалло, но без трагической развязки и с преобладанием острой сатиры.

[5] Возможно, Бенедикт фон Альфельд (Alfeld, Alefeld, Ahlefeld, ?–?) — датский тайный советник [Telemann 1981, *346*]. Сирил Уич (1695–1756) — английский дипломат, министр-резидент в Гамбурге, ученик И. Маттезона. Позднее Маттезон стал его секретарем.

предпринимателях и представлениях гамбургской оперы я еще не смог ничего узнать. Разве что ректор Мюллер заверил меня, что один местный советник имел антрепризу, и они давали представления на том самом месте, где сейчас стоит театр Am Gänsemarkt. Тем временем ее дирекцию возглавил господин фон Альдефельд, дворянин из Гольштинии, чьи владения расположены вблизи Гамбурга. Он же большей частью живет в городе. А также английский подданный Уич. Говорят, что в “Патриоте” представлена сатира на них, а также на их стиль управления театром. [Она] подписана тамошним жалким немецким комедиантом по имени Хаскарль [sic]. Однако полагают, что ее [сатиру] написала сестра Вича — супруга тогдашнего английского священника Томаса, впоследствии архиепископа (Кентерберийского, думаю я). А все оттого, что она была недовольна своим братом. На немецкий язык [сатиру] перевел господин Вайхман. Говорят, что антреприза ответила на эту сатиру прологом под названием “Виолончель” (Baβgeige). В нем они не пощадили ни Брокеса, ни Телемана, ни Вайхмана, которых они считают зачинщиками той сатиры [и её публикации на немецком языке]. Особенно [досталось] Телеману, и все из-за его жены. Она его не любила и предпочла ему одного шведского офицера. Однако всё быстро закончилось, поскольку [городской] совет запретил представление <…>» [Lessing 1804, *280–281*]. Творческая и личная судьба Телемана, таким образом, переплеталась с его стремлением повысить художественный уровень местной оперы и с борьбой различных сил в культурной жизни Гамбурга[1].

[1] По-видимому, критика, выраженная в форме сатирического памфлета, не была беспочвенна. Как пишет Шютце, уже в 1722 году Опера пришла в запустение, именно тогда была собрана дирекция по руководством Б. Алефельда и С. Уича (всего в управлении находились пять человек). Несмотря на определенные достижения, в 1723 году дирекция распалась, и до 1726 года театром управлял Алефельд в одиночку (возможно, поэтому в письме от 1724 года к Уффенбаху Телеман пишет о расколе в опере. См. Приложение 3.1). Затем были привлечены новые учредители, и с 1727 по 1729 театром заведовал Уич. После этого Опера в течение некоторого времени переходила из рук в руки и в итоге была закрыта в 1738 году [Schütze 1794, 180–192].

3.2 Телеман-издатель. Публикации собственных сочинений (музыка для души и застолий)

Распространению и росту популярности сочинений Телемана в Гамбурге (и других городах) поспособствовала его издательская деятельность, начатая композитором еще в 1715 году во Франкфурте-на-Майне. За двадцать четыре года существования издательства[1] Телеман напечатал в общей сложности сорок семь нотных сборников [TWV-1, *240*] из них только четыре («Шесть сонат для скрипки соло», 1715[2]; «Малая камерная музыка», 1716; «Шесть трио», 1718; «Шесть сонатин», 1718) были изданы во Франкфурте-на-Майне, два других («Новые квартеты», 1738 и «18 мелодических канонов», 1738) опубликованы в Париже согласно полученной им королевской привилегии (но награвированы и подготовлены к печати Телеманом). Всё остальное вышло из печати в Гамбурге. Если обратиться к списку публикаций, помещенному в первом томе каталога TWV [TWV-1, *240–241*], то можно отметить: Телеман издавал преимущественно инструментальные сочинения разных жанров и для различных составов[3]. Среди таковых встречаются весьма примечательные собрания. Как указывает Рампе, «12 фантазий для [флейты] траверсо без баса» и «12 фантазий для скрипки без баса», к примеру, относятся к первым в немецких землях печатным образцам сочинений для солиста без партии континуо [Rampe 2017, *255*]. «Истинный музыкант» — первый в Германии тех лет музыкальный журнал, выпускаемый в виде музыкальной периодики[4].

---

[1] Однако он не занимался публикацией нот непрерывно все эти годы. Так, после переезда в Гамбург в 1721 году композитор возобновил такую работу лишь в 1725 году [Rampe 2017, *253*].

[2] Этот опус — первый, опубликованный самим композитором. Затем, что интересно, это собрание было переиздано в Гамбурге в 1726 году, однако не награвировано, а напечатано при помощи подвижных литер. Таким же образом было напечатано еще несколько сочинений: ежегодник «Музыкальное Богослужение» (первый выпуск, 1725/26), Сонаты для двух флейт траверсо без баса (1726), и, что не указывает Рампе в своем исследовании, собрание духовных арий, опубликованное под наименованием «Фрагмент [ежегодника, содержащий] музыкальные арии на традиционные евангельских тексты <…>» (1727).

[3] В перечне каталога тридцать шесть позиций из сорока семи занимают инструментальные сочинения.

[4] По-видимому, автору было выгодно издавать некоторые опусы не целиком, но по частям, отдельными композициями. К таким также относится пособие «Упражнения в пении, игре и генерал-басе». Даже кантаты ежегодника «Музыкальное Богослужение» (1725/26) публиковались выпусками. В предисловии к первому изданию собрания кантат композитор пишет: «Кроме того, подписка на этот сборник непременно будет объявляться каждые три месяца. Поэтому тот, кто ежеквартально платит пять марок или 1 рейхсталер

Определенно, издательская деятельность Телемана сама по себе явилась важным феноменом в культурной жизни Германии первой половины XVIII столетия, учитывая особенности распространения нотных материалов в те годы. Ведь, как пишет Рампе, «не считая [отдельные издания] музыки для клавира, до 1730-х годов в Германии практически никто не занимался публикацией нот»[Rampe 2017, *250*]. Телеман стал первым крупным издателем музыкальных сочинений в немецких землях в начале XVIII века[1], поскольку, как указывает тот же исследователь, « <…> нет ни одного композитора, кто [в те годы] бы смог похвастаться такими же достижениями» [Rampe 2017, *253*][2]. Весьма примечательны в этом отношении некоторые собрания церковной и инструментальной музыки Телемана.

Спад печатного дела в немецких землях, отмеченный с последней трети XVII века, особенно отразился на публикациях церковной музыки [Krummacher, *1733–1734*]. В этой связи издания кантатных ежегодников Телемана (в том числе им самим) образуют совершенное исключение. Ф. Круммахер пишет: «Не считая отдельные публикации Г. Ф. Телемана, после 1700 года печати подлежали лишь некоторые опусы “на случай”, но не собрания кантат [т.е. кантатных ежегодников]» [ibid., *1734*]. При этом Телеману принадлежат четыре полных ежегодника, два из которых опубликованы в его издательстве, а также один неполный, состоящий только из арий.

Цикл кантат под названием Harmonischer Gottes-Dienst («Музыкальное Богослужение», 1725/26, издательство автора) — первый напечатанный ежегодник для исполнений в храме и домашнего музицирования. Следующий — ежегодник духовных арий на основе неизданного собрания 1726/27 года, опубликованный под наименованием «Фрагмент [ежегодника,

---

и 16 грошей, получит каждую пьесу [кантату] до воскресного или всякого праздничного дня, к которому и приурочено ее исполнение» [Telemann 1981, *138*].

[1] Как известно, музыкальные издания Брейткопфа начали регулярно выходить из печати с середины 1730-х годов.

[2] Имеется в виду число и объем опубликованных композиций.

содержащий] музыкальные арии на традиционные евангельских тексты, исполненные в 1727 году в главных гамбургских храмах перед проповедью, для голоса и генерал-баса, сочинение Г. Ф. Телемана»[1]. Третий образец — второй выпуск ежегодника Harmonischer Gottesdienst (1731/32, издательство композитора)[2]. Четвертый — ежегодник 1742/43 года на тексты Ноймайстера под названием «Музыкальное восхваление Господа в [Его], Вседержителя, общине», напечатанный ок. 1744 года в издательстве Б. Шмида (1705–1749) из Нюрнберга и известный как «Нюрнбергский ежегодник». Последний изданный ежегодник — так называемый «Ангельский ежегодник» (Der Engel-Jahrgang) 1747/48 года на либретто Д. Штоппе (1697–1747), опубликованный (в виде комплекта голосов) в 1749 году К. Г. Лау[3].

Самым примечательным собранием из представленных выше стал ежегодник «Музыкальное восхваление Господа…». Если прочие ежегодники (оба издания «Harmonischer Gottesdienst» и фрагмент ежегодника 1726/27 года из арий) написаны с расчетом на весьма малый состав (партитура в таких сочинениях состоит, как правило, из двух-трех строк: партии цифрованного баса, вокальной строки и партий облигатных инструментов, если таковые предусмотрены композитором)[4],то его кантаты предполагают несколько певческих партий (две верхние нотированы в скрипичном ключе соль и сопрановом до, нижняя — в басовом фа; на этих строках изложены

---

[1] Такие арии взяты им из ежегодника 1726/27 года Harmonisches Lob Gottes («Музыкальное восхваление Господа) на тексты И. Ф. Хельбига (1680–1722). В наши дни издательством Bärenreiter арии опубликованы именно как «Духовные арии (ежегодник 1727 года)»: Georg Philipp Telemann. Geistliche Arien (Druckjahrgang 1727) / hrsg. von Wolfgang Hirschmann unter Mitarbeit von Jana Kühnrich. Kassel (usw.): Bärenreiter, 2012 (=Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke 57).

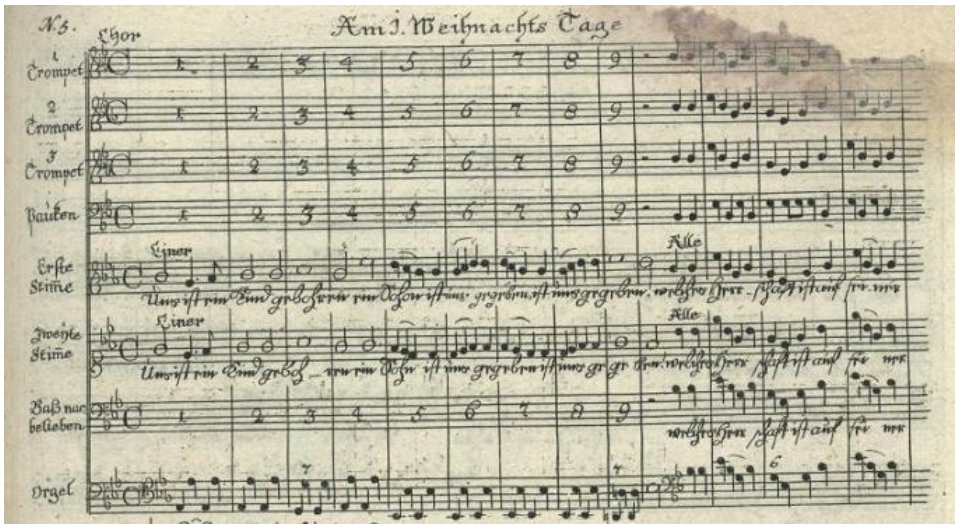
[2] Сам композитор второе издание обозначил как «Продолжение Музыкального Богослужения <…>». По-видимому, этот ежегодник был награвирован автором, однако отпечатан у другого издателя — Ф. Л. Штромера, что указано на титульном листе. При этом первый ежегодник (1725/26) полностью подготовлен Телеманом.

[3] Прозван «ангельским» за изображение фигуры ангела на титульном листе. Среди ежегодников были также распространены и другие характерные наименования, к примеру, «Силезский ежегодник» (назван так, поскольку был отпечатан в городке Хермсдорф в Силезии).

[4] Партитура ежегодника 1725/26 года содержит три строки (в речитативах — как правило, две): верхняя — партия облигатного инструмента, средняя — вокальная партия, нижняя — континуо. Во втором выпуске «Музыкального Богослужения» автор обходится двумя строками, записывая вокальную партию и партии облигатных инструментов (к примеру, двух скрипок) на одной (верхней) строке таким образом, что инструментальная партия представлена более мелкими звуками, тогда как вокальная (с подтекстовкой) — более крупными, что сделано для удобства чтения. По-видимому, в момент вступления вокалиста инструменты либо дублируют его же партию, либо замолкают (хотя никаких указаний на сей счет в предисловии Телеман не дает). В ежегоднике из арий также две строки — партия для голоса и континуо.

сольные — сопрано, альт, бас — и хоровые партии) и включают, помимо континуо, две облигатные скрипки и в ряде случаев трубы с литаврами, как, к примеру, в кантате на первый рождественский день (см. пример 30), где такой инструментарий необходим для создания особого, торжественного колорита по случаю великого праздника[1]:

Пример 30



Историческая ценность настоящего ежегодника заключается в том, что он являет образец награвированной и отпечатанной партитуры (!) с кантатами, не камерными по составу, основанными на такой развернутой схеме: *библейская цитата (т.е. Dictum, соло и/или тутти[2]) – хорал – речитатив – ария – хорал – ария – повтор начального изречения.* Кроме того, ни одно из напечатанных сочинений автора не дополняется столь обширными сопроводительными материалами, как в этом ежегоднике. Во-первых, издание открывает портрет композитора, выполненный Г. Лихтенштегером (1700–1781)[3]. Учитывая, что композитор и ранее интересовался возможностью украшения своих ежегодников различными

---

[1] Аналогично в кантате на новый год оттуда же. Интересная деталь: и в этой, и в рождественской кантате праздничная инструментовка предполагает звучание в Es-dur, а не в D-dur — традиционно торжественной тональности в Барокко, особенно когда используются трубы с литаврами. В классическую эпоху Es-dur стал трактоваться как героическая, военная тональность.
Пример приводится по изданию: Musicalisches / Lob Gottes / in der / Gemeine des Heren / bestehend aus einem / Jahrgange / über die / Evangelien; <…> Nurnberg / in Verlegung Balth. Schmids. / Org: und Kupferstecher. В оригинале для пагинации композиций используются буквы алфавита. Данная кантата отмечена литетой *e*.
[2] В тутти некоторых частей вокальные партии дублируются скрипками и альтом.
[3] Портреты, а также прочие иконографические материалы, представлены в монографии: [Rampe 2017, *322–330*].

гравюрами[1], то можно предположить, что именно он и выступил с идеей поместить портрет в собрании.

Во-вторых, здесь же опубликовано анонимное, как ныне считается, жизнеописание композитора на немецком и французском языке, созданное, согласно Рампе, при участии Телемана и практически дословно воспроизводящее жизнеописание 1740 года [Rampe 2017, *107*]. Композитор, безусловно, рассчитывал, что его ежегодник станет известным также за пределами немецких земель, чем и вызвана необходимость параллельной публикации биографии по-французски[2]. Подобные вложения — искусный портрет и двуязычная биография — своего рода атрибуты успешного композитора, одного из ведущих музыкантов Европы. Характерно, что такой его статус подчеркнут в том числе манерой изображения — Телеман нарисован с открытой горловиной рубахи, что не типично для официальных портретов тех лет[3], но здесь такая, казалось бы, небрежная деталь, по-видимому, должна была подчеркнуть независимость портретируемой персоны от условностей и светских правил, что позволительно, как можно подумать, только общепризнанному авторитету на мировой музыкальной арене[4]. И наконец, автор предпосылает собранию предуведомление[5], которое дополняется нотными примерами, расположенными на отдельной странице.

Возникает резонный вопрос, почему столь роскошное издание Телеман не осуществил сам, но доверил публикацию другому издателю? Здесь можно согласиться с мнениями Зигеле и Рампе, которые написали, что композитор основал издательство не только с целью распространения своих сочинений, но в том числе ради дополнительного заработка ввиду острой необходимости

---

[1] См., к примеру, письмо композитора к Уффенбаху от 12 марта 1725 года, где обсуждается такая тема [Telemann 1972, *219*].

[2] В те времена — языке официальной переписки. Вспомним, что сохранившиеся письма Маттезона и Генделя к Телеману в оригинале написаны на французском языке.

[3] Самый известный (парадный) портрет композитора 1750-х годов, воспроизводимый во многих современных изданиях и выполненный В. Прейслером по картине Л. М. Шнайдера, не допускает никаких «вольностей».

[4] А таким статусом (по крайней мере, в немецких землях) он фактически и обладал, тем более принимая во внимание триумфальную поездку в Париж в 1737 году, которая упрочила его авторитет.

[5] О нем будет упомянуто во второй части при рассмотрении прочих предисловий композитора.

погасить долги своей второй супруги. А после расторжения брака (в середине 1730-х годов) и последовавшей затем уплаты должной суммы Телеман смог скинуть с себя часть забот [Rampe 2017, *260–261*][1].

Однако иной значительный опус (инструментальных композиций) Телеман опубликовал собственными силами. Речь о знаменитой «Застольной музыке» — беспрецедентном для немецкой музыки XVIII столетия и творчества композитора издательском проекте, результатом которого стало гигантское собрание пьес разных жанров, вышедшее из печати в 1733 году в три срока. «Застольная музыка» явилась наиболее оригинальным и одновременно последним столь крупным сочинением, поскольку с конца 1730-х – начала 1740-х годов в творчестве Телемана обозначилась тенденция на сокращение числа инструментальных опусов. Своеобразие замысла «Застольной музыки» заключено в идее объединения в рамках одного собрания (в трех выпусках) наиболее типичных для XVIII века образцов инструментальных ансамблевых пьес: Увертюры-сюиты[2], Квартета, Концерта, Трио[3], Соло[4].

О том, насколько востребованной стала музыка Телемана, свидетельствует лист с перечнем подписчиков, напечатанный вместе с нотами. Из двухсот шести экземпляров первого тиража сорок девять комплектов голосов были отправлены за границу, не менее двадцати девяти из них — во Францию[5]. Среди подписчиков — Гендель, Кванц, Пизендель и другие музыканты, а также представители знати. Экземпляры «Застольной музыки» были заказаны посланником А. П. Бестужевым-Рюминым (1693–

---

[1] Издательство Телемана прекратило существование в 1740 году. При этом предприимчивый композитор выпустил объявление с сообщением о продаже гравировальных досок своих сорока четырех произведений [TWV-1, *241*]. Даже по завершении работы над публикациями Телеман не перестал интересоваться печатным делом, о чем свидетельствует письмо композитора к И. Г. И. Брейткопфу [Telemann 1972, *40–41*]. Возможно, Телеман искал более выгодные предложения по изданию нот.

[2] У Телемана обозначена просто как Увертюра.

[3] Трио-сонаты.

[4] Сольной сонаты с сопровождением.

[5] Столь же популярными стали его «Новые квартеты в шести сюитах», изданные в 1738 году. В Париже было продано 138 комплектов голосов [Ruhnke[2] 1981, *VII*].

1766) и К. Х. Бракелем (1686–1742), в те годы служившим российским полномочным министром в Дании.

Отметим, что сочинения с подобными или похожими заголовками (Tafelmusik, Taffel-Confect, Mensa Sonora и т.д.) были весьма распространены в немецких землях в XVII–XVIII столетиях. Однако в отличие от опуса Телемана большинство собраний современников (И. Г. Шайна, И. Поша, Г. В. Друкенмюллера, В. К. Бригеля, Г. И. Ф. Бибера, Г. Г. Штёльцеля и др.) — как правило, лишь последования нециклических пьес, тогда как у Телемана три выпуска «Застольной музыки» включают по пять циклических композиций, каждая из которых завершается Заключением (Conclusion) — единственной нециклической пьесой.

Во времена Телемана в разряд застольной музыки попадали сочинения разных жанров, пригодные для исполнения на торжествах и иных (как правило, придворных) мероприятиях [Riemann 2012]. Можно предположить, что «Застольная музыка» была написана в том числе для обогащения репертуара ансамблей придворных капелл. Как известно, находясь в Гамбурге, Телеман состоял в должности капельмейстера von Haus aus сразу в нескольких местах и должен был пересылать необходимые музыкантам ноты. Опубликовав собрание, он намного облегчил себе задачу по сбору и отправке нотного материала, ведь каждый её выпуск содержит основной набор инструментальных сочинений для исполнения при дворе. В пользу того, что опус изначально предназначался как бы «на экспорт» (в придворные капеллы) отчасти свидетельствует следующий факт. За весь период пребывания в Гамбурге «Застольная музыка» даже по частям ни разу не была исполнена Телеманом ни в одном из его концертов. Хотя мы знаем, что отдельные инструментальные пьесы (к примеру, увертюра-сюита C-dur, TWV 55: C3) значились в репертуаре его регулярных концертов[1]. Но полагаться сугубо на данные газетных объявлений тоже не стоит, ведь, скажем, исполнения Капитанской музыки, состоящей из оратории и

[1] См. концертную хронику, опубликованную в работе В. Менке [Menke[1] 1942, *2–65*].

серенады, анонсировались в объявлениях тех лет, однако подобные мероприятия-чествования капитанов отрядов городского ополчения сопровождались и другой инструментальной музыкой, а упоминание в газете абсолютно всех пьес очередной праздничной программы, в том числе подобных «вставных», было ни к чему.

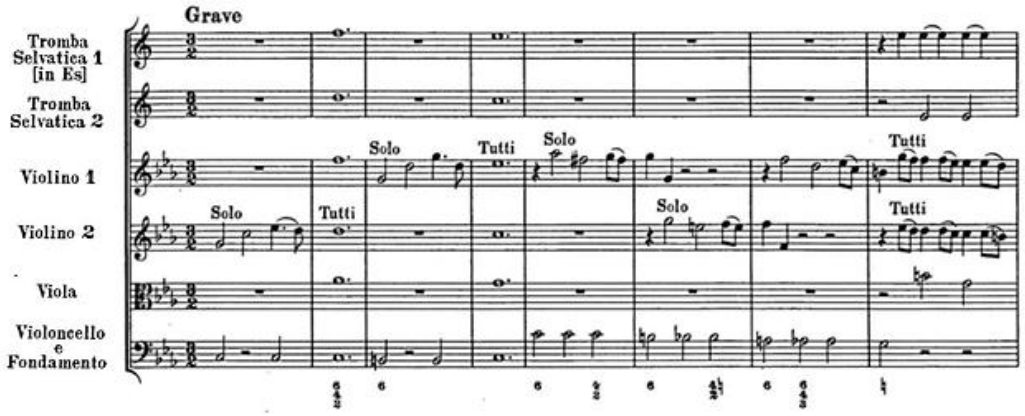
Поскольку автор явно задумывал «Застольную музыку» как целостное собрание в трех частях, то композиции внутри выпусков выстроены по определенным закономерностям. При расположении частей в указанном выше порядке (Увертюра-сюита, Квартет, Концерт, Трио, Соло, Заключение) Телеман мог руководствоваться принципом контраста в звучании полного состава и более камерного ансамбля. Так, за Увертюрой, в исполнении которой участвуют все музыканты, звучит Квартет (три облигатные партии и континуо). Затем усиленный состав задействован в Концерте, а Заключению (здесь число партий такое же, как в Увертюре) предшествуют Трио и Соло. В целом подобная организация даже соответствует логике последовательного уменьшения состава исполнителей к концу. Стоит упомянуть о функции Заключения. По тональности и инструментальному составу оно примыкает к Увертюре. Однако Телеман располагает его в конце каждого выпуска, и таким образом формально осуществляет тональное единство каждой из трех больших частей собрания. Определенная закономерность в чередовании тональностей композиций проявляется лишь при сопоставлении Соло и Заключений. Так, в первых двух выпусках Соло звучит в тональности доминанты по отношению к тональности Заключения, а Соло третьего выпуска написано в параллельной тональности по отношению к тональности Заключения.

Идея объединения в рамках одного собрания разных жанров сказывается в итоге и на многообразии инструментария. В «Застольной музыке» представлены все основные инструменты, используемые Телеманом

в композиторской практике (составы наглядно демонстрирует таблица 1, расположенная на с. 129)[1].

В соответствии с практикой Барокко голоса «Застольной музыки» в композициях, требующих (по терминологии композитора из текста газетного объявления, анонсирующего выход опуса)[2] участие «усиленного» состава (он пишет starcke Stücke), представлены группами concertino и ripieno. Фактура традиционно основана на контрастах tutti — solo. К примеру, звуковое оформление Grave из Концерта третьего выпуска целиком основано на подобных ярких сопоставлениях (см. пример 31):

Пример 31



Группа рипиенистов включает струнные (как правило, две скрипки, альт) и ансамбль континуо (для basso continuo выписаны лишь партии fondamento — клавесина и виолончели)[3]. Впрочем, иногда Телеман поручает аккомпанирующим инструментам краткие сольные реплики. В этих случаях в

---

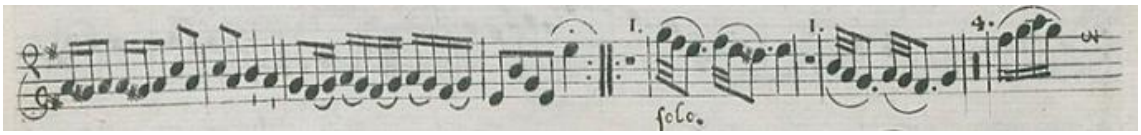
[1] Краткое пояснение к таблице: звёздочка — наличие инструмента в части, арабская цифра в круглых скобках — число задействованных инструментов. Если нет цифры, значит, звучит один инструмент, кроме партий Violino grosso (струнные ripieni) и fondamento (клавесин плюс несколько инструментов басовой группы).

[2] Процитируем объявление: «В грядущем 1733 году любителям музыки следует ожидать из-под пера Телемана большое инструментальное произведение, названное “Застольной музыкой”. Оно состоит из девяти пьес усиленного состава с семью инструментами и из стольких же малого состава с одним, двумя, тремя и более инструментами. Ежеквартально нужно выплачивать по два гамбургских рейхсталера, начиная с нового года. Издания появятся в три срока: на Вознесение, Михайлов день и к Рождеству. Имена подписчиков будут напечатаны вместе с самим сочинением». Объявление из газеты Hamburgische Berichte von Gelehrten Sachen auf das Jahr 1732 («Гамбургский научный вестник за 1732 год») представлено в [Seiffert 1927, *4*].

[3] Выбор прочих инструментов для континуо осуществлялся по желанию руководителя ансамбля. Не стоит забывать, что в некоторых частях струнные инструменты (скрипка, виолончель), например, в Трио, являются солирующими. См. таблицу с инструментарием. А в Концерте второго выпуска, предполагающего участие трех солирующих скрипок, группа аккомпанирующих скрипок обозначена как violino grosso.

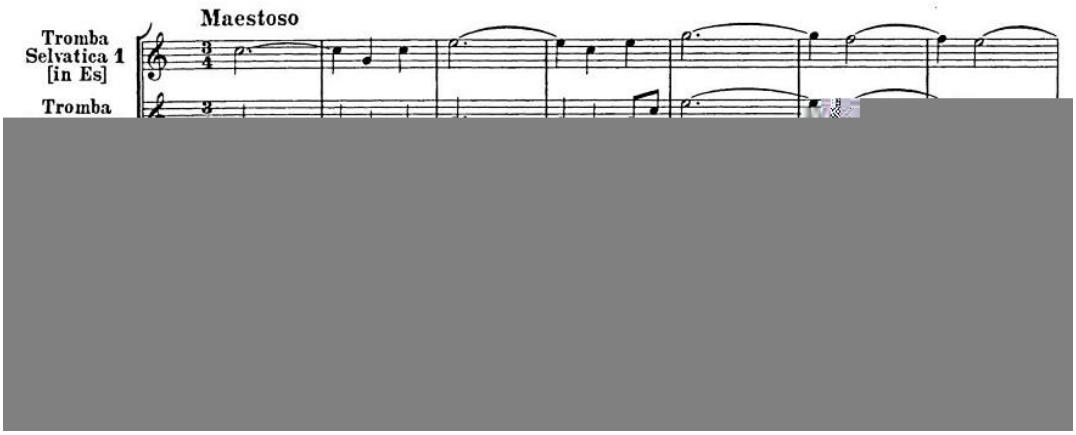
партиях стоит ремарка solo. Например, в пьесе Rejouissance из Увертюры первого выпуска (партия первой скрипки; см. пример 32):

Пример 32



Набор солирующих инструментов разнообразен и включает не только такие привычные инструменты, как скрипка[1], продольная и поперечная флейты, гобой, труба и фагот. К примеру, в Концерте из третьего Выпуска композитор предполагает участие двух trombe selvatiche (см. пример 33). Скорее всего, речь здесь идет об инструменте, схожем по конструкции[2] с распространенным в XVIII веке corno da caccia, поскольку selvatica в переводе с итальянского языка буквально означает «лесная»[3]. Возможно, что обозначение tromba (а не corno) связано с конструкцией инструмента. В данном случае воздушный канал мог быть более цилиндрическим (как у трубы), нежели коническим.

Пример 33



Из всех подписчиков «Застольной музыки», пожалуй, наибольшую заинтересованность к ней проявил Гендель. Ведь, как пишет Зайфферт, некоторые её пьесы, изданные в виде комплекта голосов, он лично переводил в партитуру, чтобы более подробно ознакомиться с ними [Seiffert 1927, *16*].

---

[1] Скрипка в качестве солирующего инструмента представлена в Концерте первого выпуска. В этом случае в голосах она обозначена как violino, а прочие скрипки — violino 1 и violino 2.

[2] Возможно, идентичным ему.

[3] В современной практике эти партии исполняют на натуральных валторнах. Отметим, что партитура концерта для скрипки TWV 51:F4 включает партии двух tromba di caccia.

Результатом такой своеобразной исследовательской работы являются многочисленные аллюзии на темы из «Застольной музыки», присутствующие в некоторых произведениях Генделя[1]. Причем речь не идет о полном заимствовании мелодий из собрания. Такие аллюзии — итог творческого переосмысления материала, в некоторых случаях следовало бы говорить не о присваивании чужих мыслей, но только о схожем принципе мышления или общепринятом наборе музыкально-выразительных средств для тем определенного склада. Тем не менее, подобный широко известный факт лишь подтверждает главное: «Застольная музыка» стала первым крупным опусом Телемана (им же напечатанным), принесшим композитору повсеместную известность, причем не только на родине, но и в других странах[2].

[1] Об этом в статье: [Никифоров[5] 2017].

[2] Удивительно, но при всей значимости сочинения Рампе не дает никакой (даже самой общей) его характеристики и ограничивается лишь упоминанием заглавия в некоторых местах книги.

Таблица 1	Premiere Production					Seconde Production					Trois me Production				
	Ouverture + Conc-lusion	Quatuor	Concert	Trio	Solo	Ouverture + Conc-lusion	Quatuor	Concert	Trio	Solo	Ouverture + Conc-lusion	Quatuor	Concert	Trio	Solo
Flauto Traversiere	✱ (2)	✱	✱		✱		✱ (2)		✱			✱		✱(2)	
Flauto dolce, ò Fagotto, ò Violoncello							✱								
Oboe		✱				✱			✱		✱(2)				✱
Tromba						✱									
Tromba Selvatica													✱(2)		
Violino grosso[1]								✱							
Violino	✱ (2)	✱	✱(3)	✱(2)		✱(2)		✱(3)		✱	✱(2)	✱	✱(2)		
Viola	✱		✱			✱		✱			✱		✱		
Violoncello	✱	✱	✱	✱		✱	✱	✱	✱		✱	✱	✱	✱	
Fondamento	✱	✱	✱	✱	✱	✱	✱	✱	✱	✱	✱	✱	✱	✱	✱

[1] Имеются в виду струнные группы ripieno.

3.3 Укрепление позиций на международной арене. Королевская привилегия во Франции

Триумфальное путешествие в Париж, начавшееся в сентябре 1737 года и завершившееся в июле 1738 года[1], сыграло значительную роль в укреплении представлений о Телемане как о ведущем немецком композиторе. Телеман не случайно устремился во Францию. Как известно, он испытывал пристрастие к французской музыке и не скрывал своих симпатий. Так, в письме к Маттезону от 18 ноября 1717 года Телеман указал: «Особо благодарю Вас, Милостивый Государь, за то, что не дали читателям повода подумать, будто к французской музыке [Вы] равнодушны <…>. Должен признать, что я большой поклонник французской музыки» [Telemann 1981, *77*]. Композитор намеревался написать, по-видимому, на французском языке Traité du recitative («Трактат о речитативе»). К тому же, он опубликовал небольшую работу под названием Beschreibung der Augenorgel, oder Augenclavecimbel <…> («Описание цветного органа или цветного клавесина <…>»)[2], где рассказал о диковинном инструменте, изобретенном во Франции Луи-Бертраном Кастелем[3]. Однако наиболее ярко приверженность Телемана к французской музыке выражена в полемике с Грауном, разразившейся по поводу французских речитативов из оперы Ж.-Ф. Рамо (1683–1764) «Кастор и Поллукс»[4].

Думается, что подобная симпатия была взаимной. Французам явно пришлась по душе музыка Телемана. Его сочинения пользовались немалым спросом, что видно на примере нескольких изданий телемановских квартетов.

---

[1] К слову, Брокес, высоко ценивший заслуги Телемана, чрезвычайно обрадовался возвращению композитора в Гамбург. Отчасти это свидетельствует об особом, доверительном тоне их общения [Telemann 1972, *142–143*].
[2] Она опубликована во втором томе «Музыкальной библиотеки» Мицлера.
[3] Луи Бертран Кастель (1688–1757) — французский математик.
[4] Об этом см.: [Никифоров[4] 2017].

Наряду с «Застольной музыкой», квартеты композитора, известные сейчас под общим названием «Двенадцать парижских квартетов»[1], стали популярными не только в Германии, но и за пределами немецких земель. В частности, об этом свидетельствует история их изданий. Сначала в Гамбурге в 1730 году Телеманом были награвированы и опубликованы «Шесть квартетов». Затем, в 1736 году, у Шарля Николя Леклерка (1697–1774) вышло повторное (французское) издание этого же опуса. Речь идет о «пиратской» копии, поскольку никакого согласия на печать квартетов другим публикатором композитор не давал. Однако во Франции такой труд оказался вполне законным, поскольку в 1730-е годы в Париже Леклерк получил королевскую привилегию на печать нот разных, в том числе и зарубежных, композиторов и с 1736 по 1737 годы успел напечатать (без ведома Телемана) пять его опусов [Ruhnke[2] 1981, *8*]. Вероятно, Телеман догадывался о том, что некоторые сочинения публикуются в Париже без его одобрения. Неслучайно в третьей автобиографии он отметил: *«Из печати вышли <…> 6 трио для двух траверсо и генерал-баса, награвированы в Париже по [случайно] оказавшейся там рукописи»* [Mattheson 1910, *368*][2]. Чтобы защитить свои издания от незаконных перепечаток, во время пребывания в Париже в 1738 году Телеман и заполучил привилегию на издание нот[3]. Интересно, что Брокес, узнавший о подобных незаконных публикациях, был немало возмущен, и когда Телеман в 1738 году вернулся из Парижа, написал ему следующее: «Там [в Париже] Вы имели бы большие возможности, и я как верный друг всегда был бы [мысленно] с Вами и радовался за Вас. Однако они [зарубежные перспективы] не настолько велики, чтобы простить господам французам допущенную ими pas de Clerc» [Telemann 1972, *142*][4].

---

[1] Georg Philipp Telemann. Zwölf Pariser Quartette. Nr. 1–6; 7–12 / hrsg. von Walter Bergmann // Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke. Bd. 18, 19. Bärenreiter: Kassel [u.a.], 1965.

[2] Таким образом, самая первая «пиратская» копия сочинения Телемана зарубежом поступила в продажу приблизительно в 1733 году, в период публикации выпусков «Застольной музыки» [Ruhnke[2] 1981, *VIII*].

[3] Отчасти об этом уже было сказано. Леклерк лишь на время прекратил издания нот Телемана. Так, в 1743 году он снова приступил к публикациям произведений композитора. А затем, в 1751 году, Леклерк получил очередную привилегию на печать сочинений [Ruhnke[2] 1981, *IX–X*].

[4] «Оплошность» (фр. pas de clerc). Брокес таким образом намекает на Леклерка [Telemann 1972, *162 Anm. 32*]. Перевод письма см. в Приложениях, Приложение 3.4.

Несмотря на подобный прецедент, продолжения Квартетов, озаглавленные как «Новые квартеты в шести сюитах», в 1738 году вышли из печати у того же французского издателя, но уже с ведома Телемана. Об их публикации и премьерном исполнении Телеман сообщил в третьей автобиографии: *«Там же мне, согласно полученной королевской привилегии сроком на 20 лет, за предоплату награвировали Новые квартеты и 6 сонат, состоящих из мелодических канонов. Достойная восхищения манера, с которой квартеты были исполнены господином Блаве*[1]*, траверсистом, Гвиньоном*[2]*, скрипачом, Форкруа-сыном*[3]*, гамбистом и Эдуаром, виолончелистом, заслуживает здесь описания, если для этого было бы достаточно только лишь слов. Итак, они привлекли внимание двора и города»* [Mattheson 1910, *367*].

На примере «Малой камерной музыки» стало известно, что во многих своих опусах композитор следует традиции инструментовки *ad libitum*. Квартеты — не исключение, поскольку партию низкого струнного Телеман предлагает исполнять либо на виолончели, либо на виоле да гамба. Об этом свидетельствуют титульные листы прижизненных изданий[4]. Скорее всего, Телеман писал специально для Форкруа (гамбиста) и Эдуара (виолончелиста) и, вероятно, еще до отъезда обговаривал с ними возможность исполнения квартетов в Париже. Как пишет Бергман, в исполнениях не исключено участие обоих музыкантов: один был солистом, в то время как другой подключался к игре партии генерал-баса (и наоборот) [Bergmann 1965].

Слово «квартет» (Quadri и Quatuors) на титульных листах изданий 1730, 1736 и 1738 годов у Телемана обозначает не жанр, а лишь указывает на число исполнительских партий (три облигатные партии и bc). По сути,

---

[1] Мишель Блаве (1700–1768) — флейтист и композитор.
[2] Жан-Пьер Гвиньон (1702–1774) — скрипач и композитор.
[3] Жан Батист Антуан Форкруа (1699–1782) — композитор и исполнитель на виоле да гамба.
[4] К примеру, титульный лист первого парижского издания: Six Quatuors / A / Viollon, Flute, Viole ou Violon / de Celle et Basse Continuë <…> («Шесть квартетов / для / скрипки, флейты [траверсо], виолы [да гамба] или виолон[-] / чели и генерал-баса <…>»); второго: Nouveaux / Quatuors / en / Six Suite / A / une Flûte Traversiere, un Violon, / une Basse de Viole, ou Violoncel, / et Basse Continuë <…> («Новые / квартеты / в / шести сюитах / для / флейты траверсо, скрипки / басовой виолы или виолончели / и генерал-баса <…>»).

обозначение «квартет» можно заменить таким заголовком, как Sonata à 4. Обратимся к титульному листу первого издания «Шести квартетов» (1730): Quadri / à / Violino, Flauto Traversiere, Viola di / gamba o Violoncello, / e Fondamento; / ripartiti in / 2. Concerti / 2. Balletti, / 2. Sonate / e / composti / da / Georgio Filippo Telemann («Квартеты для скрипки, флейты траверсо, виолы да гамба или виолончели и генерал-баса, представленные двумя концертами, двумя балетти [сюитами], двумя сонатами и сочиненные Георгом Филиппом Телеманом»). Как видим, Квартеты включают ряд жанров и содержат два трехчастных «квартет-концерта», две четырехчастные «квартет-сонаты» и две «квартет-сюиты».

Отсутствие жёсткого регламента в жанровых наименованиях, как здесь, отчасти может быть объяснено тем, что в XVIII веке сохранялась не только характерная для предыдущего столетия свобода в выборе жанровых обозначений, но и их взаимозаменяемость. Например, слово «концерт» могло быть заменено на «сонату», как, например, в рукописной копии концерта для четырех скрипок без генерал-баса C-dur (TWV 40:203). На титульном листе сочинения имеется следующее заглавие: SONATA / â / IV. Violini / del Sign: / Telemann («Соната для четырех скрипок господина Телемана») [Hauswald[1] 1955, *XI*]. Как известно, в те времена термин «концерт» трактовался по-разному, в том числе бытовала свободная, множественная трактовка concerto как ансамблевой, а также сольной пьесы или сонаты.

Если в «Шести квартетах» наблюдается смешение итальянских (концерт, соната) и французского (сюита) жанров, то «Новые квартеты» выдержаны сплошь во французской манере: собрание состоит из шести сюит с предваряющей последование пьес прелюдией.

Квартеты Телемана заслужили высокую оценку современников. Так, в восемнадцатой главе работы «Опыт наставления в игре на флейте траверсо» Кванц отметил: «Шесть известных квартетов для различных инструментов, по большей части для флейты, гобоя и скрипки [и генерал-баса], написанные господином Телеманом довольно давно, <…> могут служить прекрасными

образцами музыки такого рода» [цит. по: Telemann 1981, *192*]. Схожего мнения придерживался капельмейстер Шайбе, отметивший на страницах своего «Музыканта-критика» следующее: «Сочинения Телемана отличаются напевностью, оригинальностью, живостью и вообще естественностью, они также гармоничны и искусны. В особенности это относится к его церковным композициям и некоторым инструментальным вещам, к примеру, его квартетам <…>» [цит. по: Telemann 1981, *234*].

Глава 4. Второе двадцатилетие в Гамбурге и поздние годы (1741–1767)

4.1 Новые творческие горизонты: сочинения в жанре драматической концертной музыки

С 1740-х годов творческая деятельность композитора стала менее активной. В это время Телеман прекратил издательскую деятельность. По-видимому, из-за этого же существенно сократилось число новых инструментальных опусов. В период с 1740-х по 1760-е годы он написал лишь немногим более двадцати сочинений, включая увертюры, отсылаемые ко двору ландграфа Людвига VIII Дармштадтского (к примеру, TWV 55: D 21–23, F 16, g 9) [Wald, *642–645*]. Композитор сосредоточился на своих прямых обязанностях на посту музыкального руководителя, но продолжал заниматься организацией и проведением общедоступных концертов[1]. Стремлением ко всё большему уединению можно объяснить тот факт, что примерно в это же время он обзавелся собственным садом, которым занимался с не меньшим усердием. Так, в письме от 1742 года, адресованном Уффенбаху, Телеман пишет: «<…> хоть она [музыка] и есть мое дело и мой хлеб, и является моей главной усладой [в жизни], тем не менее, вот уже пару лет её сопровождает одна спутница, а именно [моя] любовь к цветам. Обе они по очереди одаривают меня своими прелестями» [Telemann 1981, *237*][2]. О том, что композитор в это время стал меньше сочинять свидетельствует высказывание из «анонимной» биографии, опубликованной в 1740-е годы Б. Шмидом: «Наш многоуважаемый господин Телеман написал больше, чем нужно, чтобы его заслуги навсегда остались в памяти. Поэтому не стоит удивляться тому, что он решил, наконец, покончить с работой в некоторых

---

[1] Как известно, 10 января 1761 года даже был открыт новый (отапливаемый) концертный зал Auf dem Kampe, однако и в зале Drillhaus концерты продолжали устраиваться [Menke[1] 1942, *44–46*]. О других концертных помещениях см. в [Rampe 2017, *200–201*].

[2] В письме к Уффенбаху от 27 августа 1742 года Телеман не только пишет о своей любви к цветам, но и приводит внушительный список цветов из своего сада [Telemann 1981, *237–239*]. Перевод письма см. в Приложениях, Приложение 3.6. К. Ф. Э. Бах и И. Г. Пизендель также знали о его увлечении и принимали участие в пополнении цветочной коллекции. Не исключено также, что Телеман мог обращаться за помощью к цветоводам-профессионалам. Так, в некоторых письмах то и дело всплывает фамилия некоего господина Гледича, который был директором ботанического сада в Берлине [Telemann 1981, *368; 373*].

жанрах. Однако всем любителям его основательных и серьезных изысканий должна доставить [особенную] радость [новость], что остаток своей жизни он намерен посвятить созданию ученых работ» [цит. по: Telemann 1981, *218*].

В поздний период (1750-е – 1760-е годы) центрально место в творчестве композитора занимают крупные кантатно-ораториальные опусы на поэтические либретто, включая сочинения в жанре страстных ораторий. К подобным произведениям композитор, как известно, обращался и ранее, однако, в былые годы это были лишь единичные случаи, хотя такие композиции «проходными» никак не назовёшь. В 1716 году прозвучала оратория на либретто Брокеса. В 1722 году в Гамбурге была исполнена страстная оратория на либретто Телемана Seliges Erwägen des bittern Leidens und Sterbens Jesu Christi («Благостные размышления над страданием и смертью Иисуса Христа», TVWV 5:2) — одно из самых популярных сочинений композитора в его время. В 1731 там же — оратория Die Bekehrung des Römischen Hauptmanns Cornelius («Крещение римского военачальника Корнелия», TVWV 5:3) и Die gekreuzigte Liebe oder Tränen über das Leiden und Sterben unseres Heilandes («Распятая любовь, или Слезы о нашем Спасителе, страдавшем и почившем», TVWV 5:4). Однако в период с 1755 по 1765 годы композитором были написаны и исполнены (не один раз) следующие сочинения: Betrachtung der neunten Stunde an dem Todestag Jesu («Размышление о кончине Иисуса на девятый час», TVWV 5:5), Der Tod Jesu («Смерть Иисуса», TVWV 5:6, 1755), Die Donnerode («Громовая ода», в двух частях, TVWV 6:3a, 6:3b, 1756, 1762), Tageszeiten («Времена дня», TVWV 20:39, 1757), фрагменты из «Мессиады» Ф. Г. Клопштока (TVWV 6:4, 1759), Das befreite Israel («Освобождённый Израиль», TVWV 6:5, 1759), Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem («Пастухи у яслей в Вифлееме», TVWV 1:797, 1759), Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu («Воскресение и Вознесение Иисуса, TVWV 6:6, 1760), Die Auferstehung («Воскресение», TVWV 6:7, 1761), Der Tag des Gerichts («День Страшного суда», TVWV 6:8, 1762), здесь же упомянем сольную кантату Ino («Ино», TVWV 20:41, 1765) на

сюжет из древнегреческой мифологии. Несмотря на такую фабулу, по силе эмоционального воздействия данное произведение ничуть не уступает его библейским ораториям.

В XVIII веке композитор, по-видимому, был одним из авторов, создававших опусы в жанре так называемой драматической концертной музыки[1], куда относятся крупные кантатно-ораториальные сочинения (как на духовные, так и на светские сюжеты), предназначенные для исполнения в акустических условиях храма и концертного зала. Примечательно, что все эти композиции написаны на либретто младших современников Телемана, чья поэзия, по верному замечанию Рампе, выстроена с учетом новых для тех лет просветительских идей [Rampe 2017, *284*]. Продолжая мысль Рампе, важно отметить, что определяющим свойством либретто ряда духовных (также страстных) ораторий следует считать не столько «разыгрывание» (как в ораториальных страстях с их обращением к церковной прозе) библейских сюжетов, сколько размышление над ними. Такая поэзия являет своего рода эмоциональный отклик на драматичные события священной истории или комментарий к ним[2], причем в разных номерах-композициях высказывания достигают различного уровня обобщения (в речитативах — непосредственный, субъективный тон, в хорах и хоралах — более обобщенный, вневременной). Образцовым в этом отношении можно считать, к примеру, знаменитое либретто страстной оратории К. В. Рамлера (1725–1798) «Смерть Иисуса», положенное на музыку Телеманом и К. Г. Грауном. Перенесение драматического действа в плоскость рефлексии повлекло за собой отказ от персонификации сольных вокальных партий (указывается

---

[1] В. Менке прибегает к обозначению «духовная концертная музыка» (нем. Geistliche Konzertmusik) [Menke[2] 1942, *97*], однако мы предлагаем куда более широкое определение, позволяющее говорить о драматических сочинениях на разные сюжеты.

[2] Подобные либретто создавал не только Рамлер, а заинтересованность к ним проявлял не один Телеман. Вот что пишет С. Г. Мураталиева об оратории К. Баха «Израильтяне в пустыне»: « <…> фактическая сторона библейского повествования не слишком интересует либреттиста [Д. Шибелера] и композитора. Их занимают прежде всего чувства и переживания героев <…>» [Мураталиева 2017, *180*].

лишь тесситура голоса); в хорах переживания и чаяния одного сердца становятся предметом размышления массы людских душ[1].

Примечательно, что в некоторых случаях само заглавие ораторий свидетельствует о подобном характере либретто. Достаточно упомянуть страстную ораторию «Благостные размышления над страстями и смертью Иисуса Христа», где ключевым для понимания «типажа» поэтического текста служит слово Erwägen (т.е. размышление). Другой пример (на нем мы остановимся подробнее)[2] — оратория «День Страшного суда», совершенно точно обозначенная на титульном листе как «оратория в четырех явлениях» (Ein Singgedicht / in / vier Betrachtungen), при этом слово Betrachrung мы переводим как «явление» (в том смысле, что опус состоит из четырех частей-явлений), хотя под ним безусловно подразумевается аспект размышления, осмысления и переживания библейской истории, поэтому Betrachtung можно было бы перевести и как «взгляд» или «размышление»[3]. Здесь же стоит упомянуть, что замеченный выше отказ от персонификации действующих лиц в пользу нейтральных обозначений тесситуры вовсе не служит сколько-нибудь определяющим фактором либретто такого рода. Наоборот, в некоторых ораториях действующими лицами являются как библейские персонажи (например, Иисус, Петр, Каиафа в оратории «Благостные размышления …»), так и аллегорические фигуры — Вера (Der Glaube) и Молебен (Die Andacht) в той же оратории, или целый ряд аллегорических персонажей в оратории «День Страшного суда». По-видимому, введение в сочинение символических персонажей наряду с библейскими должно было повысить интерес публики к таким композициям, ведь недаром даже партитуры своих церковных пассионов Телеман обновлял посредством включения в сюжетную ткань аллегорических фигур и оперирования

---

[1] А. Ханова предлагает именовать подобные оратории «лирическими». Об этом см. в: [Ханова[2] 2017, *134–141*].

[2] Оратории «Смерть Иисуса» Грауна и Телемана посвящено обстоятельное исследование Х. Лёлькеса [Lölkes 1999], тогда как оратория «День Страшного суда» не удостоена отдельного рассмотрения (Рампе в своей монографии на ней не останавливается).

[3] К слову, на титульном листе печатного издания либретто страстной оратории «Благостные размышления…» слово Betrachtung тоже присутствует.

развернутыми (облигатными) речитативами в характере ариозо или монологов (такие же формы замечены в его поздних ораториях. Оттуда они, собственно, и заимствованы) [Rampe 2017, *231–232*][1]. Причем инициатором подобных нововведений в некоторых случаях выступил композитор. Либретто оратории «Благостные размышления …» он, как известно, написал самостоятельно. Поэзия «Судного дня» принадлежит его ученику в гимназии Св. Иоанна Кристиану Вильгельму Алерсу (1737–1806), поэтому вполне возможно, что композитор мог принимать участие в составлении либретто (во всяком случае, такое исключать нельзя, тем более, что Вера и Молебен — аллегорические фигуры из «Благостных размышлений …» — представлены и в партитуре оратории «День Страшного суда»).

4.2 Оратория «День Страшного суда» — духовно-аллегорическое размышление

Как указывает Шнайдер, в XVIII веке либретто Алерса было опубликовано трижды. Первый экземпляр издан к премьере оратории в 1762 году, однако на его титульном листе не были указаны ни авторы сочинения, ни год публикации [Schneider[2] 1907, *LIX*]. Точно так же (без указания авторов) либретто во второй раз было напечатано в гамбургском журнале Unterhaltungen незадолго до кончины Телемана — в мае 1767 года. В третий раз (уже после смерти композитора) Алерс опубликовал либретто в своем поэтическом сборнике, озаглавленном как «Поэзия, воспевающая религию, отечество и дружбу» [Schneider[2] 1907, *LIX*].

Текст оратории представляет поэтический парафраз на тему Страшного суда. Однако в некоторых местах либретто даны цитаты из Священного Писания. В хоре Верующих из первого явления приведен фрагмент из Послания Иуды (Иуд. 1:14–15). В хорале из третьего явления использованы строки Хвалебного песнопения Святой Троице из сборника «Литургические

[1] О влиянии ораторий на структуру композиций в Страстях Рампе пишет: «Примерно с 1740-х годов наиболее важные фрагменты евангельской истории в угоду реалистичности подаются в форме небольших драматичных сцен» [Rampe 2017, *232*].

песнопения евангелической общины»[1], распеваемого на мелодию Te Deum[2]. Еще одна цитата — в соло с хором из четвертого явления, где фигурирует отрывок из Апокалипсиса (Откр. 12:10).

Автограф оратории не сохранился. Известны лишь копии партитуры и голосов, выполненные в 1770 году неизвестными копиистами и принадлежавшие Г. Пёльхау. В конце XVIII века он выкупил нотный материал у другого коллекционера И. К. Вестфаля (1727–1799) [Schneider[3] 1907, *LXXV*].

На первой странице партитуры значится: Der Tag des Gerichts / Ein Singgedicht / in / vier Betrachtungen / von / Cap: M: / Teleman («День Страшного суда / вокальная поэма / в четырех явлениях / кап[ель]м[ейстера] / Телемана»). Как видно, копиист, скорее всего, вслед за композитором, не использует жанровое обозначение Oratorium, но пишет в заглавии Sing-Gedicht (т.е. буквально «вокальная поэма»). Можно предположить, что Sing-Gedicht — это немецкий аналог итальянским обозначениям Oratorio и Cantata. В партитурах и изданиях либретто тех лет все три слова в равной мере используются для характеристики сочинений кантатно-ораториальных жанров. Например, известно, что К. Ф. Э. Бах при упоминании кантаты на либретто Рамлера «Ино» (вероятнее всего, Телемана) называет ее Sing-Gedicht [Schneider[2] 1907, *LXII*], хотя в издании либретто 1769 года в заглавии написано Kantate[3]. На титульном листе либретто страстной оратории «Смерть Иисуса» (текст Рамлера) указано жанровое обозначение Cantate[4]. В

---

[1] Приведем выходные данные из более нового издания: Liturgische Gesänge der evangelischen Brüdergemeinen aufs neue revidiert und vermehrt. Hamburg, 1791.

[2] По сути, здесь тот же самый текст, что и в немецком варианте Te Deum, не случайно дается указание использовать ту же мелодию, что и в «Тебя, Бога, хвалим». Фрагмент «Хвалебного песнопения»: Du Kőnig der Ehren, Jesu Christ! / Gott Vaters ew'ger Sohn du bist: / Der Jungfrau'n Leib nicht verschmäht, / Zu erlősen das menschlich' Geschlecht. / Du hast dem Tod' zerstőrt sein Macht, / Und alle Christen zum Himmel bracht. / Du siz'st zur Rechten Gottes gleich / Mitaller Ehr' ins Vaters Reich.
Текст из Te Deum: Du König der Herrlichkeit, Jesus Christus, / Du bist des Vaters ewiger Sohn. / Du bist Mensch geworden zur Befreiung der Menschen, / du hast der Jungfrau Schoß nicht verschmäht. / Du hast des Todes Stachel bezwungen / und denen, die glauben, die Reiche der Himmel aufgetan. / Du sitzt zur Rechten Gottes / in der Herrlichkeit des Vaters.

[3] INO, / EINE / KANTATE. / Berlin, 1769.

[4] Der / Tod Jesu, / eine Cantate, <…>.

соответствии с этим Граун именует свое сочинение кантатой[1]. Телеман, однако, опус на аналогичный текст того же автора называет ораторией[2]. Точно так же обозначено более ранее произведение под названием «Крещение римского военачальника Корнелия» (музыка утеряна)[3]. При этом на титульном листе духовной оратории «Освобождённый Израиль» по аналогии с рассматриваемой здесь ораторией написано ein musikalisches Gedicht[4]. Более того, в некоторых случаях авторы, по-видимому, и вовсе обходились без подобных уточняющих жанровых обозначений. К примеру, оба издания либретто страстной оратории «Благостные размышления <…>» (1750 и 1755 годы) включают титульные листы, на которых не обнаружить подобных (взаимозаменяемых) дефиниций[5].

Либретто «Судного дня» весьма емкое и драматургически интересное. Так, в опусе на духовный сюжет принимают участие аллегорические фигуры: Безверие (Der Unglaube), Пересмешник (Der Spötter)[6] Разумность (Die Vernunft), Религия (Die Religion), Молебен (Die Andacht), Вера (Der Glaube). Из библейских персонажей задействованы Иисус, Иоанн [Богослов], Архангел [Михаил]. Такое обилие аллегорических фигур (в первом явлении) на первый взгляд удивляет, тем более в сравнении с другими духовными ораториями. Однако ясна цель введения подобных персонажей. Сочинение

---

[1] Der / Tod Jesu, / eine Cantate, / in die Musik gesetzt / von / Herrn Carl Heinrich Graun <…>.

[2] На титульном листе прижизненного издания либретто оратории указано: Der / Tod Jesu / Ein Oratorium. / Hamburg, / gedruckt und zu bekommen bei J. G. Piscator u. Sohn.

[3] Die Bekehrung / des / Römischen Hauptmannes / CORNELII, / in einem / ORATORIO, / mit / Beibehaltung der anständigsten Arien, / Chöre und Sprüche, aus dem neuen Jahr=Gange, / welcher / von Advent an bis Sexages. / in den Hamburgischen Kirchen / gehöret worden <…> / HAMBURG, / gedruckt bey Conrad König, <…> 1731. В оратории использованы музыкальные номера одного из кантатных ежегодников, что указано на титульном листе. Возможно, речь о кантатах ежегодника 1728–1729 годов, поскольку следующий ежегодник, согласно каталогу Менке, датируется 1732–1733 годами, т.е. уже после выхода из печати экземпляров либретто [TVWV-1, *182–184*].

[4] Das / befreyte Israel. / Ein / musikalisches Gedicht / nach Anleitung / des Mosaischen Lobgesanges / im 15 Capitel des 2 B. Mose. <…> / Hamburg, / gedruckt von Jeremias Conrad Piscator <…>.

[5] Приведем заглавие на титульном листе либретто 1750 года: Seliges Erwägen / des bittern / Leydens und Sterbens / JEsu Christi, / Zur Beförderung heiliger Andacht, / in verschiedene / Betrachtungen, / Die / aus dem Haupt=Inhalte der / PASSIONS-HISTORIE / zusammen gezogen sind, / abgefasset, / Und / im Hamburgischen / Weysen=Hause / aufgeführet / von / Telemann. <…>

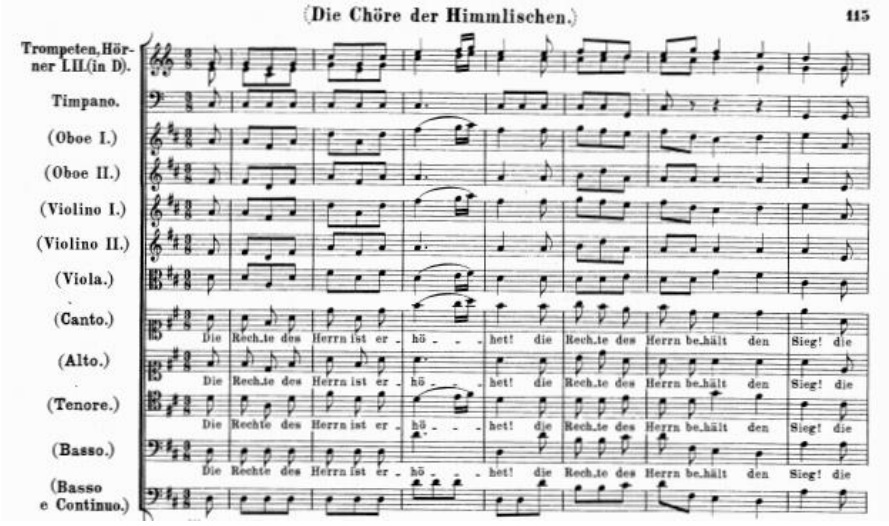
По-видимому, только с последней трети XVIII столетия ораториями и кантатами начали обозначать разные произведения. Как пишет А. Ханова: «Возникшее в 1770-е годы принципиальное разделение «лирического» и «драматического» типа композиции повлекло за собой новую специфическую дифференциацию терминов: драматические сочинения назывались ораториями, лирические — кантатами» [Ханова[2] 2017, *143*].

[6] Как указывает М. Шнайдер, в либретто данный персонаж обозначен как Die Satyre, тогда как Телеман дает его имя в переводе на немецкий язык [Schneider[3] 1907, *LXXVI*].

оратории для исполнения в условиях концертного зала потребовало от композитора немалой изобретательности для наиболее эффектного воздействия на публику своей музыкой. Такие качества её либретто, как яркость образов и зрелищность во многом обусловили особенность драматургии произведения и построение музыкальных номеров с применением приемов звукоизобразительности, подразумевающих разнообразие тембров и сочетание различных фактурно-тематических комплексов.

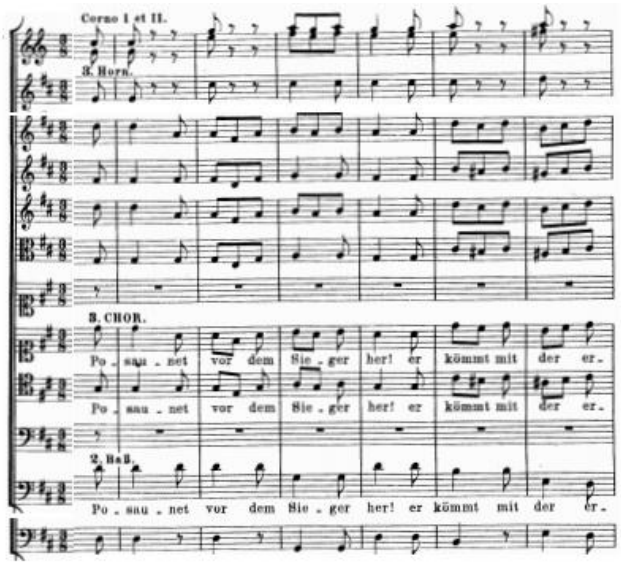
Каждое из четырех явлений выполняет определенную функцию. Драматургическая задача первого явления — философское осмысление неотвратимости конца мира и проявление в этом Божественной воли. Здесь задействованы лишь аллегорические фигуры: Безверие, Разумность, Пересмешник, Религия. Первое явление выполняет в опусе ту же функцию, что и аллегорические прологи в барочных операх. Последнее явление играет роль эпилога. Во многом картинно-репрезентативный характер крайних явлений создается за счет хоровых номеров (особенно в четвертом явлении, в котором все композиции, за исключением трех небольших ариозо и краткого речитатива secco, предполагают участие хора). В отличие от второго и третьего явлений, первое и последнее обрамляются хорами. Это два хора Верующих (первое явление), а также хор Ангелов и Избранных (начало четвертого явления), хор Блаженных [душ] и хоры Небожителей (окончание оратории). Все они звучат в торжественном D-dur и «праздничной» оркестровке: две трубы in D и литавры в хорах первого явления и начальном хоре четвертого явления. В хорах из завершения опуса к трубам и литаврам добавляются валторны. Так, начало хоров Небожителей отмечено звучанием двух труб и двух валторн (Hörner) in D (см. пример 34):

Пример 34



Однако в другом разделе номера (на текст «Трубите Спасителю! Грядёт Он с сонмом избранных <…>») используются три валторны, причем первые две обозначены как Corno I, II, а третья названа по-немецки Horn[1] (см. пример 35):

Пример 35



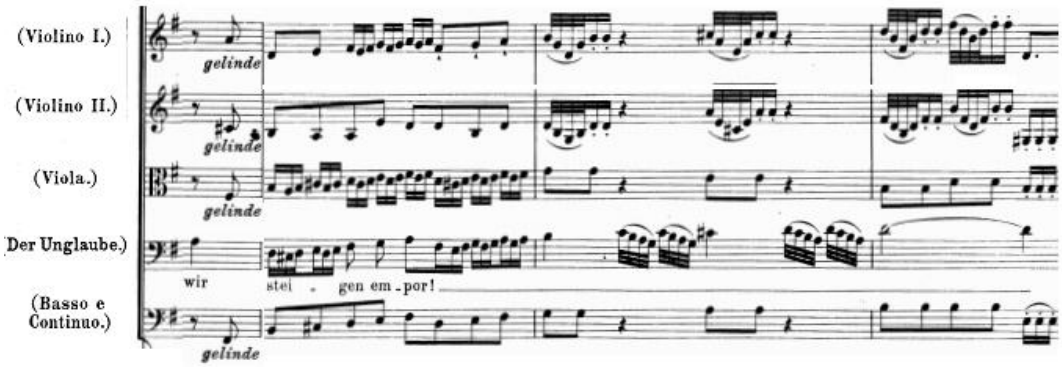
[1] Согласно сведениям, полученным автором исследования в процессе переписки с г-жой У. Пёч-Зебан, обозначения Corno и Horn — синонимы, т.е. в данном случае речь не идет об использовании инструментов разной конструкции или размеров. Как полагает исследовательница, наименование инструмента по-немецки могло быть связано с тем, что третья валторна здесь заменяет литавры и имитирует их ходы.

Кроме этого, в композиции участвуют не два (как, например, в «Страстях по Матфею» или в четвертой части Мессы h-moll И. С. Баха), а четыре хора, звучащих попеременно[1].

Содержание первого явления — теологический диспут (в характере обмена репликами без открытой полемики) между аллегорическими фигурами о Страшном суде. Четыре персонажа (Безверие, Пересмешник с одной стороны, Разумность и Религия — с другой) представляют противоположные мнения, изложенные в речитативах secco и в некоторых ариях. Всё явление выстраивается с опорой на принципы риторической диспозиции [об этом: Холопова 2013, *319–320*]. Исходный тезис декларируется хором Верующих: «Грядет Господь с тысячью святых вершить суд над всеми». Антитезой становятся слова Безверия в речитативе secco вслед за хором, опровергающие всякую возможность крушения мира по воле Бога: «Неужто суд? Смеюсь я над опасностями, что вот уж миллионы лет подпитываются одними лишь суевериями. Смотрите — и мир, и всё в нем стоит неподвижно к вашему же, трусливые рабы, стыду». В звучащей затем арии такая позиция раскрывается музыкальными средствами. Облик самоуверенного безбожника обрисован в яркой бравурной композиции da capo. Вокальная партия складывается из небольших повелительных фраз, перемежаемых паузами, придающими им ещё большую весомость. Особую выразительность арии добавляет мелодический и фактурно-ритмический комплекс, явно подразумевающий «победное шествие» безбожников (см. пример 36):

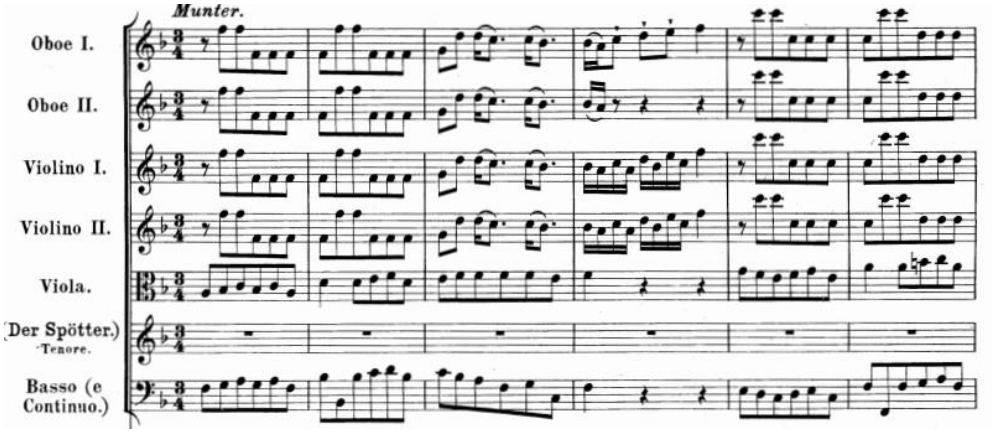
[1] Следует отметить необычность структуры хорового эпилога. Кроме хорового обрамления, в последнем явлении присутствует еще ряд номеров, образующих структуру, близкую к рондо. После начального хора звучит краткое сольное высказывание Иоанна [Богослова] с хором (рефрен). Затем следует ариозо (первый эпизод) Блаженного с партией облигатной виолы да гамба. В качестве рефрена звучит краткая реплика из окончания предыдущего хора (рефрен) без партии Иоанна. Следующий эпизод — ариозо второго Блаженного с двумя облигатными скрипками, за которым следует сольное высказывание Иоанна с хором Блаженных [душ] (рефрен). Третий эпизод — ария третьего Блаженного с партиями облигатных инструментов (гобой д’амур и фагот).

Пример 36



В арии Пересмешника мелодические октавные ходы у скрипок и гобоев в начальном инструментальном ритурнеле, по-видимому, можно обозначить как «мотивы хохота» аллегорического персонажа, высмеивающего праведников (см. пример 37):

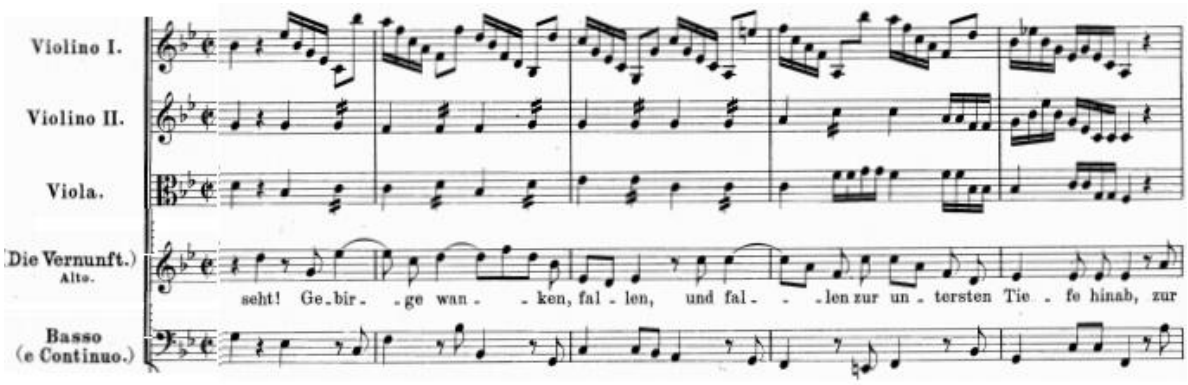
Пример 37



С опровержением антитезиса (позиции Безверия и Пересмешника) выступает Разумность, с точки зрения истории человечества доказывающая Безверию ошибочность его суждений (речитатив secco после арии Пересмешника): «Довольно, сей позор не потерплю! Поймешь, Безверие, что я была права и покраснеешь от стыда! На что тебе история? Неужто опыт человеческий тебя не учит? Ты вспомни: “Однажды океан поднял великой силы волны, обрушил их на древний мир, увлек его на дно своей сырой могилы”. Ответь же: что сделается с вечностью и неизменностью мира, когда нагрянет Страшный суд?» В её арии средствами ритма, динамики и при

помощи комбинации различных исполнительских приемов создается звуковое подобие разгула стихии в момент Судного дня (см. пример 38):

Пример 38



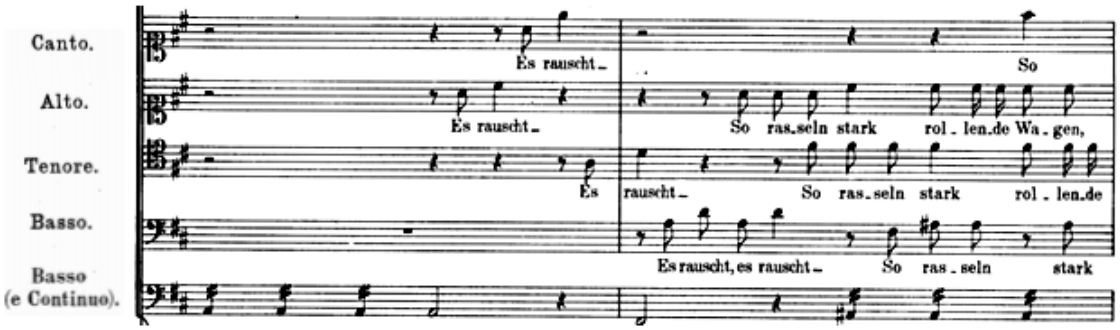
Вторит словам Разумности Религия (речитатив после арии Разумности): «Правда, всему придет конец. Ведь ничто не может длиться вечно. Господь лишь, мира властелин, один пребудет <…>». Эта фигура явно выступает в роли третейского судьи, поскольку персонаж не участвует в споре, но лишь провозглашает истину. Поэтому композитор не пишет для неё сольного номера (поскольку такая христианская истина не нуждается в толкованиях, не должна быть осмыслена, но ее следует принять как аксиому).

Драматургическим центром оратории и наиболее динамичной её частью служит третье явление, изображающее пришествие Спасителя. Однако процесс активизации действия начинается уже во втором явлении. Преодоление статики осуществляется посредством комплекса приемов, из которых сначала следует сказать об отказе от хоровых обрамлений. Так, в начале второй части хор звучит лишь один раз в качестве введения. В третьем явлении хор появляется единожды ближе к завершению. Меняется и трактовка хоров. Они становятся более динамичными, участвуют в развитии действия. Кроме того, процесс ускорения музыкального времени достигается за счет сокращения числа арий da capo (во втором явлении одна ария Молебна, в третьем — ариозо и ария Иисуса), введения взамен арий непродолжительных ариозо (упомянутое ариозо Иисуса и несколько ариозо

из четвертого явления), а также посредством замены речитативов secco на более гибкие и красочные облигатные речитативы[1].

Атмосфера трепета и ожидания встречи со Спасителем составляют суть сценической ситуации, лежащей в основе хоровой композиции из второго явления («Шумят, гремят раскатисто колесницы. Кто это, кто это? Сам Иисус!»). Подобному содержанию соответствует музыкальное оформление — краткие хоровые реплики, вступающие имитационно, создают впечатление, будто бы радостная для верующих весть о пришествии мгновенно передается из уст в уста (см. пример 39):

Пример 39

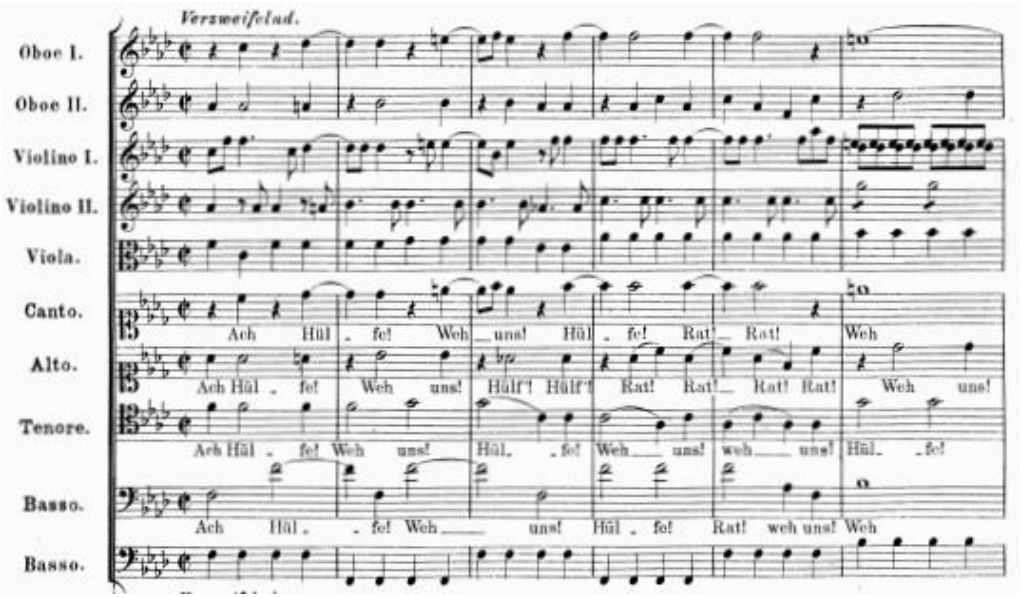


В третьем явлении не менее динамичен хор Греховодников («На помощь! Горе нам!»), познавших силу Божией кары (см. пример 40). Ощущение вселенской катастрофы и всеобщей сумятицы воспроизведено тонально-гармоническими и темброво-фактурными средствами. Гармонические особенности, к примеру, первого раздела — использование тонического и субдоминантового органного пункта с надстройкой уменьшенных созвучий. Музыкальное изображение хаоса создается здесь за счет расслоения фактуры на несколько ритмически обособленных пластов. Первый — остинато басов инструментального ансамбля и у хорового баса. Сюда же стоит отнести партии тенора и альта (инструмент) с размеренным движением четвертными и половинными нотами. Второй пласт —

[1] Под облигатным речитативом здесь и далее мы понимаем аккомпанированный речитатив (в характере ариозо или небольшого монолога), отличающийся более развитым (в сравнении с изначально свойственной аккомпанированному речитативу фактуре на выдержанных аккордах или простейших фигурациях) и индивидуализированным инструментальным сопровождением (вплоть до отдельных, но значимых фактурных элементов), играющим важную роль в раскрытии драматических аспектов либретто.

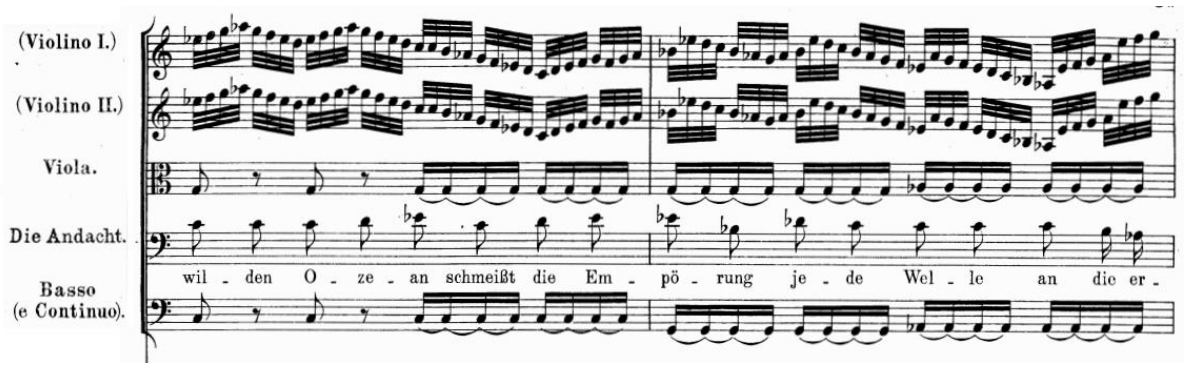
синкопированные ритмические мотивы (внутритактовые синкопы) в хоровой партии альта, дублируемой вторым гобоем, а также учащенная пульсация в партии второй скрипки. Третий пласт — мелодические голоса в синкопированном ритме (межтактовые синкопы) и с напряженной интерваликой (сопрано, первая скрипка и первый гобой):

Пример 40



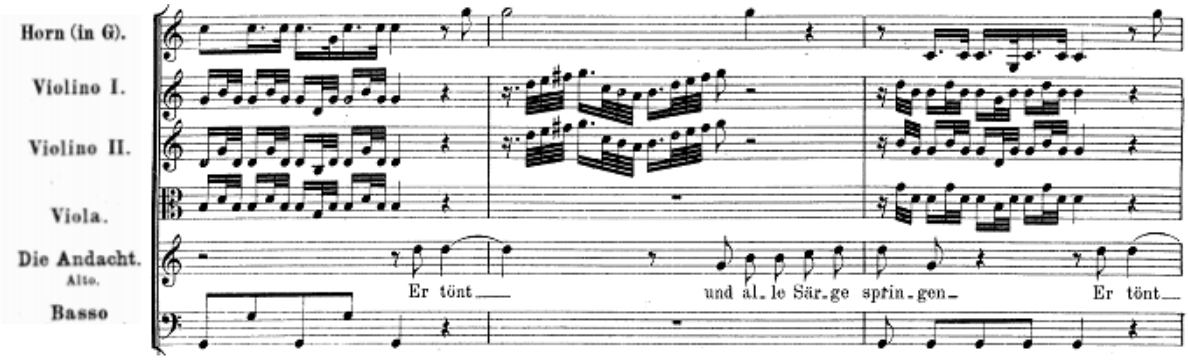
Красочность облигатных речитативов обусловлена повсеместным претворением в них приемов звукоподражания. Наиболее насыщены звукоизобразительностью облигатные речитативы Молебна из второго и третьего явлений. В тексте речитатива из второго явления описывается разгул стихии в момент Страшного суда. Композитор, желая добиться эффектного звучания, буквально живописует звуками. Например, во фрагменте на слова «<…> яростно бросает волны мятежный океан на испуганные берега. Но слабые для сопротивления, покорно они отступают <…>» у струнных инструментов появляется ярко характерный фактурно-тематический комплекс (см. пример 41):

Пример 41



Не менее изысканно устроен облигатный речитатив Молебна из третьего явления. В его тексте речь идет о появлении Архангела, держащего в руках меч и трубу («Сияет он, как утренняя заря, меч мщения держит в правой руке, а в левой — трубу»). Телеман избегает здесь прямой иллюстративности: при упоминании трубы в либретто он не вводит тот же инструмент в партитуру, поскольку труба у него приберегается для выражения атмосферы ликования (как в хорах из первого и четвертого явлений). Здесь же трубу изображает валторна (см. пример 42):

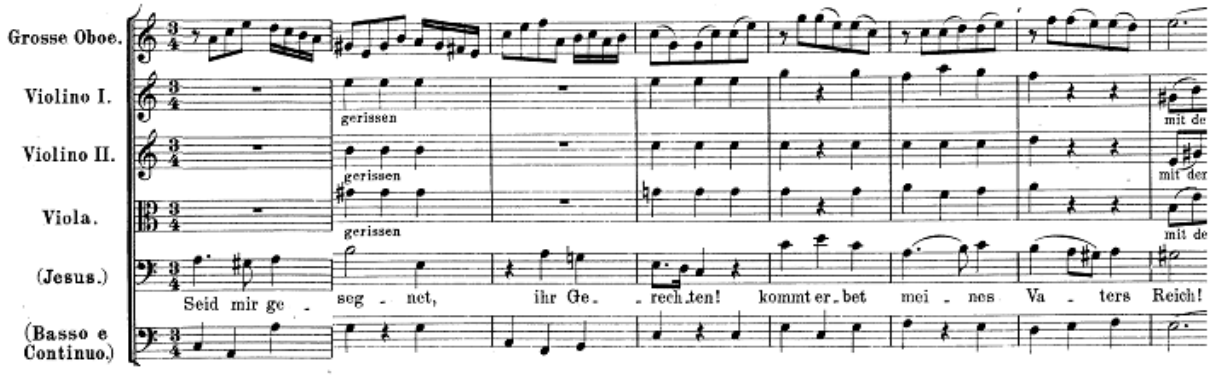
Пример 42



Кульминационным моментом третьего явления и всей оратории служит появление Иисуса (бас). Композитор предполагает для нового героя два сольных номера, при этом такое число обусловлено сюжетом: в ариозо Иисус обращается к верующим, а в арии — обличает безбожников. Обращение Иисуса к верующим (ариозо) — самый лирический эпизод оратории. Призыв Иисуса прибыть в царство Его Отца и уподобиться ангелам необыкновенно лиричен, а вокальная партия отличается плавностью и мягкостью интонаций.

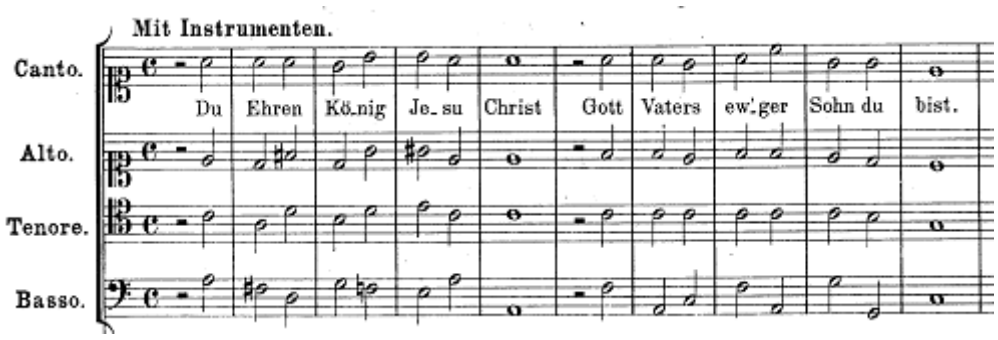
Такой характер создается также за счет выразительной партии облигатного гобоя д’амур, звучащего здесь впервые (см. пример 43):

Пример 43



Тональность ариозо a-moll связывает его со вступающим attaca хоралом верующих, звучащим здесь, учитывая внелитургический контекст сочинения, по-особому благоговейно[1]. Этот хорал — своего рода одухотворенный комментарий на основе песни Du Kőnig der Ehren, Jesu Christ из упомянутого выше гамбургского сборника (см. пример 44):

Пример 44



Ключевой момент явления и оратории в целом — пришествие Спасителя — подчеркнут логикой распределения тесситуры солистов. Из пяти сольных разделов третьего явления (не считая высказывания Иисуса) три написаны для тенора, один для альта и один для сопрано. Таким образом, единственная басовая партия — главного персонажа — воспринимается как новое звуковое переживание, что помогает её восприятию как драматургического центра в сочинении.

---

[1] По-видимому, идея размещения единственного хорала в кульминации сочинения для подчеркивания особой значимости момента будет впоследствии реализована К. Бахом в оратории (страстной кантате) «Последние страдания Спасителя». Подробнее см. в [Мураталиева 2017, *184–186*].

Отметим, что своеобразная тесситурная драматургия проявляется и в двух начальных явлениях. В первой и второй частях явно наличествует принцип последовательного повышения тесситуры сольных партий к концу явлений, что связано с идей продвижения от мрака безверия к Божественному свету (ария Безверия в первом явлении написана для баса, звучащая после ария Пересмешника — для тенора, ария Разумности — для альта, речитатив secco Религии в окончании первого явления — для сопрано. Ария Молебна из второго явления — для баса, речитатив secco Веры — для тенора, а её ариозо — для сопрано).

Присутствие ярких моментов в характере театрального действа (явление Христа, обращение к верующим и реакция паствы, стенания безбожников и их обличение) не отменяет главенства ведущей драматургической идеи о трактовке композиций в духе «размышлений» о событиях и их переживании, отраженной в заглавии оратории (в этом смысле речитативы, речитативные сцены-монологи, арии и хоры — способы взглянуть на события Судного дня будто бы под разным ракурсом). В первом явлении аллегорические герои попарно экспонируют противоположные мнения (в ария и речитативах) и не вступают в развернутую полемику друг с другом (единственное исключение — открытая конфронтация в непродолжительном речитативе Безверия сразу после арии персонажа: его речь прерывается репликами Разумности и Пересмешника). Также оба хора из второго и третьего явлений (имеются в виду открывающая второе явления композиция и хор Греховодников), несмотря на напряженность сценических ситуаций (ожидание и отчаяние), только выражают такие состояния людской толпы, но не разыгрывают ситуации по ролям (в частности, здесь нет противопоставления хоровых реплик, как бывает в хорах turbae).

Отчасти сочинение Телемана структурой походит на одну из немногих ораторий Генделя на христианскую тематику — «Мессию». Во-первых, как и у Генделя, у Телемана особую роль играют хоровые номера. Именно хоры обрамляют ораторию, а также определяют ее эмоциональную окраску. В этом

отношении особо выделяется четвертое явление, аллегорически представляющее эпилог христианской истории. Действие же сконцентрировано в первых трех явлениях, тогда как четвертое — триумф Божественной воли. То же самое и в «Мессии», где в первых двух частях помещены все драматические моменты, а третья часть — прославление.

***

Последнее десятилетие жизни композитора было омрачено не только ухудшением состояния его здоровья[1], но и непрекращающимися разбирательствами с городскими книгоиздателями, начавшимися уже через год после вступления Телемана в должность музыкального руководителя в Гамбурге. Благодаря сохранившимся документам мы можем узнать о причинах и развитии конфликта, продолжавшегося более тридцати лет. В 1722 году К. Нойман, служивший городским книгоиздателем и печатавший тексты для гимназии Св. Иоанна, обратился в городской совет с прошением о лишении кантора (т.е. Телемана) права печатать либретто ораториальных страстей у других издателей. Свою просьбу он обосновал действием некоего декрета и написал, что «печать пассионов — моя annexum (сфера деятельности), мне conferiret (позволено) выполнять [подобную работу] в соответствии с rigori Decreti (жесткими требованиями декрета)» [Telemann 1972, *50*]. В ответном послании от 3 февраля 1722 года Телеман пишет о неправомерности суждений Ноймана: «Если же господин Нойман, вспоминая о доброй воле моего предшественника, и меня захочет наделить такой Servitude (обязанностью), то мне кажется, что он будет иметь столько же прав для этого, сколько и [любой] другой художник или ремесленник, [также] проработавший для господина Герстенбюттеля много лет» [Telemann 1972, *29*]. После смерти Ноймана спор не утих. Свои претензии композитору направлял и новый книгоиздатель К. Кёниг, и сменивший его

[1] Так, в письме от 7 апреля 1763 года церковному начальству Телеман пишет: «Ввиду усиливающейся болезни моих ног, я не могу лично прийти к Вам, Ваши Высокоблагородия» [Telemann 1972, *45*].

И. К. Пискатор[1]. Однако, как указывает З. Рампе, по-видимому, к концу 1750-х годов посредством вмешательства городских властей было достигнуто соглашение, по которому печать и продажа текстов церковных кантат находилась в ведении композитора, тогда как публикации либретто ораториальных страстей были поручены городскому издателю, но Телеман при этом получал за каждый текст плату в размере 90 марок [Rampe 2017, *241*].

Вплоть до последних лет жизни Телеман продолжал с усердием выполнять свои обязанности. В 1765 году, за два года до кончины, композитор лично занимался организацией исполнения траурной музыки по случаю смерти императора Франца I (1708–1765)[2]. Ни постоянные боли в ногах, ни весьма плохое зрение не могли удержать его от привычной работы. Однако побороть воспаление легких композитор не смог. Телеман скончался 25 июня 1767 года и был похоронен через четыре дня. О последних днях жизни его внук Георг Михаэль в письме к Г. А. Зорге (1703–1778) сообщил следующее: «<…> незадолго до Иоаннова дня он заболел воспалением легких, сопровождающимся обильными выделениями мокроты. Затем сильно поднялась температура и появились резкие боли в груди и в желудке, пропал аппетит. Впоследствии воспаление перешло на горло, и он, полностью обессиленный, уже не мог [самостоятельно] откашливать <…>» [цит. по: Rampe 2017, *287*].

***

При жизни Телеман стал известен не только как успешный композитор, капельмейстер и музыкальный руководитель, но и как яркий литератор, музыкальный просветитель и мыслитель, рассуждающий о своих произведениях, о музыкальной культуре и проблемах музыкального образования. Универсализм его дарования нашел воплощение также в

---

[1] Об этом в документах: [Telemann 1972, 35–40; 41–45; 51–55]. Перевод некоторых писем, отражающих развитие конфликта, см. в Приложениях, Приложения 3.2, 3.5, 3.7, 3.8, 3.9, 3.12, 3.13, 3.14.

[2] Сохранилось послание в городской совет, представляющее небольшой финансовый отчёт. См. в: [Telemann 1972, *47–48*].

композиторском творчестве, для которого характерен, с одной стороны, широкий охват практически всех жанров музыки XVIII столетия. С другой стороны, особенности трактовок некоторых из них, связанные с художественной силой его индивидуальности и значительным расширением функций сочинений, а также условий и средств их реализации, позволяют говорить о Телемане как о музыканте, разделяющем передовые взгляды на творчество своей эпохи. Неоспоримо его мощное влияние на музыкальную культуру Европы XVIII века, что дает право признать в нем все качества, свойственные, как сказал бы Маттезон, совершенному капельмейстеру.

Часть II. О личности и основах поэтики композитора

Глава 5. Просветительская концепция Телемана: на пути к «проникновенной простоте»

5.1 Интерпретация идей эпохи Просвещения в творчестве композитора и его просветительская модель

Расцвет творческой деятельности Г. Ф. Телемана (середина 20-х–40-е годы XVIII столетия) приходится на тот период в истории западноевропейской культуры, который отмечен небывалым стилевым разнообразием в искусстве: рококо, сентиментализм, галантный стиль с одной стороны, с другой — мощные созидательные импульсы эпохи Просвещения с ее особыми художественно-эстетическими принципами. Традиционно стиль музыки Телемана именуют галантным (судя по содержанию, образному строю сочинений и конкретным музыкально-выразительным средствам) или же «смешанным» (более обобщенная характеристика, фиксирующая в целом стремление к ассимиляции художественных тенденций ведущий европейских школ — прежде всего, французской и итальянской) [Кириллина[2] 2007, *12–27*; Лобанова 1994, *218–234*]. Однако следует заметить, что стиль композитора формируют также такие его воззрения, что весьма созвучны, или, во всяком случае, не противоречат принципам эпохи Просвещения. Ниже выделим ряд общих и передовых для искусства первой половины столетия идей с их проекцией на эстетику композитора.

Прежде всего, следует упомянуть выдвижение на первый план категории вкуса как одного из важнейших оценочных понятий культурологического диспута [Seidel, *986*]. Для современников Телемана обладание хорошим вкусом служило непременным условием положительной характеристики композиторского мастерства. Вот что пишет И. Г. Пизендель Телеману в письме от 16 апреля 1749 года: «Хоть числа и могут свидетельствовать о правильности музыки и порядке в ней, однако они не добавят живости, не научат *вкусу* [курсив мой. — С. Н.] и не внесут в жизнь

разнообразия и открытий, что необходимы время от времени» [Telemann 1972, *349*]. Телеман в рассуждениях о музыке также оперировал категорией вкуса. Например, в автобиографии 1718 года: « <...> *я взял себе за образец сочинения новых немецких и итальянских мастеров и нашел в этих изобретательных, наполненных пением и хорошо сделанных произведениях наиприятнейший вкус (Geschmack)*» [Telemann 1981, *93*]. В другом фрагменте жизнеописания при разговоре об исполнительской манере музыкантов дрезденского двора он приводит следующие строки анонимного автора [Telemann 1981, *96*]:

Car ils font un Ensemble & composent un Tout ,	*Ибо они*[1] *объединяют и составляют всё,*
Où concourrent à la fois la science & le goût.	*В чем состязаются наука и вкус.*
(Anonym)	*(Аноним)*

Показательной для эстетики Просвещения оказалась концепция французского мыслителя Ш. Баттё (1713–1780)[2] о разделении искусств на прикладные с одной стороны и изящные с другой, при этом цель последних (в том числе и музыки) — доставление человеку чувственного удовольствия [Seidel, *987*]. Именно об удовольствии от музыки пишет Телеман в завершении своего «Описания цветного органа или цветного клавесина <…>»: «Короче, цветовая игра услаждает. И музыка — не что иное, как наслаждение» [Telemann 1742, *266*]. Или в окончании первой автобиографии: *«В конце я хотел бы поблагодарить божественную силу, что связала мое сердце с благороднейшей музыкой. Ведь, мало того, что её приверженцам работа в радость, она смягчает превратности жизни, делая их слаще»*[3] [Telemann 1981, *105–106*].

---

[1] Т.е. дрезденские виртуозы.

[2] Возможно, автором процитированных выше строк стал он сам. Ведь, как известно, Баттё размышлял над категорией вкуса и говорил о соединении в хорошем вкусе ума и чувства [Псахарьян 2010, *191*].

[3] О наслаждении от музыки сообщает, к примеру, также Маттезон в предисловии-посвящении к «Пособию для органистов в примерах». Он пишет, что музыка должна «<…> услаждать душу и приносить радость (что выше всех сокровищ) как ученым людям, так и не столь сведущим [в науках]» [Mattheson 1719, unpagiert].

Отнюдь не называя Телемана композитором, принадлежащим исключительно эпохе Просвещения, все же можно отметить явную просветительскую тенденцию в его творчестве, но лишь в одном аспекте — практической направленности в ее жизненных, человечных, учебно-воспитательных формах. Она проявляется, прежде всего, в стремлении автора охватить своими сочинениями как можно большее число музыкантов разного дарования. Вне зависимости от того, пишет ли композитор инструментальную пьесу, арию, создает педагогический экзерсис или сочиняет сольную кантату, многие композиции (особенно из тех, что печатались в его же издательстве) предназначались широкому кругу музыкантов-профессионалов и просвещенных любителей ввиду их относительной простоты и подчеркнутой естественности. Об этом автор не раз заявлял на страницах предуведомлений к композициям. Особенно ярко — в предисловии-посвящении к собранию из двадцати четырех од (1741), которое среди всех прочих предисловий может считаться своеобразным манифестом новой простоты в ее авторском понимании. Но впервые о такой тенденции сказано во вступительном слове к «Малой камерной музыке» (1716). Уже в заглавии он отмечает: «Малая камерная музыка, состоящая из шести партит для скрипки, флейты траверсо, также для клавесина и, прежде всего, для гобоя; написана в легкой и напевной манере, дабы пригодилась начинающим, да и у виртуоза смогла прозвучать» [Telemann 1981, *71*]. Далее в тексте автор пишет: «Наконец, я стремился каждому[1] предоставить то, что ему по вкусу» [Telemann 1981, *72*].

Обратимся к другим примерам. Кантаты ежегодника «Музыкальное Богослужение» (1725/26) были созданы с расчетом на исполнение как любителями дома (в качестве музыки для домашних молебнов), так и музыкантами в церкви. В предисловии Телеман указал: «Музыкальное Богослужение, или духовные кантаты на потребу всем, пригодные как для частных молебнов, так и для общедоступных церковных служб.

[1] Т.е. профессионалу и любителю.

<…> [Сочинение] предназначено к исполнению при нехватке музыкантов. Также для духовной услады тех, кто привык творить свою молитву дома и в не меньшей мере для тех, кто упражняется в пении или игре на <…> инструментах ради совершенствования своих навыков» [Telemann 1981, *130*]. Не менее ярким просветительским проектом Телемана явились публикации номеров (в виде отдельных «уроков») журнала «Истинный музыкант» (1728–1729) — первого в немецких землях периодического музыкального издания, целью которого стало развитие домашнего музицирования через обеспечение любителей доступным материалом. Содержание его выпусков весьма разнообразно по представленным в них музыкальным жанрам: арии, сольные сонаты и трио для различных инструментов, дуэты, сюиты, пьесы, кантата[1], каноны и фуги. Причем, как правило, сочинение не представлено в одном уроке целиком. Напротив, недостающие части появлялись с каждым новым выпуском (что сделано, скорее всего, в коммерческих целях для увеличения продаж экземпляров).

Во многом реализация подобных просветительских тенденций стала возможной ввиду специфики телемановских произведений с их опорой на эстетику галантного стиля, для которого характерны примат мелодического начала, ясность и простота музыкальных мыслей, легкий, доверительный тон музыки, часто в характере дружественной беседы, поддержать которую по силам как профессионалам, так и любителям[2]. Сам Телеман не употребляет в своих текстах выражения «галантный стиль»[3], однако по свидетельству его младшего современника можно судить, что такое определение было в ходу и

---

[1] На текст Кристианы Марианы фон Циглер, дочери Франца Конрада Романуса — бургомистра в Лейпциге. С поэтессой (тогда еще ребенком) Телеман мог познакомиться еще в период пребывания в Лейпциге. Ее либретто использовал также И.С. Бах для некоторых своих кантат.

[2] В своем исследовании Л. Кириллина обстоятельно изучила вопрос поэтики «галантного стиля» и охарактеризовала все его особенности [Кириллина[1] 2007, *12–27*].

[3] Тогда как о смешанном стиле (вкусе) одно упоминание все же встречается. Например, в первой автобиографии Телеман пишет: «Этот господин [банкир Генрих Бартельс] обладает столь точными познаниями во французской и итальянской музыке, что способен во вкусе, свойственном каждой из них, а также в смешанном вкусе (in dem gemischten Goût), характерном для обеих, прекрасно услаждать слух <…>» [Telemann 1981, *102*].

могло использоваться также композитором. Так, Ф. В. Марпург (1718–1795) в посвящении своего «Руководства по фуге» Телеману сказал следующее (имея в виду инструментальные опусы): «Шедевры из-под Вашего пера полностью опровергают мнение, уже до того прослывшее неверным, будто галантный стиль (galante Schreibart) не сочетается с элементами контрапунктической [техники]. Совершенные образцы, созданные Вами под всеобщее одобрение, известны не только в Германии, но и во Франции. [Вы добились того], что несравненные французы считают теперь немца достойным уважения» [Marpurg 1753, без пагинации].

Сочинения Телемана, пригодные для исполнения широким кругом музыкантов, включая любителей, должны были выделяться выразительными, «приятными» мелодиями. Сам композитор акцентировал превосходство мелодического стиля над старой (полифонической) техникой. В жизнеописании 1718 года при упоминании творчества современных авторов об этом сказано: *«Кроме того, придерживаюсь мнения, что молодой человек поступит лучше, если будет знакомиться с произведениями подобного рода, нежели попытается понять что-то в старых сочинениях, которые, хоть и располагают цветистым контрапунктом, но не изобретательны. При этом они имеют 15 или 20 облигатных голосов, в итоге даже сам Диоген со своим фонарем не отыщет в них ни капли мелодии»* [Telemann 1981, *93*]. Судя по иному высказыванию оттуда, путь к овладению стилем пролегал через освоение пения:

«Всему основа в музыке лишь пение,

И без него ты не освоишь правил сочинения.

Пой, коли игрецом на инструментах хочешь быть,

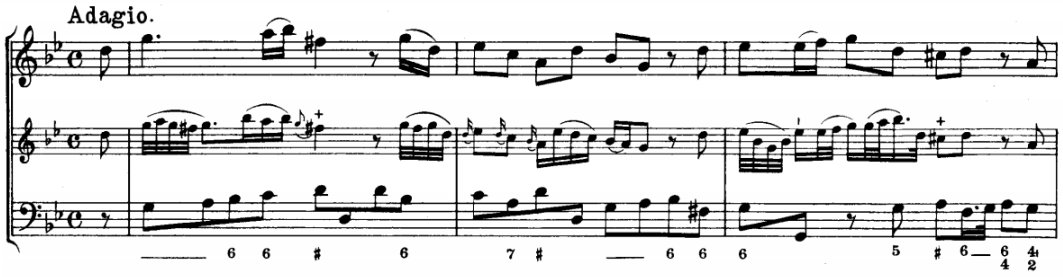
И должно молодежь усердно к оному склонить» [Telemann 1981, *92*].

Образец выразительной кантилены мы встречаем, к примеру, в Adagio из первой «Методической сонаты» для скрипки g-moll (TWV 41:g3)[1].

[1] Вторая строка в партитуре композитора представляет авторский вариант расшифровки мелодической линии.

Изящество мелодических реплик (см. пример 45) подчеркивается безударной позицией последнего звука каждой из фраз (аналог женской рифмы в стихосложении):

Пример 45



Бесспорно, что ясность телемановских тем стала одной из причин широкой популярности сочинений композитора у публики. Более того, простота, пластичность его мелодизма и рассуждения о мелодии и напевности вообще составляют, пожалуй, одну из характерных форм проявления идей Просвещения в музыке. Неслучайно, например, З. Кросс утверждает, что «отношение [Телемана] к [проблеме] изобретения и разработки мелодий — один из ключевых пунктов в музыкальном мышлении Просвещения» [Kross 1975, *23*]. Он же, кстати, упомянул, процитировав слова Шайбе, почему, к примеру, темы Баха, в отличие от телемановских, при жизни не стали столь же популярными. Проблема, вероятно, заключалась в мелодии, точнее — в способах её рельефного представления средствами фактуры. Как сказал Шайбе, «[у Баха] напева не расслышать» [цит. по: Kross 1975, *23*]. Несмотря на явную субъективность высказывания в устах этого заядлого критика музыки Баха, ясна сама мыслительная тенденция о мелодии как воплощении некой «новой простоты» и природной естественности.

С подобной концепцией (о главенстве мелодии) успешно согласуется иная, не менее важная для понимания телемановской просветительской модели.

Она может быть обозначена как установка на легкость и непритязательность музыкального материала. По-видимому, подобная идея

была осмыслена композитором в период пребывания во Франкфурте-на-Майне, ведь недаром в жизнеописании 1718 года автор говорит:

«И в каждой нотной строчке волшебство.

Я думаю, коль скоро сложным будет нотный текст,

То музыканту тяжким бременем такой покажется,

В гримасах нам предстанет все его лицо.

Скажу одно: что сложено легко —

послужит многим,

А все, что сложностью гордится,

Лишь в пищу избранным способно пригодиться» [Telemann 1981, *101*].

К легкости в изложении Телеман прибегал сознательно и понимал её как средство достижения выразительности. Например, в письме к кантору К. У. Трауману (1713–1751) от 14 сентября 1746 года он указывает: «Я был нацелен на легкость [звучания], не думая при этом оскорбить Ваших господ виртуозов, ведь даже легкость требует мастерства» [Telemann 1972, *192*]. Также в автобиографии читаем: *«В особенности я рад тому, что в этих сочинениях мне удалось использовать каждый инструмент соответственно его природе, при этом я стремился добиться легкости, которая у меня присутствует почти сплошь во всех остальных сочинениях»* [Telemann 1981, *101*].

Таким образом, преобладание изящных мелодий, легкость и простота художественных средств характеризуют музыкальный стиль Телемана и отвечают его собственным просветительским тенденциям, реализованным в ряде произведений.

5.2 Отражение принципов «естественного сочинения» в предисловии к собранию «Двадцать четыре оды» и его композициях

Пожалуй, в наибольшей мере подобные установки воплотились в двух опусах — «Упражнениях в пении, игре и генерал-басе» (1733–1734) и особенно ярко в сборнике «Двадцать четыре оды» (1741). Оба сочинения связывает друг с другом немало общего. Во-первых, жанр песни, ведь и в том, и в другом случае автор прибегает к простым «генерал-басовым» песням[1], однако, в последнем случае названы они одами. По-видимому, термином Ode современники Телемана и сам композитор обозначали светскую песню на стихи современных поэтов, в отличие, собственно, от Lied или geistliches Lied, т.е. духовной песни (хорала), исполняемой на богослужениях. Определяющую роль в данном случае играет текст, лежащий в основе композиции оды, ведь недаром, к примеру, Г. Федер, проводя сравнительную характеристику жанра кантаты, говорит о текстовой основе в её номерах и выделяет хорал (т.е. духовную песню), цитаты из Библии (Spruch) и оду (т.е. композицию на новую, авторскую поэзию) [прив. по: Krummacher, *1732*].

Во-вторых, поэзия в «Одах» представляет тот же ряд поэтических мотивов, что и в «Упражнениях». А все потому, что для обоих сочинений избран примерно одинаковый круг поэтов, с той лишь разницей, что в «Упражнениях» их фигурирует гораздо больше, как и собственно больше здесь самих песен (сорок восемь вместо двадцати четырех в «Одах»).

Калейдоскоп авторов поэтических текстов в «Упражнениях» образуют литераторы — старшие и младшие современники Телемана: это уже упоминавшийся Брокес, а также И. К. Готшед (1700–1766), Д. Штоппе (1697–1747), Ф. фон Хагедорн (1708–1754), А. фон Халлер (1708–1777),

[1] Отметим, что в эпоху Просвещения жанр песни пользовался большой популярностью в том числе ввиду его обращенности к широкой музыкальной аудитории [Kross 1975, *25*].

М. Рихей (1678–1761). И это далеко не весь перечень[1]. Для собрания од композитором выбраны стихи лишь четырех поэтов, но из того же круга: Хагедорна, Штоппе, а также И. М. Дрейера (1716–1769) и И. А. Эберта (1723–1795).

Всю поэзию из «Упражнений» условно можно разделить на две группы. В первую входят стихи юмористического содержания, такие как: Die durstige Natur («Жаждущий») на текст Менке, Falschheit («Лживость») на текст Брокеса, Der Spiegel («Отражение») на текст Хагедорна, Toback («Табак») на стихи Штоппе и др. Во вторую — о простой житейской мудрости, о преходящих ценностях и т.д., например, Sommerlust («Летняя услада») на стихи Брокеса, Andre Last unsre Lust («Чужое бремя в радость нам») на стихи Готшеда и т.д. «Оды» также незамысловаты по содержанию. Здесь встречаются застольные песни (№№ 1, 8, 9, 21), в том числе песни о вине (№№ 12, 17), о юности (№№ 2, 13), о добродетели (№№ 3, 20, 19) и светлые лирические песни (№№ 5 и 15).

Единственное, но существенное различие сборников — в специфике поднимаемых проблем. Если «Упражнения» — это музыкально-дидактическое пособие по генерал-басу и гармонии на примерах аккомпанемента к песням, то проблематика в «Одах» гораздо глубже. В небольшом предисловии-посвящении од капельмейстеру Шайбе Телеман формулирует ведущую стилеопределяющую концепцию своего творчества, суть которой в естественности музыкальной композиции; она поэтому может быть обозначена как истинная, проникновенная простота. Телеман мыслит особой эстетической категорией, которая определяется им как «*батос,* или искусство писать приземленно [просто]» [Telemann 1981, *219*], и противопоставляет её, скорее всего, пафосу, т.е. серьезному содержанию, связанному с отражением глубоких переживаний[2]. Композитор, описывая

[1] Поскольку в издании Телеман не указывает имена поэтов полностью, но зачастую ограничивается лишь инициалами, то многие авторы для нас пока что неизвестны (например, те, что помечены литерами S, Z, M, G, J, W).

[2] Возможно также, что не пафосу, а этосу [Кириллина[2] 2007, *28*].

свой стиль, сообщает об «<…> основах проникновенного сочинения (tiefen Componirens)» и прибегает к «излюбленной мыслителями Просвещения античной образности» [Кириллина[2] 2007, *21*], говоря так: «Когда сам я порой восхищаюсь теми красотами, что выходят [из-под моего пера], то кажется мне, что я слышу старика Гомера или его учеников[1], которые воодушевленно поют во всю глотку, и смотрю при этом на них с необыкновенным почтением. О, возрождение золотого века музыки!» [Telemann 1981, *219–220*]. У Телемана звучит явный призыв к природной простоте в звучании певческого голоса только при помощи его естественных ресурсов[2], и при этом он предлагает избрать некий средний путь ради достижения элегантной ясности: «Они [мелодии] всегда будто бы звучат где-то посередине, а также не имеют ничего общего с ухищрениями виртуозных *гоготальщиков* (Ha-he-isten), как принято обозначать сегодня приверженцев нового вкуса [виртуозного оперного пения]» [Telemann 1981, *220*]. Стоит заметить, что на практике подобный средний путь означает, с одной стороны, ограничение диапазона пятью линиями нотного стана, о чем автор пишет, к примеру, в предисловии к ежегоднику «Музыкальное Богослужение» (1725/26): «В обоих случаях тесситура [певческих голосов] такова, что голоса не выходят за пределы пяти линий, будь то сверху или снизу» [Telemann 1981, *131*]. О том же говорится в предисловии к «Продолжению Музыкального Богослужения» (1731/32): «[Замечу еще], что в одних [кантатах диапазон мелодии] не выше соль второй октавы и не ниже ре первой, а в других — не ниже ре и не выше ми, посему такой диапазон доступен большинству голосов <…>» [Telemann 1981, *170*].

С другой стороны, срединный путь связан с избеганием неестественных мелодических ходов и даже с практикой цифровки генерал-баса[3]. Вот, что сказано в предисловии к ежегоднику духовных арий под

---

[1] Скорее всего, под учениками Телеман понимает поэтов из числа младшего поколения.

[2] Впрочем, не только голоса, но и инструментов. Вспомним уже цитированное в монографическом очерке поэтическое высказывание автора из жизнеописания 1718 года (приведем окончание строфы): *Ты каждый инструмент заставь звучать, как полагается ему,/ То будет в радость игрецу, да и тебе в усладу.*

[3] О чем будет упомянуто при разговоре о наставлениях по игре цифрованного баса.

названием «Фрагмент [ежегодника из] музыкальных арий на традиционные евангельских тексты <…>» (1727): «Кроме того, я намерен сделать пение более текучим (sich eines fliessenden Gesanges <…> dabey zu bedienen), то есть не использовать [в мелодиях] неестественного [движения] и сложных скачков <…>» [Telemann 1981, *139*].

Свою концепцию проникновенной простоты Телеман явно противопоставляет современной ему тенденции превращения музыки, да и композиторского мастерства в музыкальную науку, что была характерна для ближайших соратников и коллег композитора — известных критиков и теоретиков Маттезона, Мицлера и отчасти Шайбе. В посвящении его протест против всякой нарочитой учености буквально напоминает крик души, когда он пишет: «И все это в противовес мелочному школярству <…>, наряду с другими тираническими ограничениями. Короче, весь этот хлам новых еретических установок, будь он хоть от Маттезона и Мицлера, пусть катится к чертям» [Telemann 1981, *219*]. Не стоит лишний раз напоминать, какой обширной была деятельность Маттезона-ученого, этого колосса музыкальной науки XVIII столетия, Мицлер же — организатор известного в те годы «Общества музыкальных наук», членом которого Телеман состоял. Шайбе — основатель также небезызвестного журнала «Музыкант-критик». Выходит, что Телеману подобные инициативы были отнюдь не по душе, несмотря на то, что он открыто восхищался достижениями Маттезона[1], поддерживал Шайбе в его работе над журналом[2] и обсуждал с Мицлером вопросы гармонии и генерал-баса[3]. Сказанное выше объясняет, почему Телеман не стал автором столь всеобъемлющих трудов, как, к примеру, у Маттезона[4], но явился создателем, по сути, небольших практических наставлений, как правило, представленных в предисловиях к сочинениям (хотя и они

---

[1] Вспомним хотя бы хвалебные стихи в его честь, цитированные в монографическом очерке.
[2] В одном из сообщений Шайбе приводит весьма трогательную историю о том, как Телеман, первоначально давший свое согласие на совместную работу над журналом Der critische Musicus (они должны были писать статьи попеременно), затем отказался, ссылаясь на извечную нехватку времени [Telemann 1981, *187–191*].
[3] См. соответствующую переписку в [Telemann 1972, *318–327*].
[4] Хотя у него были вполне четкие намерения на сей счет. Об этом см. в следующем разделе.

различаются по содержательности). Исключение составляет лишь его интервальная система, положения которой изложены в двух небольших (отдельных) работах. Однако, насколько она оригинальна по замыслу, настолько же нежизнеспособна и на практике оказалась не употребимой (впрочем, не по вине композитора). Одно из объяснений подобного положения дел кроется в специфике работы мицлеровского «Общества музыкальных наук», ведь каждый из его участников мог отсылать свои теоретические труды Мицлеру для публикации в журнале «Музыкальная библиотека». Как член общества, Телеман, дабы не упасть в глазах коллег, был обязан заниматься также научной работой, хотя, как показано выше, в душе выступал против «мелочного школярства», т.е. создания усложненных теоретических схем и умопомрачительных музыкально-арифметических таблиц[1].

Приведем полный текст предисловия к собранию «Двадцать четыре оды» ввиду его особой значимости для исследуемой проблематики [Telemann 1981, *219–222*]:

«Посвящение [од] Г[осподину] И[оганну] А[дольфу] Ш[айбе]

К[оролевскому] Д[атскому] К[апельмейстеру]

Ваше Высокородие!

Когда Ваше Высокородие не так давно оказали мне честь, посетив меня в моем Тускуле[2], и высказали при этом мысль о том, что сейчас в Германии оды, положенные на музыку, не менее популярны, то я воспринял это так, будто Вы сами не прочь обратить внимание на этот жанр. Так я решил посвятить сие творение Вам, что и осуществляю и надеюсь при этом на благосклонность с Вашей стороны. Я не стану расхваливать Вам достоинства столь музыкально пишущих поэтов, поскольку искрометность их [поэзии]

---

[1] Маттезон хоть и указывает на титульном листе своего «Пособия для органистов в примерах», что оно предназначено также и любителям музыки, однако вряд ли всякий неподготовленный музыкант смог бы осилить его (отнюдь не простое по языку) теоретическое наставление в гармонии и генерал-басе, представленное здесь же на ста двадцати восьми страницах, уже хотя бы потому, что автор с охотой пользуется терминологией на латинском языке.

[2] Телеман, говоря о древнем городе Тускуле, имеет в виду Гамбург или же его окрестности. В контексте античной риторики, к которой прибегает автор далее, подобное сопоставление вполне уместно.

сама бросится Вам в глаза. Замечу еще — собрание заслуживает внимания уже потому, что представлены здесь, насколько мне известно, ранее не печатавшиеся образцы [стихов].

Если говорить о мелодиях, в них я показал свою слабость, поскольку не смог передать *батос,* или искусство писать приземленно [просто]. Поэтому на чужие шедевры, созданные в таком стиле, я смотрю не без ревности. Однако я обнаружил, что свой певческий стиль эти мастера извлекли из древнегреческого праха и выстроили его согласно всем мерам и пропорциям, по законам, предписанным всевозможными кастами мировых мудрецов, звездочетов и хиромантов. И все это в противовес мелочному школярству с его тактовыми долями, знаками, натыкающимися друг на друга мелодическими звуками и гармоническими созвучиями, запретом двух квинт и октав подряд[1], наряду с другими тиранническими ограничениями. Короче, весь этот хлам новых еретических установок, будь он хоть от Маттезона и Мицлера, пусть катится к чертям. И тем ценнее после этого приблизиться к основам проникновенного сочинения (tiefen Componirens). Когда сам я порой восхищаюсь теми красотами, что выходят [из-под моего пера], то кажется мне, что я слышу старика Гомера или его учеников, которые воодушевленно поют во всю глотку, и смотрю при этом на них с необыкновенным почтением. О, возрождение золотого века музыки! О, честь и хвала немцам, что и здесь могут показать иностранцам, насколько мы несравнимо глубже можем мыслить, чем они! Об одном стоит сожалеть, что такая прекрасная манера сочинения не привилась у нас раньше, как хотел какой-нибудь голиаф оперных фанатиков вроде Сен-Эвремона[2]. В этом случае спектакли не устраивались бы лишь ради веселого времяпрепровождения.

И тут и там можно было бы избежать удручающего краха, если бы искусное ха-ха-ха да хи-хи-хи певцов со сцены было запрещено, а вместо

---

[1] Мицлер, как известно, прослыл сторонником полного запрета параллельных квинт и октав в композициях.
[2] Шарль Марготель де Сен-Дени, сеньор де Сен-Эвремон (1610–1703) — французский философ, писатель. В своей работе «Об операх» (1677) он выступил с критикой жанра [Telemann 1972, *306 Anm. 84*].

этого зазвучало бы нечто приятное [вроде песни] “*Все рощи сном объяты”*[1]. И что за выгоды это принесло бы оперным предпринимателям, если бы вместо прекрасной Маргариты[2] или Николини[3] у них голосили прачки или рыбные торговцы, взамен получая только лишь на чай или на пиво!? Не сомневаюсь, что мои мелодии, пусть им многого не хватает, все же следует иметь в виду, поскольку они также суть общего целого. Тем более что они [мелодии] не требуют ни голосовых высот птички-крапивника, ни регистровых глубин, которых достигает уханье выпи. Они всегда будто бы звучат где-то посередине, а также не имеют ничего общего с ухищрениями виртуозных *гоготальщиков* (Ha-he-isten), как принято обозначать сегодня приверженцев нового вкуса [виртуозного оперного пения]. Поэтому мои мелодии пригодны на все случаи жизни: хоть для исполнения больным скарлатиной, хоть для пения младенцам. Вероятно, созданию од не уделялось должного внимания. Изменить это можно, разве что [сочинив свой напев], приставив [к нему] знаки репризы [для всех строф], вложив свой смысл и предложив для застолья.

Итак, Ваше Высокородие, я сполна передал Вам, с каким трудом мне далось это сочинение. Прошу быть ко мне по-дружески снисходительным и пребываю в почтении к

Вашему Высокородию

искренний Г[еорг] Ф[илипп] Т[елеман]

Олимп, 19 июня 1741.

Omnium rerum, quae ad beatè vivendum sapentiâ comparantur, nihil est majus amicitiâ, nihil uberis, nihil jucundius.

Epic. definibus»[4].

---

[1] Известная духовная песня Пауля Герхардта (1607–1676) — прославленного теолога.

[2] Маргарита Дурастанти — итальянская певица, выступавшая в Лондоне.

[3] Николини — певец-кастрат Николо Гримальди (1673–1732).

[4] «Из всего, что создала мудрость для достижения счастливой жизни, нет ничего плодотворнее, ничего приятнее, чем дружба» (Марк Туллий Цицерон, «О пределах блага и зла». Пер. Н. А. Федорова) [Тулий Цицерон 2000, *69*].

Весьма занятно, что Телеман, начав повествование в Тускуле, заканчивает разговор на Олимпе. По-видимому, античная тематика захватывает его настолько, что в итоге он решает «поселиться» на греческих просторах (Тускул же, как известно, был расположен в некоторой отдаленности от Рима). Впрочем, цитата

Несмотря на явно самокритичные намеки Телемана в тексте, «Оды» по достоинству были оценены современниками. Об этом свидетельствует рецензия на собрание, опубликованная в «Критических заметках о музыке», издаваемых Марпургом. Он пишет[1]: «Насколько известно, это собрание принадлежит господину капельмейстеру Телеману. Поэтому не остается ничего другого, как перечислить все преимущества сочинения. Среди других сборников этот единственный, содержащий настоящие оды. В прочих собраниях подобного рода характер оды либо не выдерживается, либо, наоборот, слишком нарочит. Во всяком случае, то, что получается [у других], напоминает скорее не оды, а небольшие клавирные пьески или же образцы оперных арий (Arten von Opernarietten). Но оды Телемана сочинены так, что уже без баса создают нужный эффект. А если кто и не хочет исполнять их только [голосом] с линией генерал-баса, то оды можно превратить в симпатичные клавирные пьесы. Нужно лишь добавить средние голоса, что не сложно, если опираться при этом на генерал-бас. Сам автор в посвящении од господину капельмейстеру Шайбе пишет о себе в ироническом ключе <…>. И разве не демонстрируют они все правила настоящих од? Хотелось бы еще сказать о мнении господина Шайбе по поводу собрания од, чтобы все их основные качества, наконец, свести воедино: “Насколько эти оды легки, настолько они и новы, и совершенно соответствуют стихам. Одни из них умеренны и галантны, иные написаны в низком стиле[2], как представлено у

из трактата Цицерона в завершении объясняет, почему здесь упоминается это место. Цицерон — автор знаменитых «Тускуланских бесед», философского пятикнижия об этике. Возможно, что проблематика, затрагиваемая Телеманом в предисловии, выходит за рамки сугубо музыкальной. Ведь, в конечном счете, искусство природной простоты (в пении) было для него более нравственным, нежели виртуозное оперное исполнительство.

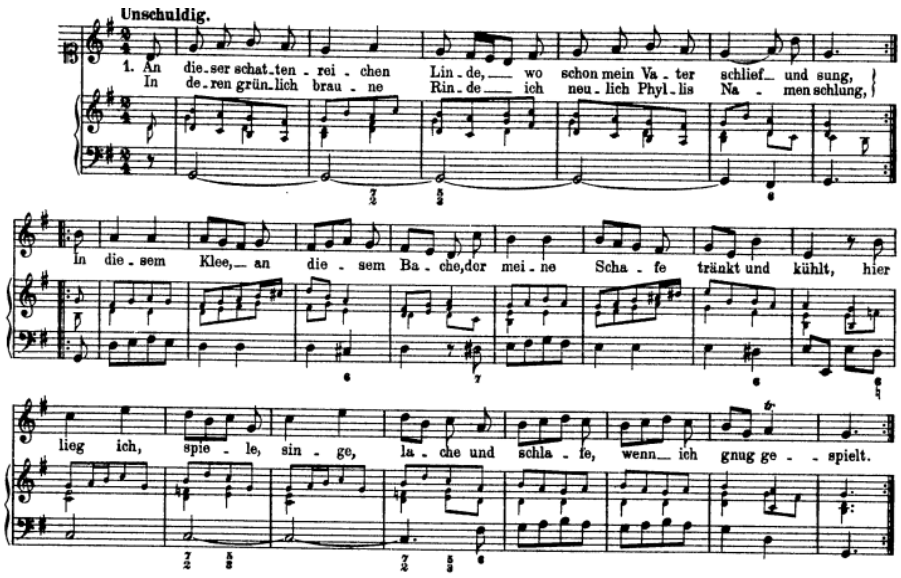
[1] Отзыв подписал некто Amisallos, вероятнее всего, это псевдоним самого Марпурга. Здесь приводится без цитат из посвящения Телемана, к которым прибегает автор (т.е. Марпург) в своей рецензии.

[2] В статьях «Музыканта-критика» Шайбе встречаются размышления о хорошей и плохой манере письма. В частности, он выделяет три разновидности последней и среди прочего замечает: «Низменная, или же низкая манера письма (die platte, oder niederträchtige Schreibart) лишена хоть какой бы то ни было живости, да она и ничем не примечательна. Она не приемлет никаких музыкальных красот. С такой якобы можно достичь естественности, однако же следование ей сбивает с правильного пути, да так, что оказываешься на ложной и сомнительной дороге. В сочинениях, созданных в такой манере, много аккордов, звучащих друг за другом [непрерывно], но их соединение с напевом не привносит жизни <…>». Шайбе не приводит примеров сочинений в такой манере, поэтому можно только предположить, что, к примеру, простая и непритязательная гармония в некоторых «Одах» воспринималась им как атрибут низкого стиля [Scheibe[1] 1745, *136*].

поэта. Смысл и содержание од так ясно и естественно выражен в мелодиях, что, когда поешь их, чувствуешь вкус вина, ощущаешь сладость любви, познаешь истинное довольство и скромность, свободу от всех забот и, наконец, веришь, что пастушья жизнь действительно прекрасна”» [Marpurg 1760, *162–164*].

Образ «прекрасной пастушьей жизни» воплощен, к примеру, в композиции Der Schäfer («Пастух», № 4). Характер незатейливой пасторали (Телеман ставит ремарку unschuldig, т.е. «невинно») создает простая мелодия песенного склада, звучащая вначале на фоне выдержанного баса[1] (см. пример 46):

Пример 46



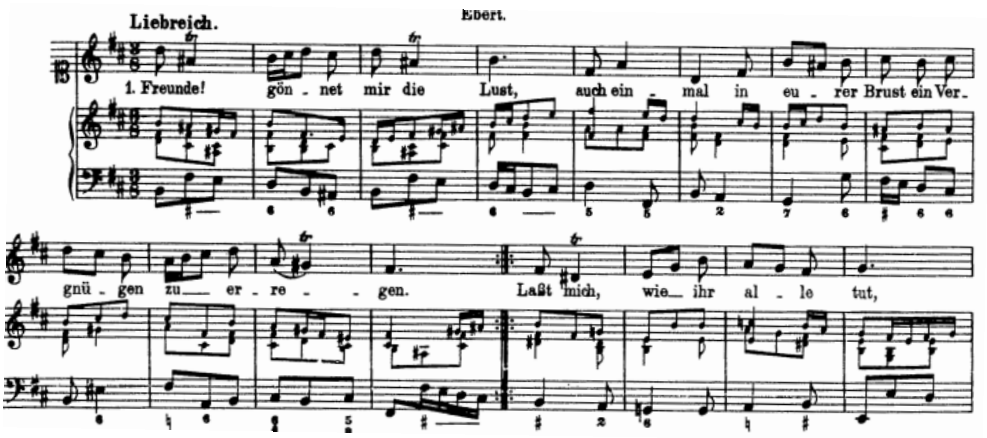
Подавляющее большинство од-песен написано в двухчастной форме с традиционным для барочных малых форм тональным планом, соответствующим формуле T D S T. Как правило, музыка прямо воспроизводит строй поэтического первоисточника, и порой о ее характере можно судить уже по заглавию стихов (например, в одах «Удовольствие», № 2 или «Смех», № 8). Однако иногда композитор отходит от подобной прямолинейности в угоду большей выразительности. Например, в песне Der Freund («Друг», № 22). Интонация уменьшенной кварты в миноре, подчеркнутая характерным «приседанием» на второй и третьей долях такта

[1] Его исполнение, по-видимому, поручалось виолончели.

(с сохранением подобной ритмической фигуры далее) придает мелодии несколько щемящий, но в то же время доверительный, галантный оттенок (см. первую, миниатюрную часть — модулирующий период на словах «Други! Вы позвольте мне хоть раз доставить радость вам»).

Ее спокойный и элегичный характер подчеркнут к тому же авторской ремаркой liebreich («ласково», «с умилением»; см. пример 47):

Пример 47



Возвращаясь к исходной проблематике, отметим, что сами просветители подобные эстетические категории (о которых сказано выше) — проникновенной простоты и легкости (Bathos, Leichtigkeit), вкуса (Geschmack, Gout) и др. — находили не только жизнеспособными и разумными, они же участвовали в их разработке. Так, понятие вкуса впервые в немецкой литературе начал обсуждать поэт раннего Просвещения и либреттист композитора И. У. фон Кёниг в работе «Исследование о хорошем вкусе в поэтическом и ораторском искусстве» [Махов[2] 2010, *260*]. Концепция «проникновенной простоты» в понимании Телемана перекликается с идеей подражания природе (у композитора — подражание природе через естественное пение, свободное от всякого рода искусственных или нарочитых певческих приемов), которая была развита в поэтике одного из ярчайших поэтов и теоретиков Просвещения И. К. Готшеда[1] [Махов[2] 2010, *259*]. Более того, сам Готшед явно выделяет

[1] Не стоит, однако, думать, что Телеман, следуя за его высказываниями, всерьез намеревался поручать прачкам и торговцам рыбой исполнение своих сочинений. Здесь он явно нападает на модных оперных

стиль Телемана как наиболее близкий собственному пониманию музыкального искусства, ведь не случайно на страницах своего журнала Der Biedermann («Честный человек» или «Нравоблюститель»)[1] он пишет следующее: «В похвалу вышеназванному госп[одину] Телеману ставят то, что он умеет приспосабливаться ко вкусу всех любителей. То он склоняется к итальянцам, то к французам, однако чаще в своих пьесах прибегает к смешанной манере. Он уклоняется от любых чрезмерных сложностей, что по вкусу лишь мастерам и общим местам всегда предпочитает чарующие мелодические ходы (und ziehet die lieblichen Abwechselungen der Thöne allezeit den weitgesuchten vor), хоть те могут быть не менее художественными. Разве это не разумно? Музыка должна доставлять человеку удовольствие, следовательно, художник заслуживает большой похвалы, коли его музыка вызывает у слушателя улыбку и поднимает настроение <…>» [Telemann 1981, *146–147*]. Готшед подчеркивает важную мысль о том, что «проникновенная простота» у Телемана никоим образом не связана с банальностью или тривиальностью, но составляет особую, можно сказать, гуманистическую направленность его творчества. Пожалуй, великий просветитель и энциклопедист Жан-Франсуа Мармонтель, если бы ему довелось высказываться о музыке Телемана, тоже написал бы в подобном ключе. Ведь известно, что в своей поэтике он «отдаёт предпочтение не аффектированному, но простому стилю», формирующему гармонию [Псахарьян 2010, *192*]. А в качестве основных характеристик поэтической манеры вообще он называет «ясность, точность, правильность, богатство, легкость, элегантность, естественность» [Псахарьян 2010, *192*][2].

певцов и напыщенных оперных примадонн, чье пение более не соответствовало новой эстетике (в его понимании), да и вообще в рассказе упоминание представителей низших сословий создает необходимый контраст в речи для более выпуклого отражения своей позиции, естественность же, как пишет Л. Кириллина, в ту пору «означала <…> воспитанность и культуру <…> легкое и непринужденное, без форсирования и утрирования, чистое интонирование <…>» [Кириллина[1] 2007, *132–133*].

[1] Известно, что журнал издавался Готшедом в период с 1727 по 1729 годы. Он же был его автором, однако, печатался под псевдонимом Ernst Wahrlieb Biedermann. Это имя на русский язык можно перевести примерно как «Серьёзий Правдолюбович Нравоблюститель».

[2] В отношении поэтики телемановского творчества совершенно точно нельзя пропустить такое его суждение из работы «Французская поэтика»: «Как предписать искусству быть тонким, *простым* (здесь и далее курсив

Хоть Готшед и хвалит Телемана за естественность подхода к сочинению (имеется в виде преобладание чувства и опыта над сводом технических установок), сам он, однако, не спешит отдать поэзию на откуп просвещенным любителям словесности. В этой связи концепция противопоставления музыки – науки и музыки – чувственного наслаждения (оппозиция Телеман — Маттезон, Мицлер) аналогична поэтологическому дискурсу о представлении поэзии как науки (у Готшеда) и поэзии как искусства, связанного с эстетическим переживанием (в поэтике ряда швейцарских авторов — И. Я. Бодмера[1] и И. Я. Брейтингера[2]). Ведь, как пишет Махов: «Готшед видел в поэтическом искусстве науку, он хотел объяснить молодым поэтам, как нужно сочинять; <…> Его поэтика была руководством по изготовлению стихов — поэтика же швейцарцев была руководством по чтению и восприятию поэтических сочинений» [Махов[2] 2010, *260–261*]. С другой стороны, нельзя игнорировать такие общественные инициативы писателя, как издание упомянутого выше журнала «Честный человек» или публикация известного в те годы «Зрителя» Р. Стила[3] и Дж. Аддисона[4] в немецком переводе, при этом «Готшед <…> пропагандировал просветительскую идею разума, ориентируясь на нового, третьесословного зрителя и читателя» [Тураев 1988, *195*]. Весьма примечательно, что Телеман над своим музыкальным журналом работал в те же годы, когда из печати выходил «Честный человек» Готшеда, да и целью такого издания композитора было развитие домашнего, любительского музицирования в среде просвещенных горожан.

Таким образом, в поэтике телемановского творчества нашли отражение некоторые передовые принципы раннего Просвещения в немецких землях, разрабатываемые в трудах ведущих представителей эпохи. Целые пласты

мой. — С.Н.), нежным? Со стороны способностей — это дело *природы*, со стороны *вкуса* — результат бесконечного опыта чувств, которым никогда не помогут никакие правила» [Псахарьян 2010, *192*].

[1] Иоганн Якоб Бодмер (1698–1783) — швейцарский писатель.

[2] Иоганн Якоб Брейтингер (1701–1776) — швейцарский писатель.

[3] Ричард Стил (1672–1726) — ирландский писатель и журналист.

[4] Джозеф Аддисон (1672–1719) — английский поэт, публицист и журналист.

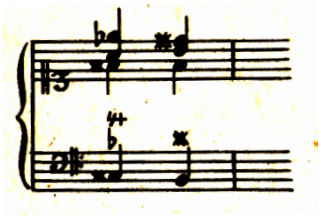
музыкальных инициатив автора, составляющие истинное своеобразие его творчества (издательская деятельность и публикация журнала, сборники по игре, генерал-басу и пению, любительские оды и т.д.) не мыслимы без понимания современных композитору идей, составляющих базис его собственной просветительской концепции.

Глава 6. От наставлений в генерал-басе к системе микроинтервалики: назад к «новой сложности»?

6.1 Методология

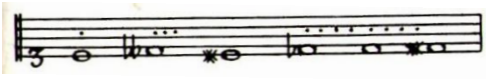
Музыкально-теоретическое наследие Телемана, наиболее полно представленное в немногих дошедших до нас источниках, испытало воздействие двух, казалось бы, взаимоисключающих инициатив. Однако обе при пристальном рассмотрении оказываются обусловленными реальной практикой музицирования. С одной стороны, в своих теоретических работах Телеман отразил ведущую для него просветительскую концепцию о демократичности, общедоступности музыкального искусства посредством создания наставлений с практическими рекомендациями по игре аккомпанемента по цифрованному басу, исполнению речитативов, основам прелюдирования и другим вопросам музыкальной теории XVIII века, представленным в них в доходчивой форме. С другой стороны, в небольшой части его изысканий (конкретно, в двух работах по интервальной системе) заметна тенденция к сложению абстрактной теоретической модели. Однако и такая область исследования, как мы увидим далее, имеет целью узаконить и унифицировать использование неупотребимых в условиях равномерно-темперированного строя (но распространенных на практике) «микрохроматических» созвучий и интонаций. О том, что для музыкантов тех лет (в том числе Телемана) разница между, казалось бы, энгармонически равными звуками была очевидна, свидетельствует высказывание композитора из второй работы по интервалам: «Здесь мне пришло в голову, что все хорошо представляют себе наименьший тон [т.е. наименьшую секунду по терминологии автора], образованный двумя соседними звуками, однако трактуют его неверно. На клавесине оба они берутся с помощью одной [клавиши]. Но поставь ты их в сочинении рядом, то такое сочтут дурным вкусом. Однако неужели следующий пример вовсе невозможен?» [Telemann 1981, *270*]. [Далее оттуда же, см. пример 48:]

Пример 48



Получается, если методологической основой теории тональности, к примеру, современника Телемана Ж.-Ф. Рамо служит естественнонаучный подход к анализу созвучий, то Телеман исходит не из физической природы звука, но оперирует чувственным ощущением и слушательским опытом[1]. Так, в первой работе по интервалам он пишет: «Естественно, что те, кого от них даже в дрожь бросало, никак не могли познать свойств этих созвучий. С десяток лет назад у меня и самого при таких звуках было желание приложиться к бутылочке с бальзамом. Однако *опыт* [курсив мой. — С. Н.] вывел меня из заблуждения, и я понял, что созвучия вроде Cisis–Es и As–Ceses — это как различные вкусовые приправы» [Telemann 1752, *718–719*]. И если в видении Рамо (возможно, также Маттезона) музыка — это и математическая дисциплина, и искусство чувственного наслаждения, то в понимании музыки Телеманом, прежде всего, доминирует слушательский аспект восприятия гармонии без излишне подробного углубления в её числовую (в соответствии с древнегреческим и средневеково-ренессансным мышлением) природу. Сказанное, конечно, отнюдь не значит, что при описании интервалов Телеман довольствуется лишь голословными доводами без обобщения пропорциональных отношений тонов созвучий, однако, его измерения приобретают не арифметическую (т.е. предельно абстрактную для автора и потенциального читателя–любителя музыки) форму, а наглядно-образную и даже чувственно осязаемую (т.е. предельно конкретную). В восьмом параграфе первой работы по интервалам он пишет о длине октавы так, будто бы речь идет о размере некоего физического тела: «Итак, если

[1] Несмотря на то, что Телеман восхищался искусством Рамо в создании выразительных речитативов, с его теоретическими трудами он, по-видимому, знаком не был. Во всяком случае, ни в одном изученном нами документе сведений об этом нет.

длина октавы составляет два фута, дюйм и три линии[1], согласно гамбургской шкале мер, то возникает вопрос, как много комм потребуется, чтобы заполнить расстояние от ***C*** до ***D***, от ***D*** до ***E*** <…>» [Telemann 1752, *715*]. В другом параграфе Телеман добавляет: «При этом также необходимо весьма точно обозначить расстояние от одного интервала к другому либо посредством цифр, либо линий. Сам я склоняюсь к последнему способу <…>» [Telemann 1752, *717*]. Даже комма в восприятии автора не несет в себе никакой «арифметической нагрузки», но фиксирует конкретно-точечное расстояние. Пример из второй работы демонстрирует данное положение: «Точки, что мы добавили над нотами, обозначают разницу в коммах. Выглядит это так:  » [Telemann 1981, *269*].

Обратимся сначала к музыкально-теоретическим пособиям, посвященным преимущественно правилам гармонии и технике генерал-баса.

6.2 Опыт наставлений в практической теории

Практические руководства (наставления) Телемана, как правило, имеют форму предисловий к разным вокальным опусам. Для примера назовем предисловие к ежегоднику кантат «Музыкальное Богослужение» (1725), пособие[2] к «Евангелическому музыкальному песеннику» (1730) и теоретическо-практический сборник с пьесами «Упражнения в пении, игре и генерал-басе» (1733–1734).

Стоит отметить, что композитор реализовал лишь часть намеченных им аналитических работ. Вот некоторые примеры неосуществленных проектов: перевод трактата Gradus ad Parnassum И. Фукса, анализ некоторых пьес из журнала «Истинный музыкант», «Трактат о музыкальном сочинении» (Traktat über die musikalische Erfindung), «Учение по композиции» (Kompositionslehre), пособие «Музыкант-практик» (Musicalischer Practicus),

[1] Линия — старинная мера длины, равная 1/10 дюйма.
[2] Телеман пишет в заглавие Unterricht (пособие, наставление). Оно представлено в конце песенника.

«Трактат об освоении церковной музыкой театрального стиля» (Traktat über die Aufnahme des theatralischen Stils in die Kirchenmusik), «Трактат об использовании диссонансов» (Traktat über den Gebrauch der Dissonanz) и др.[1] Однако, несмотря на скромный перечень представленных выше реализованных трудов[2], небольших по объему (в сравнении с руководствами Маттезона), обозначенные работы в целом отражают процесс эволюции индивидуальной мыслительной инициативы автора.

Так, предисловие к кантатному ежегоднику (1725) представляет собрание отдельных практических указаний касательно темпа в композициях, динамических оттенков, выбора инструментария и проч. в духе краткого комментария перед музицированием[3].

Пособие к «Евангелическому песеннику» — руководство (монотемное, т.е. сосредоточенное на единой проблематике) по практике генерал-баса, исполнению цифровок и составлению четырехголосного сопровождения к публикуемым духовным песням на основе имеющихся баса и верхнего мелодического голоса (с изложением правил в духе «пошаговой инструкции» и примерами, выписанными на отдельных листах), включающее также тональные планы прелюдий к композициям.

---

[1] Приводится по: [Lütteken, *604*]. Однако непонятно, почему перевод с латинского на немецкий язык трактата Gradus ad Parnassum Фукса Люттекен считает нереализованным замыслом. Каталог прижизненных изданий сочинений Телемана убеждает в обратном. Так, в каталоге от 1728 года среди готовых к продаже собраний значится и названный перевод работы Фукса (с ценой в два рейсхталера) [TWV-1, *232*]. Заметим, однако, что перевода, действительно нигде не встретишь. Возможно, что Телеман анонсировал в объявлении выход еще не законченного издания, но так и не смог его завершить. То же самое касается другой работы. Так, в каталоге 1733 года, напечатанном в Амстердаме на французском языке, анонсирована группа сочинений, планируемых к изданию. Среди них фигурирует Traité du recitative («Трактат о речитативе»). Однако в повторном издании этого же каталога в 1734 году, вышедшем из печати в Гамбурге на немецком языке, Трактат не обозначен.

[2] На наш взгляд, Рампе не прав, когда пишет, что Телеман не опубликовал свои труды лишь потому, что не желал прослыть «вторым Маттезоном», т.е. быть известным более как теоретик, нежели как композитор [Rampe 2017, *273*]. Естественно, он хотел, чтобы по возможности все его труды увидели свет, поскольку, следуя своей просветительской концепции, стремился объяснять всем интересующимся, как следует исполнять его же сочинения, не утруждая при этом любителей необходимостью разбираться в десятках терминов и положений, что практически неизбежно при знакомстве с капитальными трудами Маттезона. Но ввиду колоссальной занятости текущими делами Телеман просто не мог найти время для вдумчивой работы над руководствами.

[3] Таково и предисловие к ежегоднику арий 1727 года, обозначенному как «Фрагмент [ежегодника, содержащий] музыкальные арии на традиционные евангельских тексты, исполненные в 1727 году в главных гамбургских храмах перед проповедью, для голоса и генерал-баса, сочинение Г. Ф. Телемана» и отчасти предисловие к ежегоднику 1742/43 года на тексты Ноймайстера под названием «Музыкальное восхваление Господа в [Его], Вседержителя, общине». Отрывки из последнего будут представлены при разговоре о Евангелическом песеннике.

«Упражнения в пении, игре и генерал-басе» — такое пособие, где множественные правила по гармонии, генерал-басу и рекомендации по исполнению песен, обобщенные в прилагаемом к «Упражнениям» оглавлении, интегрированы в нотный текст, а не поданы как предисловие или послесловие.

В отличие от последнего собрания, наставления из предисловия к ежегоднику «Музыкальное Богослужение» не выстроены по степени их значимости или сложности для исполнителей. Автор пишет о том, в каких ключах изложены сольные вокальные партии, сообщает о возможности выбора партии облигатного инструмента (или скрипка, или гобой, блок-флейта или флейта траверсо) и дает ценные указания исполнителям и капельмейстерам, раскрывающие особенности звуковой реализации музыкального текста, прямо не отраженные в партитуре и голосах: «<…> скрипачи должны уметь играть piano в зависимости от условий храмового [помещения], в котором они выступают: в большом — громче, в маленьком — тише. Флейты и гобои, как и солирующая скрипка, при сопровождении их хором [т.е. инструментальным ансамблем], напротив, не должны играть piano. Кроме того, в тех ариях [пьесах], где звучит блок-флейта, голоса рипиенистов (die Ripien-Rarthie) должны записываться на октаву ниже» [Telemann 1981, *132*].

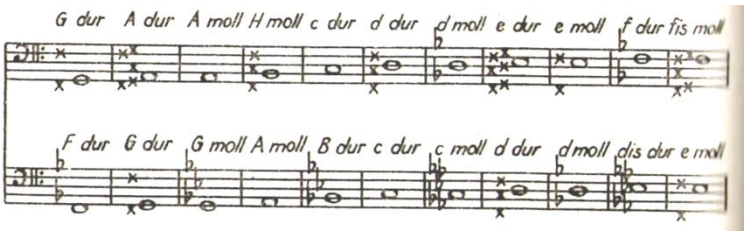
Наиболее значимые рекомендации оттуда касаются исполнения речитативов в кантатах (об этом подробнее будет сказано в последней главе второй части) и изложению основ транспонирования (в понимании Телемана). Необходимость в этом, по словам композитора, обусловлена тем, что «все пьесы кантатного ежегодника написаны в расчете на камерный строй[1], вследствие чего необходимо, чтобы генерал-бас для органистов в тех

[1] Так называемый «камерный строй» (Cammer-Ton) — высота строя смычковых и духовых инструментов, как правило, на большую секунду (иногда малую терцию) ниже «хорового строя» (Chor-Ton), в котором настраивались церковные органы. Поэтому в предисловие Телеман учит транспонировать только на два интервала — на большую секунду и малую терцию.

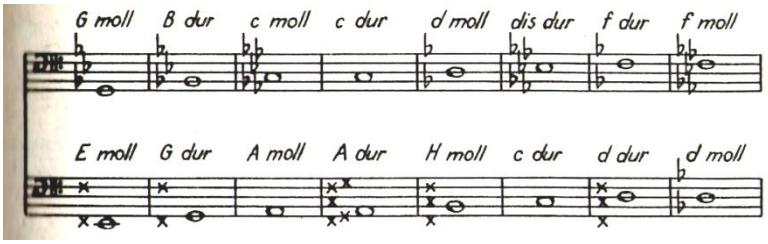
церквах, где используются инструменты камерного строя, каждый раз транспонировался» [Telemann 1981, *134*].

Однако порядок транспонирования, предложенный Телеманом, сводится в целом лишь к указанию на название и знаки в начальной и конечной тональностях:

«По целым тонам следует транспонировать так[1]:



По малым терциям так:



»

[Telemann 1981, *135*].

Поскольку в предисловии Телеман обращается преимущественно к музыкантам-любителям, то свои правила он дополняет методой усвоения знаков в новых тональностях без обязательного заучивания таковых. Он пишет:

«(1). Если в оригинале, по которому ты транспонируешь, перед нотой стоит диез, то его нужно сохранить на протяжении всего звукоряда. Например:

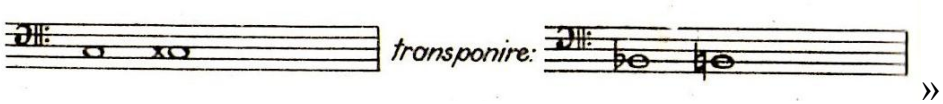
---

[1] Относительно встречающегося у Телемана «диковинного» с позиций современного восприятия наименования dis-dur (см. в примере выше) следует отметить, что такие тональности вместе с их обозначениями, а также другие, по-видимому, были вполне употребимы. Например, в «Теоретическом руководстве» из «Большой школы генерал-баса» Маттезон пишет: «<…> Поэтому тот, кто все же не хочет играть в ре диез миноре или других тональностях подобного рода и даже не желает ознакомиться с ними, в итоге должен будет признать [существование таковых], как только познакомится с генделевской Лукрецией. <…> в ней можно обнаружить разные напевы (allerhand Sing=Weisen) и не только в ре диез миноре, но и в до диез мажоре и так далее <…>» [Mattheson 1731, *49*]. Кроме того, в своей работе «Заново открытый оркестр» Маттезон приводит все используемые в XVIII столетии тональности, представленные у него в трех группах. Dis-dur он располагает во второй группе. Ее тональности обозначены им как «Также употребительные». Прив. по: [Симакова 2007, *75*].

Исключением является лишь то, что вместо ***cis*** ставится ***h*** (без знака), а вместо ***fis*** — ***e*** (тоже без знака)» [Telemann 1981, *135*].

Однако иногда его формулировки выглядят несколько громоздко, возможно, ввиду нежелания автора докучать музыкантам излишними подробностями. Например, в шестом пункте:

«(6). Если в оригинале перед [второй] нотой стоит диез, а при транспонировании перед [первой] нотой оказывается бемоль, то после него следует ставить не диез [как в исходном варианте], а бекар. Например:



»

[Telemann 1981, *136*].

Обратимся теперь к пособию из «Евангелического музыкального песенника» и небольшому фрагменту предисловия к ежегоднику «Музыкальное восхваление Господа <…>».

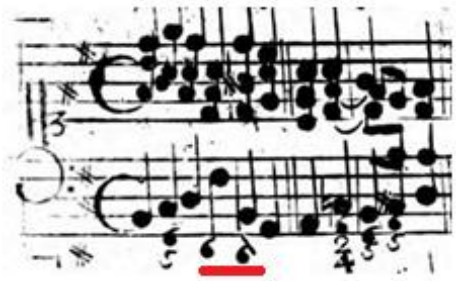
Одна из частных проблем генерал-басовой техники, описанная в пособии — методика соединения двух секстаккордов, поэтому автор практически в самом его начале пишет: «Единственной сложностью при этом может оказаться способ исполнения секст[аккордов], с которыми и тут, и там следует обращаться внимательно и осторожно, чтобы не наделать [параллельных] квинт и октав <…>. Но это не значит, что нужно впопыхах искать все квинты и октавы или вынуждать себя опускать один из четырех голосов. Для этого мы и приводим здесь [т.е. в конце пособия] различные примеры и показываем, что при этом следует предпринять: [см.] A» [Telemann 1981, *156–157*].

Примеры Телемана под литерой A — различные варианты гармонизации баса отдельных духовных песен. На этих образцах показаны способы игры секстаккордов подряд, в том числе со скачком квинты: «По поводу цифровки, которая указывает на гармонию, следует иметь в виду, что

здесь предусмотрена достаточная свобода. Особенно в отношении квинты [т.е. квинтового тона], которая неоднократно совершает скачок. Такое строгому критику может показаться достаточно дерзким. Но и эти, и некоторые другие отходы от жестких правил нужны для того, чтобы <…> помочь слуху ощутить разницу между столь многочисленными соподчиненными друг с другом кадансами в песнях <…>»[1].

Начальный фрагмент примера А[2] иллюстрирует положение со скачком квинт в верхнем голосе (соединение T_6 и VII_6 двойной доминанты) и на квинту в басу (см. пример 49):

Пример 49



Предложения Телемана в отношении голосоведения и тесситурных разграничений логичны и во многом предвосхищают сегодняшние требования «школьного» курса гармонии. Автор пишет: «<…> сама необходимость привела к образованию правил: не повышать бас до тенора, а в гармонии — не терять ни единого звука. Но и не опускать бас неестественно низко. Для этого с самого начала нужно наметить известную цель в отношении того, до какого предела можно поднять голос [т.е. бас], также басу нельзя позволять шагать в неестественно низком регистре» [Telemann 1981, *157*].

При этом некоторые примеры со скачком на квинту демонстрируют достаточную свободу в голосоведении в соответствии с предусмотренной автором относительной независимости партий. Речь, к примеру, о соединении

---

[1] Под кадансами Телеман явно понимает цезуры в тексте, а не музыкальные каденции, поскольку, в отличие от Рамо, он не занимался систематизацией видов каденций.

[2] Примеры взяты из оригинального издания 1730 года: [Telemann G. Ph.] Fast allgemeines / Evangelisch=Musicalisches / Lieder=Buch, / <…> Hamburg, gedruckt bei Philip Ludwig Stromer 1730.

трезвучия и секстаккорда в одном из образцов, при котором в альте образуется движение на квинту с перекрещиванием голосов(см. пример 50):

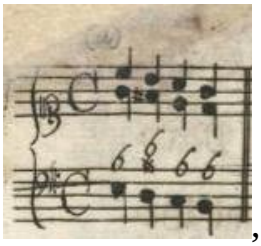
Пример 50

Подобные «вольности» автор оправдывает так:

«Хоть я иногда в средних голосах per motum contrarium («при противоположном движении [голосов]»), когда верхние ноты идут против баса или наоборот, и допускаю [ходы на] квинты или октавы, это не должно никого смутить. Ведь еще в древнем мире, при всей его строгости, в этом не усматривали ничего зазорного. Следовательно, нам позволено не менее» [Telemann 1981, *158*]. По большому счету, в подобной, незатейливой на первый взгляд фразе кроется объяснение всех тех свобод в отношении голосоведения (с позиции музыканта наших дней), о которых заявлено выше и еще будет сказано. Телеман, говоря о древнем мире, явно имеет в виду мастеров ренессансной полифонии строго стиля (возможно, Дж. Царлино, Дж. Палестрина, Ж. Депре и др.), в чьих сочинениях были распространены скачки на широкие интервалы, в том числе чистые квинты и октавы [Симакова 2002, *120–121*]. И как прочие авторы XVII–XVIII столетий, обращавшиеся в композициях к генерал-басу, Телеман мыслит вертикаль как сочетание нескольких интервалов (что типично для полифонии), несмотря на то, что все его примеры составлены из вполне понятных нам аккордов. При слуховом восприятии таких созвучий композитор руководствуется вертикально-гармоническими аспектами (аккорд как исходная единица, а не сумма интервалов), хотя в их построении продолжают играть роль линеарно-мелодические факторы (это явствует из высказывания, процитированного

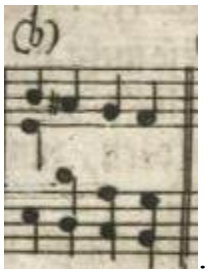
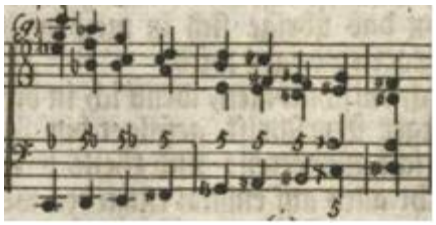
выше), а также критериями удобства для исполнения (по-видимому, прежде всего музыкантами-любителями). Приведем в пример такую фразу об удвоениях тонов в секстаккорде. Телеман пишет: «В отношении секст[аккордов] <…> не следует забывать, что я все же поступаю лучше, удваивая либо тот же самый [секстовый] тон[1], либо терцию[2] вместо октав[3], потому что гармония от этого становится более наполненной. Октавы служат только лишь для того, чтобы избежать [нежелательных в ряде случаев] больших скачков, а также при motum contrarium («противоположном движении [голосов»]) достичь большей практичности, или, как происходит в некоторых местах в этих песнях, правой рукой хорошо взять все три голоса» [Telemann 1981, *159*].

Критерий удобства для исполнения действует также в случае применения подряд параллельных квинт (причем не только чистых, но и уменьшенных), о чем сказано в другом источнике — предисловии к ежегоднику 1742/43 года. Процитируем фрагмент оттуда: «<…> в первом объявлении [о выходе ежегодника] я говорил о таком моем дозволении, по которому два верхних голоса можно исполнять на октаву ниже, т.е. в теноре или в басу <…>. Я прекрасно понимаю, что при обращении звуков, когда, к примеру, дискант окажется в теноре, да еще в последовательности секстаккордов, где альт с басом образует терцию [см. пример] (а)[4]



, может образоваться множество больших [т.е. чистых] (*)

[1] Т.е. приму трезвучия.
[2] Т.е. квинтовый тон трезвучия.
[3] Собственно, терцовый тон трезвучия.
[4] В оригинальном издании нотные примеры выписаны на отдельной странице и помещены после предисловия. Здесь же некоторые из них вставлены в текст для наглядности. Нотные примеры приведены по прижизненному изданию: Musicalisches / Lob Gottes / in der / Gemeine des Heren / bestehend aus einem / Jahrgange / über die / Evangelien; <…> Nurnberg / in Verlegung Balth. Schmids. / Org: und Kupferstecher [в оригинале без пагинации].

квинт [см. пример] (b)[1]  . Однако считаю, что квинты, полученные таким путем, можно оправдать. (*) [далее примечание Телемана:] В примере (c) мы встречаем подряд по две малые [уменьшенные] квинты [в каждом такте], в примере (d) — по три, в примере (e) — по две [в такте:] сначала большую [чистую], а за ней малую [уменьшенную]. Чтобы сперва шла малая квинта, а за ней большая — такое начало неприемлемо, поскольку, хоть малая квинта и может вступить без подготовки, тем не менее должна иметь разрешение вниз [в одном из голосов], что в таком случае невозможно. [См. пример] (f); все изложенные здесь замечания касаются мелодического движения [в крайних голосах у певчих], если же речь о гармонии [при исполнении на клавесине], то [в этом случае] малые квинты можно брать подряд, [как в примере] (g)[2]  [далее вновь основной текст:] Существуют квинты для глаз и квинты для слуха (Augen- und Ohren-Quinten), при этом те обнаруживаются на бумаге, а эти слышны, хоть и глазу не [всегда] заметны. Последние же отвоевали для себя право, если не привилегию, быть воспринятыми в качестве украшений, [например] в бурдоном регистре на органе (in den Orgeln bey der Quintadena) <…> в форшлагах и прочих украшениях, как в [примере] h <…>. Посему неприемлемыми [в некоторых случаях] должно считать лишь написанные, то есть квинты для глаз <…>» [Telemann 1981, *225–226*]. Таким образом, отношение Телемана к проблемам голосоведения и допущение в ряде

[1] Верхний нотоносец — в сопрановом ключе *до,* нижний — в басовом *фа.*

[2] Строго говоря, в данном примере, в отличие от образцов под литерами c, d, e, параллельных квинт нет. Они здесь рассредоточены по разным голосам. В предпоследнем аккорде второго такта квинта образуется между басом и альтом, в последнем — между басом и сопрано.

случаев движения квинтами явно идет в разрез с постулируемым Мицлером запретом на параллельные квинты и октавы[1].

Что касается игры по цифровкам, то недостающие голоса Телеман, в соответствии с обозначениями, советует находить так и дает следующие краткие указания в пособии к «Евангелическому песеннику»:

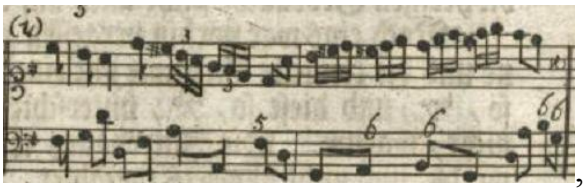
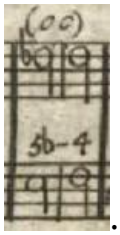
«Причем нужно отметить, что к аккорду или ноте без цифр следует прибавить терцию, квинту и октаву, [а далее так, как в таблице]

к сексте	----------	терция и октава
к 6. — 4.[2]	----------	октава
— 6. — 5.[3]	----------	терция
к септиме	----------	терция и квинта
ноне	----------	терция и квинта»

[Telemann 1981, *158*].

К проблеме верного исполнения аккомпанемента Телеман повторно возвращается в предисловии к ежегоднику «Музыкальное восхваление Господа <…>». В нем отражены некоторые положения Телемана из задумываемого им (но нереализованного) учения по композиции с включением разделов, посвященных правилам цифровки. Автор пишет: «Это фрагменты из моего учения о цифрованном басе и соответствующих обозначениях, причём об остальном я расскажу в своем практическом пособии, которое в скором времени увидит свет» [Telemann 1981, *228*]. Необходимость повторного обращения к подобной проблематике объясняется автором следующим образом: «Я заметил, что цифровка подчас проставлена либо очень экономно, [как в примере]

[1] Это очередное доказательство того, что в вопросах музыкальной теории Телеман придерживался иных, в отличие от коллег, взглядов, хотя и состоял членом мицлеровского «Общества музыкальных наук».
[2] Т.е. к квартсекстаккорду.
[3] Т.е. к квинтсекстаккорду.

(i)  , либо наоборот, обильна до расточительства, да так, что генерал-бас в итоге походит на [выписку] из бухгалтерской книги с водруженными [поверх цифр] музыкальными фрагментами, отчего ноты едва ли можно обнаружить, [как в примере] (k) . Поэтому я задумал найти средний путь[1], а [в моих способах цифровки] использовать только то, что привнесет ясность <…>» [Telemann 1981, *227*]. Она же, как поясняет автор далее, достижима сокращением количества цифр над нотой до одной-двух или использованием специальных знаков, как, к примеру, короткого тире перед цифрой, обозначающего, что верхний голос нового созвучия тот же, что и у предыдущего (как при задержаниях), пример oo:  .

Если в пособии из песенника опубликованы рекомендации по игре лишь небольшого числа цифровок, то в настоящем предисловии представлена объемная таблица с двадцатью двумя вариантами созвучий, зашифрованных с помощью чисел и символов[2]:

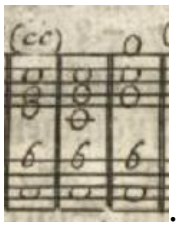
Под ×	подразумеваются 3 [терция и] 5[квинта, взятые с баса]	[как в примере] (q)
2♭	– – 4 – – 6♭	(r)
	– – 4+[увеличенная кварта] – – 6	(t)

[1] Напомним, категория «среднего пути» — неотъемлемая составляющая концепции «проникновенной простоты» (об этом в предыдущей главе).

[2] Приводится выборочно. Некоторые оригинальные обозначения ввиду невоспроизводимости при помощи компьютерной клавиатуры скопированы прямиком из прижизненного издания.

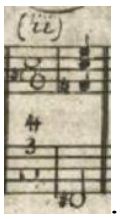
4++	_ _ 4 _ _6♮ [последний символ — увеличенная секста, как в примере (y) Телемана, либо, в иных местах, большая]	(y)
6	3 – – –8	либо лучше 6 – – 3, либо 3 – – 3 (cc)
6	3 – – –4	[в случае], если тот [бас] идет далее поступенно вниз [в трезвучие], или переходит в аккорд, также обозначенный как 6 [секстаккорд] (dd)

Два заключительных примера из таблицы довольно примечательны. Как следует из описания, Телеман, также как в пособии к «Евангелическому песеннику», подразумевает в секстаккорде удвоение любого из тонов (включая удвоение басового звука, что неприемлемо с позиций привычной «школьной» практики гармонии как учебной дисциплины)[1]:



.

С другой стороны, цифровка шестеркой подразумевает также дополнение созвучия до доминантового терцквартаккорда, хотя традиционное обозначение цифрами 4_3 также сохраняется, как в примере ii:



. Однако в этом случае (последний пример из таблицы) Телеман имеет в виду не отдельное созвучие, но гармонический оборот, поскольку приводит образец с разрешением (тогда как в примере ii оба аккорда никак между

[1] См. предпоследнюю позицию в таблице, второй столбец.

собой не связаны, и композитор не комментирует, почему они поставлены рядом)[1]: .

Из всех трех работ[2] в «Упражнениях в пении, игре и генерал-басе» представлен самый широкий спектр вопросов из области гармонии и генерал-баса. Сочинение являет собой собрание из сорока восьми композиций на стихи современных Телеману поэтов, напечатанных так, что каждая страница включает как нотный материал, так и теоретический комментарий, расположенный под нотами. В каждой песне или группе песен (сначала в нотах, а затем в пояснениях) раскрываются положения, имеющие отношение к заявленной тематике. Весь спектр проблем систематизирован в оглавлении, где в алфавитном порядке указана тема или вопрос, требующий разъяснений и номер соответствующей песни. К примеру, следующие тематические области фигурируют там под литерой D:

[О] диссонансах, которые следует подготавливать	7
[О диссонансах], которые [готовить] не нужно, поскольку бас стоит на месте	8, 14
[О] проходящих звуках	2, 4, 5, 15, 20

В целом здесь говорится о консонансах и диссонансах, их подготовке и разрешении, проходящих звуках, секстаккордах и септаккордах с подробным описанием, что и как нужно удваивать, чистых и уменьшенных квинтах, о параллельных и скрытых квинтах и октавах и способах их избегания, а также

[1] Можно предположить, что здесь он предвосхищает будущую практику (опять-таки, «школьную») проходящего оборота от $T5_3$ к T6 через D43 (во второй части примера dd), но без начального тонического трезвучия.

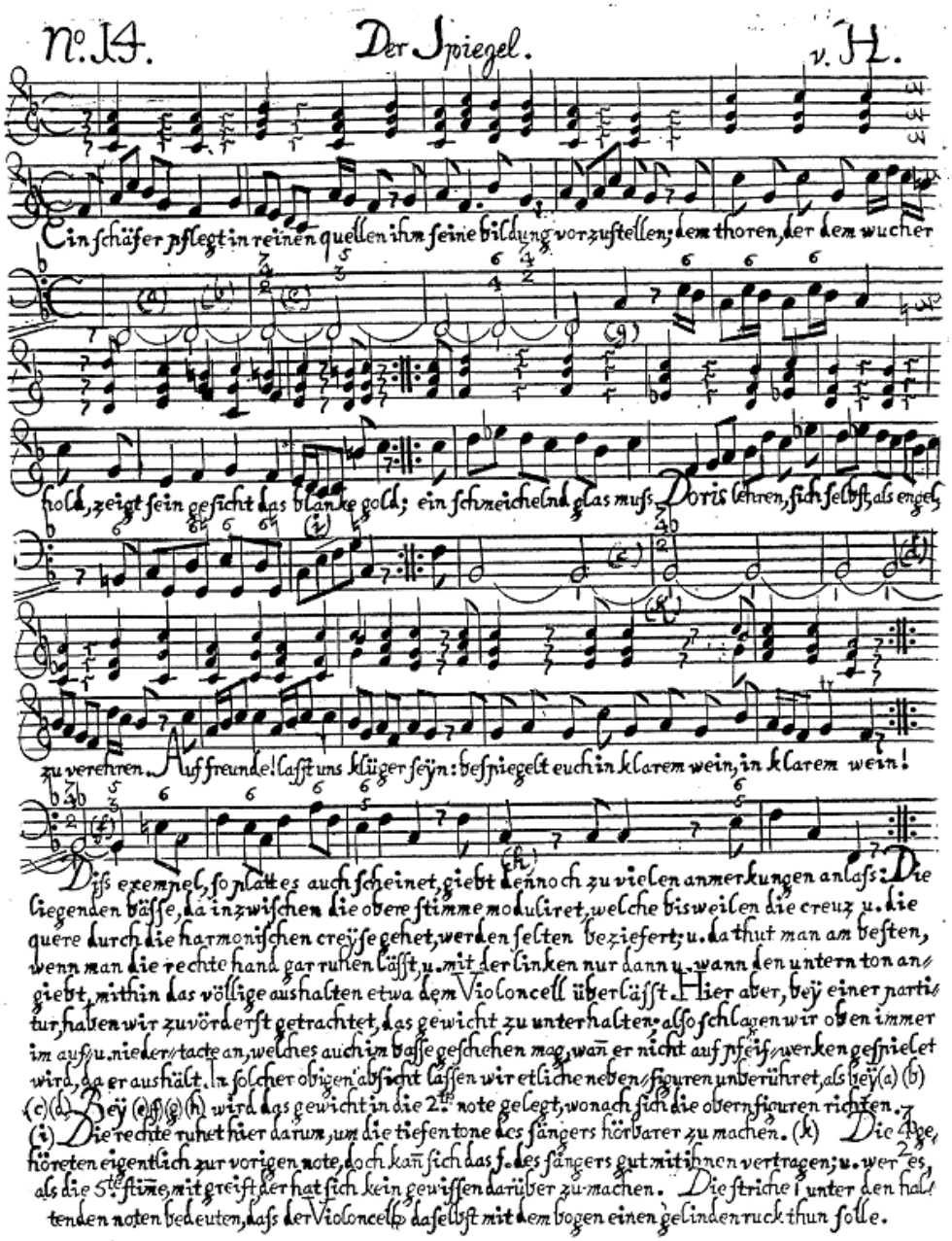
[2] Кроме работ по интервалам, о которых речь далее.

о случаях, когда они допускаются, каденциях, движении по увеличенным интервалам, энгармонизме и проч.

Однако не меньше внимания уделено вопросам наиболее слаженного исполнения песен в ансамбле. Приведем в пример песню Der Spiegel («Отражение») вместе с авторским комментарием к ней, в том виде, как она опубликована в пособии (система из трех нотоносцев включает вокальную партию между партией баса и расшифровкой цифровки; см. пример 51)[1]:

[1] Ноты (награвированы композитором самостоятельно) доступны для ознакомления на сайте International Music Score Library Project. URL: http://imslp.org/wiki/Singe-,_Spiel-_und_Generalbass%C3%BCbungen,_TWV_25:39-85_(Telemann,_Georg_Philipp) (дата обращения: 22.12.2017).

Пример 51



Текст авторского комментария следующий: «Этот пример, несмотря на то, что он кажется довольно простым, тем не менее, дает повод для многих примечаний: выдержанные басы (описывающие вдоль и поперек гармонический круг), на фоне которых движется (modulieret) верхний [т.е. певческий] голос, изредка снабжены цифровкой. Лучше всего здесь поступить так: правая рука [при исполнении на клавесине] паузирует, а в левой пусть иногда появляется нижний звук. В то время, как полное выдерживание [нижнего голоса] поручается виолончели. Здесь же, в данной

партитуре, мы стремились, прежде всего, подчеркнуть сильные доли (das Gewicht zu unterhalten). Поэтому [аккорды сверху] берутся на этих долях, что возможно и в басу, если его при этом не исполняют на органе-позитиве (auf Pfeif-Werken), так как он длит [звук]. Также преднамеренно в некоторых других местах не берутся аккорды, как при (a) (b) (c) (d). При (e) (f) (g) (h) основным является второй тон [мелодии], на что указывают и аккорды сверху [т.е. в правой руке]. (i) — правая рука здесь паузирует для того, чтобы нижний звук у певца был слышен. (k) — этот аккорд относится, собственно, к предыдущей ноте, однако здесь он тоже будет хорошо сочетаться с [тоном] *фа* у певца. Тот же, кто возьмет [тон *фа*] в качестве пятого звука аккорда, не сделает ничего против совести. Штрихи под выдержанными звуками означают, что виолончелист должен сделать смычком небольшой рывок [при смене смычка]».

В предуведомлении к сборнику упражнений Телеман пишет, что его комментарии к песням не выстроены в соответствии с каким-либо планом, однако при более внимательном изучении становится ясно, что при распределении тем и расположении песен Телеман явно руководствовался принципом движения «от простого к сложному». Так, если в первой половине песен (номера 1–24) он рассказывает в основном о тесных диатонических интервалах, то со второй половины появляются более сложные разделы: в песне Interessierte Heirat («Брак по расчету», № 30) композитор описывает явление энгармонизма, а в песне Sein eigner Herr («Сам себе хозяин», № 35) сообщает о септиме и уменьшенной октаве.

6.3 Опыт наставлений в «микрохроматике»

Авторское понимание весьма актуальной в те годы проблемы темперации вкупе с оригинальной концепцией микроинтервалов отражено в двух законченных работах — «Новой музыкальной системе Георга Фил[иппа] Телемана», по-видимому, самим композитором названной как «Некоторые тезисы моей Телемановской системы» и в руководстве

«Последний труд Георга Филиппа Телемана, предпринятый им на 86-м году жизни», являющимся отредактированной версией первого труда.

Различные системы микроинтервалов, базирующиеся на многих способах темперации, существовали в разные периоды музыкальной истории, начиная с искусства Древней Греции [Никольцев 2013, *7*]. В XVII– XVIII столетиях в Германии, к примеру, свои способы настройки предлагали А. Веркмейстер (1645–1706), И. Ф. Бенделер (1654–1709), Г. А. Зорге (1703–1778), И. Г. Найдхардт (1680–1739), И. Ф. Кирнбергер (1721–1783) [Волконский 1998, *31–38*]. При этом, как пишет Л. Кириллина, «в первой половине XVIII века продолжались поиски оптимальной неравномерной темперации» [Кириллина[1] 2007, *30*], для чего многими композиторами той эпохи создавались оригинальные системы, основанные на делении октавы на различное число ступеней (21 ступень у Маттезона, 28 у Телемана, 29 у Шайбе), а споры о типах настройки велись вплоть до конца XVIII века. Но если системы коллег Телемана представлены в специальной литературе, то о его трудах в этой области речь еще не велась, поэтому видится необходимым восполнить существующий пробел[1].

Оба руководства относятся к зрелому периоду творчества композитора, отмеченному всплеском интереса к созданию подобных музыкально-теоретических работ — первый труд был опубликован в третьем томе «Музыкальной библиотеки» Мицлера в 1752 году, последний — в год смерти композитора и был напечатан в одной из гамбургских газет.

Появление таких работ именно в эти годы связано, как представляется, в том числе со стремлением расширить выразительные возможности собственного музыкального языка. Неслучайно поэтому в письме к Грауну от 15 декабря 1751 года композитор пишет: «В течение многих лет я плодил мелодии до изнеможения и вдобавок тысячи собственноручно копировал (переписывал), как это делают многие, пока не пришел к такому заключению:

[1] В диссертации О. М. Шушковой рассмотрены системы Вальтера, Маттезона, Марпурга, Шайбе, Э. Уоррена [Шушкова 1991, *13*].

если в мелодии не получается ничего нового, то следует добиваться этого в гармонии. Однако не стоит заходить на этом пути слишком далеко. Нужно лишь дойти до крайнего предела, тем более, если хочешь заслужить славу усердного мастера. Именно этого я и добивался, когда закладывал основы своей интервальной системы» [Никифоров[4] 2017, *106*]. Получается, что с её помощью автор хотел закрепить возможности тонко нюансированного интонирования посредством введения в обиход интервалов особой темперации и создания на их основе «терпких» созвучий. А таковые, как следует из письма Грауна к Телеману от 9 ноября 1751, композитору были по вкусу: «В итоге нашего спора, я вижу, что Ваше Высокоблагородие намного больше любит терпкие музыкальные пряности [в гармонии], чем я» [Никифоров[4] 2017, *101*].

На обнародование первой работы по интервалам, без сомнения, повлиял факт вступления в 1739 году в «Общество музыкальных наук», основанное Мицлером в 1738 году. Немалая часть трудов из «Музыкальной библиотеки» — издания, в котором публиковали свои работы члены общества — изыскания, посвященные разным вопросам музыкальной науки: генерал-басу, темперации, интервалам. Их авторы — Маттезон, Веркмейстер, Принц, К. Г. Шрётер (1699–1782) и другие. Так, в четвертой части третьего тома представлена работа Шрётера по интервалам, названная Der musikalischen Intervallen Anzahl und Sitz <…> («Число и расположение музыкальных интервалов <…>»), а также его рецензия на «Новую музыкальную систему» Телемана. Вполне естественно, что Телеман не желал уступать современникам и решил отразить в работе свое видение проблемы музыкального строя.

Если обратиться к сохранившимся письмам Мицлера к Телеману, то станет ясно, что ему, как и другим членам общества, потребовалось немало времени для понимания авторской концепции. Так, 27 февраля 1743 года Мицлер написал: «В посылке, которую Вы, ваше Высокородие, получите еще до ярмарки, обнаружится многое, но прежде всего Вы увидите Вашу

Темперацию [т.е. музыкальную систему]. Я же посему прошу подготовить подробные пояснения к ней и для большего понимания приложить к посылке, которую Вы, [возможно, мне] отправите» [Telemann 1972, *319*]. В письме от 16 марта 1744 года он же пишет: «Как только Вы получите другое мое письмо, к которому я прилагаю оценки Вашей системы членами [общества], то поймете, что, несмотря на Ваши детальные пояснения, есть необходимость [в дальнейших разъяснениях], а истинные замысел [Вашей системы] еще не раскрыт» [Telemann 1972, *322*]. В письме от 23 марта того же года читаем следующее: «Ваше Высокородие, пересылаю Вам пакет от нашего общества и [вновь] от лица всех членов прошу Вас подробно объяснить [устройство] Вашей системы» [Telemann 1972, *325*].

В итоге Мицлер остался о ней двойственного мнения, о чем свидетельствует небольшое вступительное слово к работе, написанное, вероятнее всего, им же. В нем сказано: «Эта система искусного господина Телемана уже была представлена на суд нашему обществу в 1743 году. Однако кто-то из членов помнит её хорошо, а кто-то — не очень. Поэтому следовало бы изучить работу подробнее. Тем более что все сопровождается комментариями самого господина Телемана, поэтому и любитель, и знаток сможет вынести о ней собственное суждение и оценить все достоинства» [Telemann 1752, *713*].

Граун, с которым Телеман, по-видимому, также обсуждал положения своей системы, вовсе не воодушевился перспективой внедрения столь смелых и неясных звучаний. В письме от 9 ноября 1751 года он написал: «В первом примере [из Вашего письма] я понимаю, mon cher, почему в ре миноре взята quintam superfluam[1]: она должна подготовить увеличенную септиму. Но, с Вашего позволения, я всё же приму это за такое обдуманное

[1] Т. е. «наибольшая квинта из возможных». Как пишет Х. Гросе, это приблизительно такое созвучие: *c – gisis*, однако, верхняя нота интонируется даже выше, чем в сексте *c — a* [Telemann 1972, *301–302. Anm 44*]. Граун выражается здесь на латыни, однако Телеман в своих трудах пишет исключительно по-немецки. По-видимому, так он хотел произвести на композитора большее впечатление, щеголяя своим знанием латинского языка.

решение, которое Вы приняли либо ради шутки, либо наставляя тех, кто в этом еще мало сведущ» [Никифоров[4] 2017, *100*].

По-видимому, появление в 1767 году обновленной версии «Новой музыкальной системы» обусловлено желанием автора прояснить свою позицию. Тем более, что он явно был заинтересован в адекватном восприятии положений работы и рассчитывал на понимание со стороны коллег. В письме Грауну от 15 декабря 1751 года он пишет по этому поводу: «И хотя всё в мире, Salva venia[1], имеет свое предназначение, тем не менее, господин Зорге в своем «Наставлении»[2] на с. 395 лишь пожимает плечами насчет применения увеличенных септим. А другие, которые оказались не в состоянии сделать ничего другого, кроме как изрубить мелодии на мелкие кусочки[3], вообще считают ее [существование] лишь наполовину правдивым. Но неужели я не обязан защитить свое творение и рассказать, как его использовать?» [Никифоров[4] 2017, *107*].

И действительно, при сравнении двух работ по интервальной системе оказывается, что её поздний вариант более ясный и стройный, нежели ранний. Во втором труде «изобретенные» композитором интервалы и их необычные слоговые обозначения присутствуют в самом тексте в качестве нотных примеров, тогда как в «Новой музыкальной системе» (т.е. первой работе) таблицы с нотированными интервалами помещены как приложения в окончании третьего тома мицлеровской библиотеки, что явно неудобно при ознакомлении. Кроме этого, во второй работе положения поданы в сконцентрированном, сжатом виде. Например, в первом руководстве композитор на протяжении трех параграфов сообщает весьма обобщенно следующее:

«§ 1. Каждая нота сама по себе есть звук.

---

[1] С позволения сказать (лат.).

[2] Имеется в виду труд Ausführliche und deutliche Anweisung zur Rational=Rechnung, und der damit verknüpfften Ausmessung und Abtheilung des Monochords <…> («Основательное и недвусмысленное наставление о [способах] умелого счета на монохорде, его измерении и делениях <…>»).

[3] По-видимому, здесь Телеман имеет в виду, что в двенадцатиполутоновой равномерной темперации мелодии, как он понимает, складываются из мелких, рубленых кусочков.

§ 2. Каждый звук становится основанием, если он самый нижний из двух или более звуков, которые располагаются над ним. Он и есть первый из этих двух звуков и более, согласующихся с ним.

§ 3. Эти последние звуки суть удвоения первого. Поэтому они называются созвучными [тонами]» [Telemann 1752, *714*].

Проще говоря, Телеман пишет здесь об унисонах и ни о чем другом, однако стиль его изложения не позволяет сразу уяснить такую мысль. По-иному он выражается в работе 1767 года. Здесь основная информация собрана в одно предложение, хотя в более ранней работе таковая представлена в нескольких: «Два звука, совершенно согласующихся друг с другом, есть созвучия [т.е. унисоны]» [Telemann 1981, *268*]. Заметим, когда Телеман в первой работе пишет, что «на каждой ступени, на каждой линии нотного стана или между линиями можно допустить четыре разных звука [sic], отстоящих друг от друга на четыре коммы» [Telemann 1752, *714*], то под «звуками» он явно имеет в виду унисоны прим. И далее (во второй работе) автор сообщает о приме и четырех вариантах ее темперации в том же духе, да к тому же иллюстрирует сказанное примером:

«Каждый отдельный звук — прима. Прима бывает четырех видов: наименьшая, малая, большая и наибольшая[1]

» [Telemann 1981, *268*].

Однако именование примы звуком не совсем корректно. Более уместным был бы разговор, к примеру, об унисоне двух звуков на одной ступени. Высказывание Телемана, а также нотный пример (см. пример 52) могут быть скорректированы так[2]:

Каждый унисон из двух звуков, рассматриваемый в отдельности — прима. Прима бывает четырех видов: наименьшая, малая, большая и наибольшая:

---

[1] Телеман за неимением специальных знаков для обозначения расстояний меньше полутона предлагает использовать для малой примы один диез, для большой — два диеза, для наибольшей — три (аналогично с бемолями), что видно из его примера.

[2] В примере мы удвоили первый звук, затем один из них движется вверх.

Пример 52

Телеман не только подразумевает четыре варианта темперации любого интервала и придумывает им названия: наименьший, малый, большой и наибольший, но также вводит особые буквенно-слоговые обозначения. Звук с одним диезом или одним бемолем (в соответствии с его нотными примерами) получил суффикс és и éb. С двумя диезами или бемолями — ex и eβ, с тремя — exces и eβcéb. Подобные экстравагантные наименования Телеман оправдывает во второй работе так: «Еще осталось рассмотреть наши обозначения интервалов. Некоторые из них звучат, действительно, смешно. Но разве уши наших предков не испытали нечто подобное, когда им впервые нашептали что-то вроде ***cis, dis, fis*** и т.д. То же самое я замечаю и в отношении не так давно введенных в употребление слогов ***eis*** и ***ais***. Довольно, ведь здесь я и так сполна усердствовал в разумности! Основой для всех звуков у меня являются буквы ***c. d. e. f. g. a. h***. Например, я говорю ***ce, de, e***, а не ***ci, di, i***, поэтому ***es*** [диез] у меня звучит как ***ces, des, fes***, а не ***cis, dis, fis***. Кроме того, к остальным звукам я добавляю такие буквы, которые показывают, что за знаки стоят при них, а именно: b [бемоль] и ✱ [икс — диез], а также двойной β [бемоль] и двойной x [диез]. Также тройной βb [бемоль] и тройной x ✱ [диез] <…>» [Telemann 1981, *272*].

Такая система слогового обозначения звуков в некоторых её положениях вполне логична, однако излишняя громоздкость вряд ли бы способствовала повсеместному распространению в среде музыкантов. Тем более, что порой у Телемана разные звуки звучат одинаково. Например, следуя предложению композитора, нота *c* с одним бемолем должна произноситься как céb (цэб), тогда как звук *c* с двумя бемолями — ceβ, что нужно произносить как цэбб, т.е. принудительно удваивать повторяющуюся согласную во избежание подмены одной ноты другой, а это довольно

затруднительно, ведь, в отличие от, скажем, итальянского языка, в немецком сдвоенная согласная обычно проговаривается как одна.

При создании подобной системы Телеман руководствовался не только желанием обосновать и обобщить практику индивидуального звуковысотного интонирования, но и предлагал отказаться от излишне громоздкой интервальной терминологии. С подобным призывом он выступил на страницах первой работы: «До каких пор мы будем применять чересчур избыточные обозначения интервалов, такие как, например, “правильная”, “единственная”, “совершенная”, или “малая”, “чистая”, “простая”, “известная” кварта и т.д.? И до каких пор неоднозначные и неточные обозначения, такие как “уменьшенный” или “увеличенный” [интервал], будут столь же невнятно применяться нами?» [Telemann 1752, *719*] Ведь, к примеру, Маттезон в своем теоретическом руководстве из «Большой школы генерал-баса» дает четыре варианта темперации примы и секунды, по пять вариантов темперации кварты и квинты, шесть способов темперации терции и сексты и восемь вариантов настройки септимы [Mattheson 1731, *130–131*]. Телеман ограничивается лишь четырьмя вариантами для каждого интервала и называет их по-немецки так: наименьший, малый, большой, наибольший, тогда как Маттезон при описании пользуется латинскими лексемами. Однако не исключено, что истинная цель его трудов не ограничивалась лишь рамками общедоступного пособия по теории микроинтервалов. Возможно, Телеман хотел возродить практику древнегреческих хромы и энармона и потому предлагал оперировать интонационно столь тонкими тонами и созвучиями. Как известно, благодаря усердию Маттезона немецкий читатель тех лет мог ознакомиться (причем в весьма подробном изложении) с античным учением о ладах, родах интервальных систем, сольмизации, да и вообще с музыкальными воззрениями ученых прошлых эпох[1]. Телеман, как представляется, не мог не знать его работ и, возможно, даже разделял мнение

[1] Здесь имеются в виду обстоятельные теоретические руководства из «Пособия для органистов в примерах» и «Большой школы генерал-баса».

Маттезона, сказавшего, что «<…> диатонический род есть самый естественный и может быть освоен и исполнен не сведущими в музыке. Хроматическому в пору лишь большое искусство и он пригоден только ученым. Но энгармонический требует наиточнейшего вычленения [созвучий] (machet die allergenaueste Eintheilung), поэтому он доступен самым опытным музыкантам[1] <…>» [Mattheson 1731, *84–85*]. Телеман решил, по-видимому, пойти последней, на первый взгляд наиболее сложной дорогой, предлагая свою (по сути микрохроматическую) интервальную систему и внося, таким образом, вклад в «возрождение золотого века музыки», как он пишет в посвящении «Од» капельмейстеру Шайбе. Сам Маттезон, при этом, считал наиболее совершенной все же хроматику, а не энармонику, не относя написанное в таком роде к musica ficta (он пишет «<…> die chromatische Klang=Ordnung kein erdichtetes <…> Wesen <…>), но представляя её органичной для музыкальных восхвалений Вседержителю [Mattheson 1731, *94–95*]. Однако оба явно были солидарны в оценке новой равномерной темперации как наименее соответствующей практике живого и тонко нюансированного интонирования, не только на струнных инструментах, но и на духовых. Маттезон в одном из параграфов руководства к «Большой школе генерал-баса» хоть и признает за равномерной темперацией её удобство для техники модулирования в любую тональность, однако в его словах отчасти угадывается предпочтение неравномерно темперированных интервалов равномерно темперированным. В окончании раздела автор пишет: «Всё это сказано мной не кому-нибудь в обиду, да и не хочу я прослыть противником похвальных устремлений [тех, кто усердствует] в равномерной темперации (in der gleich=schwebenden Temperatur), поскольку вряд ли в нашем мире стоит надеяться на что-то более совершенное» [Mattheson 1731, *145–146*].

Телеман, в свою очередь, во второй работе по интервалам указывает: «То, что ***des*** [т.е. нота *dis*] и ***éb*** [т.е. нота *es*] — два различных звука,

[1] Точнее музыкантам-ученым, ведь Маттезон пишет здесь Musici.

обнаруживается [при игре] на скрипке, где ***des*** берется четвертым пальцем, а ***éb*** — мизинцем. А траверсисты имеют для них два особых клапана[1]. При этом ***éb*** звучит довольно низко, поэтому его следовало бы брать так, будто мы понемногу движемся к ***des***» [Telemann 1981, *270*].

Несмотря на причудливую фантазийность ряда суждений Телемана из интервальной системы, в своей методологии (изложенной в начале настоящего раздела) композитор отчасти верен традициям древнегреческого ученого Аристоксена (IV до н.э.) Как известно, основа аристоксеновского метода — построение умозаключений с опорой на чувственное, слуховое восприятие в противовес математическому базису школы Пифагора и его последователей. Выходит, Телеман в своих теоретических (лучше — теоретико-практических) трудах, как в наставлениях по генерал-басу, так и в интервальной системе, исходит из тех же методологических принципов: он отталкивается от практики музицирования и интонирования, а критерием построения суждений становится собственный капельмейстерский опыт и слуховое восприятие. Заметим, апология теории 28-ступенной неравномерной темперации, предпринятая Телеманом, должна рассматриваться в рамках авторского замысла о «проникновенной простоте» (о ней было сказано в предыдущей главе). Ведь идея подражания природе, выраженная в естественности вокального интонирования, предпочтении удобной для певца тесситуры, отказе от чрезмерных обозначений в цифровках и следования своду жестких правил (об этом далее) реализуется в том числе в подобной концепции, поскольку исследуемые композитором звуки воспринимались им как наиболее правильные[2].

В целом интервальную систему следует рассматривать как попытку создания удобной, не громоздкой и потому не требующей чрезмерных

---

[1] Речь здесь идет об усовершенствованной конструкции флейты траверсо, выполненной Кванцем. Как пишет А. Пустлаук (в переводе Е. Дрязжиной): «<…> на одном из таких [французских] инструментов Кванц опробовал свое новейшее изобретение: второй клапан на нижнем колене, позволивший правильно интонировать dis и es <…>» [Пустлаук 2012, *134*].

[2] В этом отношении композитор явно солидаризирует с Ж.-Ж. Руссо, который в своей «Диссертации о современной музыке» пишет о достоинствах неравномерной темперации.

временных затрат методы освоения и отчасти фиксации микроинтервалов, вполне понятных в практике тогдашнего музицирования. Она, по сути, продолжает линию телемановских пособий и наставлений, отличаясь от них большей концептуальностью замысла и оригинальным наполнением отдельных положений.

Глава 7. Творческое самосознание Телемана в контексте идей поэтики первой половины XVIII столетия

7.1 Принципы подражания природе, остроумия, «чувствительности» и синтеза искусств

Композиторское и литературное наследие Телемана позволяет наиболее полно воссоздать творческий облик мастера. При этом весьма ценная часть наследия — собственные высказывания автора о себе и своих взглядах на музыкальное искусство, зафиксированные как в прозе (к примеру, в эпистолярии), так и в стихах (в ряде литературных сочинений). В этом отношении особняком стоит его ранняя автобиография, являющаяся не только первым в истории телемановедения опубликованным источником сведений о жизни и творчестве автора, но и собранием наиболее оригинальных суждений об искусстве, составляющих основу его поэтики[1]. Причем значительная часть таких размышлений опирается на идеи, зафиксированные в литературно-эстетических трудах первой половины XVIII века. Это говорит о том, что решающее влияние на формирование мировоззрения автора оказали принципы, изложенные в ряде поэтологических рассуждений европейских писателей и мыслителей той эпохи. Одна из крупных концепций — просветительская, в значительной мере определяющая направленность творчества композитора, — была представлена нами в первом разделе пятой главы. Здесь же мы остановимся на тех аспектах, что существенны также для понимания своеобразия личности Телемана[2].

---

[1] Как известно, в эпоху Просвещения получил особое распространение жанр эссе, весьма возросло значение мемуаров и эпистолярных сочинений [Елистратова 1988, *22–23*]. В этом смысле жизнеописание 1718 года — оригинальный образец просветительской литературы, где в виде открытого письма в художественной форме Телеманом представлены основополагающие принципы собственного искусства.

[2] Пожалуй, Рампе стал первым исследователем, посвятившим малую часть своей работы размышлениям о характере и личности композитора (см. соответствующий раздел его монографии, озаглавленный как Persönlichkeit und Charakter, [Rampe 2017, *288–292*]). Однако в своей книге он лишь воспроизводит и так хорошо известные всем сведения без углубления в проблематику поэтологических текстов современных Телеману авторов, без знания которой невозможно судить ни о личности композитора, ни, что более важно, эстетических основаниях его творчества.

Весь путь становления Телемана-музыканта по существу представляется непрерывным процессом самоутверждения в избранной профессии. О том, что такое движение совершалось в непростых условиях ввиду противоречивых взглядов на положение музыкантов в тогдашней социальной среде, напрямую свидетельствует следующее воспоминание о событиях юности композитора из третьей автобиографии: *«Ах! Но какую бурю [негодования] вызвал я на себя названной оперой! Музыкальные недруги пришли толпой к моей матери и напророчили ей, что я стану шарлатаном, канатным плясуном, шпильманом, дрессировщиком зверушек и так далее, если у меня не отобрать музыку. Сказано — сделано! У меня были изъяты ноты, инструменты, а с ними и половина жизни»*[1] [Telemann 1981, *197*]. Преодолеть подобные предрассудки оказалось весьма не просто, так что молодой музыкант решил посвятить себя изучению юриспруденции в Лейпциге[2]. И только первые творческие успехи (вероятно, связанные также с появлением самостоятельного заработка) пробудили в композиторе желание полностью посвятить себя музыкальной деятельности: *«Я всегда вспоминал свою мать, чье наставление уважал, как только получал от неё новый денежный вексель. [Но однажды], когда я отправил такой же [вексель] назад, я сообщил о моих прочих делах и попросил об изменении её воли относительно музыки. Благословение к моей новой работе последовало, и теперь я, на свой страх и риск, снова стал музыкантом»* [Telemann 1981, *200*].

Различие во взглядах на музыку как вид занятости, явствующее из высказываний Телемана, весьма характерно для эпохи, поскольку «в XVII и XVIII вв. сталкиваются разные понимания музыки и профессиональной

---

[1] В первом жизнеописании ситуация представлена схожим образом: *«Пока я предпринимал все эти дерзновенные шаги, встречались люди, которые внушали моей покойной матери следующее: “В наши дни заниматься музыкой — дело опасное; этим себе на хлеб не заработаешь. Да и вообще, во всем мире считается зазорным быть музыкантом и т.д.”»* [Telemann 1981, *91*].

[2] К слову, подобное желание было вполне осознанным. Телеман пишет: *«Проведенный экзамен показал, что я должен стать юристом и при этом совершенно отказаться от музыки. Это входило в мои намерения. И без всякого сопротивления я устремился к юриспруденции <…>»* [Telemann 1981, *199*]. Не стоит также забывать о непростом положении его семьи ввиду ранней кончины отца. С таких позиций требование матери избрать профессию, не связанную с музыкой, более чем обосновано.

деятельности, образуя своего рода “проблемное поле” самосознания музыканта. Наступает <…> кризис самоистолкования музыканта, осмысления профессиональной роли как роли личностной и социальной, что, в частности, отражается в особом литературном жанре “романа о музыканте” (И. Бер, И. Кунау и др.)» [цит. по: Старчеус 2012, *161*]. Заметим, высказывания Телемана о событиях юношеских лет ни в коей мере не говорят о личностном кризисе, но лишь отражают реальное отношение к музыке как виду профессиональной самореализации. Но ему в определенной мере все же было свойственно стремление к самоотражению в искусстве[1] (как в поэзии, так и в музыке), реализованное, к примеру, в автобиографической поэме по случаю кончины первой супруги Амалии Луизы Юлианы или комической кантате «Школьный учитель», где Телеман, как сегодня предполагают, выступил как автор музыки и либретто. Подобные тенденции будут затем восприняты младшими современниками. Так, М. Старчеус далее пишет: «В конце XVIII в. рефлексия перемещается в особый тип музыкальных произведений, где слушателю раскрываются невидимые стороны, “кухня” профессии музыканта. Достаточно назвать оперы <…> “Учитель музыки” Дж. Перголези (1781), “Капельмейстер” Д. Чимарозы <…>» [Старчеус 2012, *161*].

В поэме, написанной, как было отмечено в монографическом очерке, в начале сороковых годов XVIII века (и опубликованной), композитор в стихах отважился представить на суд публике события личной жизни времен своей молодости. В пылких строфах он поведал о первой встрече с Луизой, о трудностях снискания её расположения к себе, о вынужденном расставании и зарождении ответных чувств, о счастье тихой семейной жизни, о боли при виде мучений супруги и отчаянии в момент её кончины. Эмоциональная обостренность сочинения определяет его близость поэтике «Бури и натиска» и образам гётевского «Вертера». Сентиментально-пафосный и сугубо личностный тон повествования заметен уже в самом начале:

[1] Т.е. созданию литературного, музыкального опуса о себе самом или таких же, как он, музыкантах.

«Тебя, моя любимая, узреть на смертном одре!

От горя сжалась грудь, да так, что тяжело вздохнуть!

Как жаль, что к праотцам мне не отбыть с тобою в паре!

С какой великой радостью я встал бы на смертный путь.

Увы, по миру мне теперь влачиться суждено,

Все это в муку, пресыщен жизнью я!

Не проблеснет надежды луч — так небом решено,

Ведь ты, мой свет очей и друг, угасла навсегда <…>»

[Telemann 1981, *57*].

Поэма являет образец воплощения новой для немецких авторов поэтологической идеи, в соответствии с которой «поэт не просто вызывает аффект в душе слушателя — он сам должен этот аффект испытать» [Махов[1] 2010, *255*]. Характерный раннеклассический постулат о вживании в чувство и его эмоциональном осмыслении вместе со слушателем, трансформирующий барочный принцип репрезентации аффекта, впервые в немецких землях зафиксирован в поэтике К. Вайзе (1642–1708) [Махов[1] 2010, *255–256*]. Поэт К. Ф. Гунольд (1680–1721)[1] в размышлениях подобного плана продвигается дальше и пишет об особом значении чувства любви для поэта и вообще о сближении любви и поэзии [Махов[1] 2010, *257*]. Поэтическое творчество в целом он считает одним из «удовольствий любви», а самовыражение личных переживаний возводит в ранг искусства. Здесь остается один шаг до культа чувствительного, столь ярко заявившего о себе в середине и второй половине XVIII столетия[2].

Суждения современников оказываются весьма созвучными мироощущению Телемана. Не случайно в тексте первой автобиографии мы читаем следующие строки, напрямую отражающие новое для XVIII века отношение к аффекту: *«Моему тогдашнему усердию и росту явно помогло*

---

[1] С творчеством обоих авторов — Вайзе и Гунольда — Телеман был знаком. Стихи Вайзе представлены в сборнике Телемана «Упражнения в пении, игре и генерал-басе». А псевдоним композитора — Melante (производное от Telemann) —явно перекликается с псевдонимом Гунольда Menantes.

[2] К слову, яркий образец претворения «чувствительного стиля» в музыкальном творчестве композитора — сольная кантата «Ино».

также и то, что я в те годы испытывал нежные чувства к своей ныне покойной жене. Недаром считается, что любовь вдохновляет на духовный труд.

C'est lui, dont la chaleur anime nôtre Veine.

(St. Evrem)[1]

(«Лишь она заставляет нашу кровь кипеть в жилах. — Св. Ефрем»)

Или вот еще:

Beaux yeux inspirent des beaux vers.

(Regnier)

(«Прекрасные очи вдохновляют на прекрасные стихи. — Ренье»)[2]

[Telemann 1981, *98*].

Другой не менее значимой поэтологической проблемой в ряде литературных трудов с проекцией на творчество композитора стало рассуждение о природе.

Его представление о природе как об одной из главных вдохновляющих сил в искусстве (наряду с Божественной энергией), служащей композитору своеобразной путеводной нитью, весьма симптоматично. Ведь уже с конца XVII столетия понятие природы как поэтологическая категория начинает фигурировать в рассуждениях немецких поэтов, обозначая у них природные способности, противопоставляемые искусственно выведенным правилам. К примеру, «Иоганн Готтлиб Мейстер[3] в "Непритязательных мыслях о немецких эпиграммах" (1698) утверждает, что "das Naturell" позволяет гораздо лучше изобретать эпиграммы, "чем все правила и примеры вместе взятые"» [Махов[1] 2010, *256–257*]. О природе и её роли Телеман в первой

---

[1] Возможно, имеются в виду строки из Творений преп. Ефрема Сирина.

[2] Возможно, Матюрен Ренье (1573–1613) — французский писатель. Смерть жены стала невероятно сильным душевным потрясением, вплоть до того, что поспособствовала укреплению религиозных чувств композитора. В первой автобиографии Телеман написал: *«Здесь [в Эйзенахе] я не только в вопросах музыки пришел к истинной основательности, но также и в христианской вере стал другим человеком»* [Telemann 1981, *99*]. Возможно, что Телеман-христианин ощутил потребность в приумножении добродетелей посредством смирения и покорности Божией воле. Отсюда такая строфа в поэме: *В страданиях Христа есть польза мудрая, / Нас учат благодетели, без оной жизнь немыслима. / А наказания Его есть благость чудная, / Коль веришь ты и в вере своей искренен* [Telemann 1981, *63*].

[3] Иоганн Готтлиб Мейстер (1665–1699) — немецкий писатель.

автобиографии пишет так: *«Исходя из всех обстоятельств, мне кажется совершенно ясным то, что Бог и природа верно направляли меня в музыке. И подтверждаю это следующим: Qvod Musici nascentur, non fiant»* [Telemann 1981, *90*][1]. Там же далее читаем: *«<…> остальное впоследствии сделала природа. Еще раньше, когда я только начал обучаться сначала пению, она же наставляла меня в игре на флейте и скрипке. И почти в то же самое время вложила мне в руки перо»* [Telemann 1981, *91*]. Однако природа была не просто верной наставницей Телемана в композиции и игре на инструментах, она же, как думается, помогала в самостоятельном (интуитивном, как бы по наитию, следуя за рассуждениями композитора) освоении генерал-басовой техники (хотя с педагогами Телеман всё же занимался, хоть и недолго). К примеру, в своем третьем жизнеописании автор пишет: *«Итак, я снова отыскал клавесин и начал размышлять о генерал-басе, о котором сложил себе собственные правила, поскольку я ещё не знал, что об этом есть книги, а органиста мне не хотелось спрашивать»* [Telemann 1981, *198*].

Заметим, что подобная инициативность, как у Телемана, свойственна типу личности, именуемому в современной психологии аутодидактом[2], и в действительности Телеман — яркий представитель композитора-самоучки, ведь «главная черта этого типа личности — была и есть самодостаточность, твердая уверенность в себе и в избранном пути, высокое чувство собственного достоинства <…>» [Старчеус 2012, *815*][3]. Телеман был аутодидактом также в освоении игры на многих инструментах: *«Находящиеся и там, и здесь*[4] *отличные инструменталисты вселили в меня*

---

[1] Музыкантами не становятся, а рождаются (лат.). То есть он подразумевает, что появляются на свет с врожденными (данными от природы) умениями играть, петь и сочинять.

[2] Как пишет М. С. Старчеус, высокоодаренные музыканты делятся на два типа: вундеркинды и аутодидакты [Старчеус 2012, *801*].

Довольно интересно о характере Телемана пишет З. Рампе и буквально в трех словах схватывает существенные черты его натуры. Он пишет, что композитор — Sanguiniker, Selfmademan, Workaholic [Rampe 2017, *288–290*].

[3] Упомянутое выше «выдумывание» правил также типично для аутодидактов. Как пишет исследовательница: «Аутодидакту приходится многое открывать для себя самого, в том числе “изобретать велосипед” <…>» [Старчеус 2012, *814*].

[4] В Ганновере и Брауншвейге.

страстное желание стать более сильным в моей же собственной [игре]. И в ней я и далее бы продвинулся, если бы безмерный огонь [моих устремлений] не побудил меня, кроме клавесина, скрипки и [продольной] флейты, познакомиться также с гобоем, [флейтой] траверсо, шалюмо, гамбой и т.д., [вплоть] до контрабаса и квинтового тромбона» [Telemann 1981, *198–199*][1].

Определенно, его упорство и инициативность в юные годы сформировали стойкость в характере и амбициозность, без которых были бы немыслимы те успехи на профессиональном поприще, которых достиг композитор. В первом жизнеописании Телеман не один раз подчеркивал важность преодоления препятствий на пути самореализации посредством неустанного труда. Ярко и по-своему пафосно об этом написано в том месте автобиографии, где он высказался об опыте изобретения генерал-басовых правил:

«Желание да труд проложат путь,
Повсюду, где тропы не хожены.
Ты только смелостью полон будь,
Да не всегда поступай, как положено.
Ты скажешь мне, что горы высоки?
Решись, вперед иди, препонам вопреки.
Смотри на любые трудности просто,
Проблемы — что карлик, ничтожные ростом» [Telemann 1981, *93*].

Далее об этом же, но в прозе сказано так: *«И всё же я намеревался напомнить всем изучающим музыку, что в этом неисчерпаемом искусстве без больших усилий далеко не продвинешься. Напротив, лишь приложив старания можно заслужить доброе имя и извлечь пользу»* [Telemann 1981, *105*]. В итоге, в тексте 1718 года он не только размышляет об основаниях своего творчества, но и формулирует секреты

[1] В ином месте также читаем: *«Но в то же время овладел скрипкой, флейтой и цитрой, чем забавлял соседей. При этом я не знал, существуют ли на свете ноты»* [Telemann 1981, *195*].

успеха в назидание молодым музыкантам. Однако вернемся к категории «природы» и её преломлении в поэтике композитора.

Будучи согласным с Мейстером в понимании природы как силы, превосходящей значимость любых искусственных правил, Телеман в вопросе соотношения природы и искусства придерживался иного, нежели поэт, мнения. Ведь тот полагал, что «при изобретении остроты природа важнее, чем искусство» [цит. по: Махов[1] 2010, *257*]. Композитор явно солидаризировал другому современнику — поэту И. К. Меннлингу (1658–1723), сказавшему так: «Хотя нельзя отрицать, что природа — мастерица воспламенять огненный дух, то все же несомненно, что масло, которым дух просветляется и горит, доставляет искусство» [цит. по: Махов[1] 2010, *254*]. Для сравнения приведем искрометное высказывание Телемана (в виде поэтической строфы из заключения первой автобиографии) о преобладании музыкального искусства над природой и разумом:

«В честь музыки закончу так:
Всем известно это мнение,
Что природа и науки,
Сотворив в умах брожение,
Воспитав в нас понимание,
— все лишь прах,
Но только звуки
Музыки — венец творения»[1] [Telemann 1981, *106*].

Поэтологические размышления о природе и её соотношении с наукой и искусством волновали умы не только немецких мыслителей. Во Франции, к примеру, такие рефлексии становились немаловажной частью рассуждений о поэтике в трудах ряда небезызвестных авторов. Как пишет Н. Псахарьян, «акцентировка естественности, своего рода натурализация понятия

[1] По-видимому, с ним же, Меннлингом, Телеман был отчасти солидарен в том, что одно из основных предназначений поэзии — превращение разговорной речи в стихотворную, а её главные качества — стройность и изящество. Композитор не только с красотой и ловкостью рифмовал свои строки, но и целые письма превращал в стихи. См., например, два письма Телемана к рижскому купцу Й. Р. Холландеру [Telemann 1972, *181–185*].

“Природы” <…> — характерная тенденция эстетики века Просвещения во Франции» [Псахарьян 2010, *190*]. Например, основной пафос «Критических размышлений о поэзии и живописи» (1719) Жана-Батиста Дюбо (1670–1742) — превалирование чувственного, природного начала над рациональным [Псахарьян 2010, *190*]. Туссен Ремон де Сен-Мар (1682–1757) в работе «Письма о рождении, прогрессе и упадке вкуса» (1735) формулирует тезис о необходимости поиска наиболее общих, естественных предпосылок всякого творчества [Псахарьян 2010, *191*]. Шарль Баттё (1713–1780) в предуведомлении к «Изящным искусствам, сведенным к одному принципу» (1746) высказывается против необходимости следования в творчестве жесткой системе правил: «Они стесняют равным образом и автора <…>, и любителя» [цит. по: Псахарьян 2010, *191*]. Также Жан-Франсуа Мармонтель (1723–1799) в труде «Французская поэтика» (1763), рассуждая о правилах поэтического искусства, подчеркивает насущную необходимость следовать наиболее естественным из них: «Мой замысел состоит в том, чтобы убрать из правил то, что делает их причудливыми, стесняющими гения <…>» [цит. по: Псахарьян 2010, *192*][1].

В первой половине столетия не терял актуальности вопрос взаимодействия искусств, в частности поэзии с музыкой и живописью[2].

Барочный принцип внушения аффекта, зафиксированный в том числе в системе правил о риторических фигурах, в начале века сменяется новой, оформившейся на заре Просвещения, концепцией выражения чувства, для чего мыслителями этого периода особенно подчеркивалась перспективность установления связи поэзии с живописью и музыкой (размышления И. Б. Менке, К. Ф. Вайхмана[3]) [Махов[2] 2010, *258*]. К примеру, одна из

---

[1] Уместно здесь привести такое высказывание Ж.-Ж. Руссо (1712–1778): «<…> я почти не действовал по правилам или не слишком следовал в чем бы то ни было иным правилам, кроме побуждений своей природы» [цит. по: Чинаев 2017, *60*].

[2] Так, исходный тезис М. Лобановой из начала главы о синтезе искусств гласит: «Вся эпоха барокко разделяла мысль: искусства нельзя разграничивать, художники стремились к их синтезу» [Лобанова 1994, *85*].

[3] К. Ф. Вайхман (1698–1770) — немецкий поэт. Телеман, как известно, был знаком с Вайхманом лично. Вайхман написал либретто для его оперы «Победа красоты» (1722).

ключевых проблематик работы Дюбо «Критические размышления о поэзии и живописи» — соотношение двух видов искусств, причем автор отдает предпочтение живописи, так как «она воздействует на зрение и пользуется естественными, а не искусственными знаками» [цит. по: Псахарьян 2010, *190*]. В его поэтике особое место занимают не столько рассуждения о жанрах, сколько описание тех эмоциональных откликов, которые они возбуждают в душе. Ведь для автора была важна природная, естественная реакция слушателя на произведение.

В немецких землях примерно в это же время активно обсуждалась идея объединения живописи и музыки в лоне поэзии, свое ярчайшее воплощение нашедшая в сочинениях Б. Г. Брокеса — друга и покровителя Телемана. «Натурфилософский», живописно-музыкальный тон его стихов казался современникам выражением истинной гармонии, что заметно из слов Вайхмана в предисловии к сборнику поэзии Брокеса [Махов[2] 2010, *258*]. Судя по тому, насколько восторженно его творения были восприняты Телеманом, можно судить, что и он к подобным идеям (гармонии искусств) явно не остался равнодушен. Телеман не только положил на музыку кантатное либретто Брокеса Das Wasser im Frühlinge («Воды весной») из собрания «Земное удовлетворение в Боге» (1721–1728), но и посвятил ему такие стихи. Процитируем фрагмент:

«Весьма талантливый поэт, умнее Брокес сотни мудрецов,
Услада миру, да и Гамбургу, что тоже мир, но мал.
Коли рисует он природу, не сыщешь лучше мастеров,
И не под стать искусству оного оригинал.
Пусть не текут из строк его ручьи,
Да всё ж потоки нежные из тех стихов слышны.
Хоть в четырех стенах меня запри —
Таки узрю я прелесть дивной стороны.
<…>
На том стоим: стихи и музыка — что брат с сестрой,

Однако в этот раз их дружба не явилась крепкой.

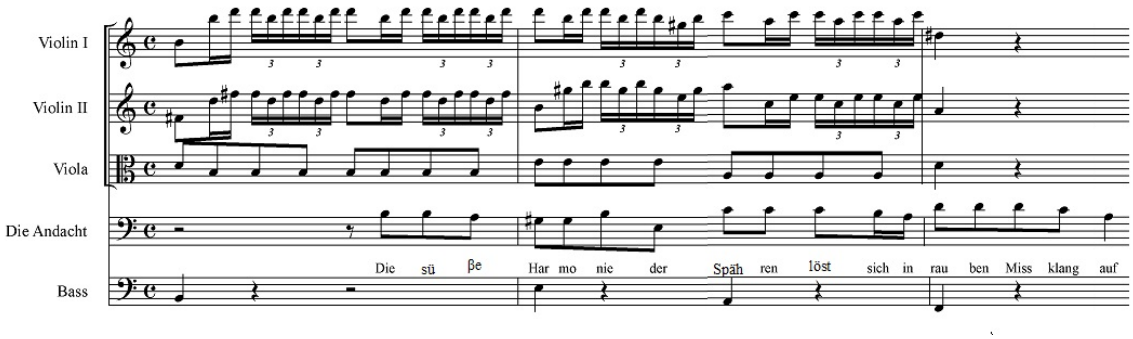
Когда поэзия ведет нас радостной тропой,

Сбиваясь, еле поспевает музыка за той[1] [Telemann 1981, *118*].

Можно утверждать, что свойственное Телеману тяготение к музыкальной живописи (посредством приемов звукоподражания), наряду с тонким пониманием поэзии, объяснимо его приверженностью представленным выше поэтологическим установкам о взаимодополняемости искусств ради большего эмоционального воздействия на публику. Такая тенденция особенно заметна на примере кантатно-ораториальных сочинений позднего периода, связанных с воплощением остродраматических сюжетов (так называемая «Громовая Ода», страстная оратория «Смерть Иисуса», оратория «День Страшного суда» и проч.). Облигатные речитативы из оратории о Судном дне являют немало образцов проявления изобразительности в звуках, вызванной стремлением к рельефному отображению содержания поэтического первоисточника. При этом в одном случае идея звукоподражания доводится композитором до абсолюта. Речь идет о фрагменте речитатива Молебна из второго явления оратории с предельно конкретным музыкальным комментарием обеих фраз. В них такой текст: «Сладостная гармония сфер растворяется в суровых диссонансах», причем на словах «сладостная гармония» у струнных звучат стройные консонансы, тогда как «суровые диссонансы» обрисованы резким, «перечащим» созвучием на *forte* d^1-a^1-dis^2 (см. пример 53, такт 3):

[1] Несмотря на столь самокритичный тон в конце (по-видимому, в этом проявляется желание композитора польстить поэту), Телеман, что весьма важно, сам говорит о родстве поэзии и музыки.

Пример 53



Наряду с трансформацией барочного представления об аффектах, одну из ключевых ролей в поэтике композитора играла унаследованная от прошлой эпохи концепция остроумного замысла, что в век Просвещения ещё не утратила своих позиций. Более того, А. Махов указывает, что в это время склонность к остроумию «<…> все еще <…> остается главной синтетической способностью поэта» [Махов[2] 2010, *263*], под которой понимается, по-видимому, умение сводить воедино отдаленные понятия, владение приемами сложной дефиниции, преувеличения и т.д. [Лобанова 1994, *110–113*]. Телеман был не просто остроумным человеком, но и сделал остроумие важной частью поэтики своего творчества. И вполне закономерно, что в ряде сочинений он придерживался подобной концепции. В них комедийные элементы становились средством воплощения оригинального авторского замысла.

О юморе и остроумии композитора (т.е. умении несколькими фразами создать яркий, выразительно ёмкий образ) свидетельствуют не только высказывания из автобиографий[1]. Фрагменты из писем наполнены многими остроумными (часто комедийными) пассажами. Одно из посланий к бургомистру Франкфурта-на-Майне Уффенбаху от 5 января 1726 года, к примеру, выдержано, в таком ироничном и «минималистском» стиле:

---

[1] К примеру, из первой, где Телеман рассуждает о вдохновении и говорит, что достичь его ему *«<…> помогал венгерский виноградный бальзам»*. А далее добавляет: *«На нем красовалась наклейка с эмблемой императора Адриана, на которой было написано следующее: Vinum ingenii fomes (“вино улучшает сообразительность”). <…> Впрочем, хватит о вине! В нем нуждаются лишь в таком количестве, чтобы только не заработать себе такую эпитафию: Hic jacet Amphora vini (“здесь покоится сосуд с вином”)»* [Telemann 1981, *98*].
Публий Элий Траян Адриан — римский император в 117–138 годах.

«Всего три строчки я пишу!

Немного, всё же так тому и быть.

Выходит ежегодник, наконец, шлю Вам кантатку посему.

И Вас благодарю!

Однако обо всем позднее расскажу» [Telemann 1972, *220*][1].

Письмо рижскому купцу И. Р. Холландеру, написанное в 1730-е годы, построено в виде чередования прозы и поэтических вставок «скерцозного» характера. В одной из таковых автор довольно красноречиво и остроумно говорит о том важном месте, которое занимает музыка в его судьбе:

«Мой нотный хлам — ведь если рассудить,

Как много я на воспитании детей имею —

Тяжелый груз забот поможет выносить.

Ведь это моё дело и мой хлеб,

Я им кормлюсь,

И ни к чему другому в жизни не стремлюсь» [Telemann 1972, *181*].

И даже в преклонном возрасте, обремененный многими ответственными заданиями, композитор не мог обойтись без похожих остроумных заметок. Приведем высказывание мастера из автографа 1762 года:

«Чернилами, что как река текут,

И перьями, что написать без грязи не дадут,

Почти вслепую, в непогоду, в темноте,

Лишь при одной едва мерцающей свече,

Я ноты эти вывел начисто,

Прошу лишь не бранить меня за качество» [Telemann 2017, *286*].

Преломление принципов остроумного замысла предлагаем проследить на образцах сочинений Телемана с комическим сюжетом.

---

[1] Интересно, что ответ Уффенбаха выдержан в такой же манере: *«Себе в ответ потребовал я три строки, / Их мне прислал ты, заплатив монеты три. / Плачу я тем же. Да смотри, побольше впредь пиши»* [Telemann 1972, *221*].

7.2 Топос комического и элементы смеховой поэтики (на примере кантаты «Школьный учитель» и сюиты «Гулливер» для двух скрипок)

Опираясь на письма и прочие высказывания можно заключить, что композитор обладал добродушным нравом, что соответствовало ожиданиям тогдашней общественной среды. Ведь «веселость и жизнерадостность в характере и поведении расценивались как весьма положительные качества, приятные в людях любых сословий» [Кириллина[1] 2007, *112*]. Присущую ему «игривость» Телеман стремился отразить в творчестве, неоднократно прибегая к воплощению в сочинениях комедийной образной сферы. Однако в совокупности топос комического в музыке Телемана не составляет отдельной творческой области. Здесь, скорее, можно говорить о проявлении индивидуальной художественной манеры вкупе с реализацией уже отмеченных и характерных для Барокко принципов остроумного замысла, игры, иллюзии и т.д.

Комическими были многие сочинения композитора, причем разных жанров. Здесь можно привести в пример яркое и сплошь юмористическое интермеццо «Пимпиноне», искрометную оперу «Терпеливый Сократ» о бедняге-философе, вынужденном терпеть склоки обеих жен. Один из сборников пьес для клавесина был назван Телеманом «Веселая мешанина» (музыка утеряна), а большинство композиций из собрания «Двадцать четыре оды» — оптимистичные застольные песни. Однако важно отметить, что Телеман создавал не просто комедийные пьесы с забавным сюжетом, но остроумные произведения, пронизанные тонким юмором.

Одно из таких — кантата[1] Schulmeister («Школьный учитель»[2] TVWV 20:57), чье либретто, как предполагается, написано Телеманом.

---

[1] Следует отметить, что данное сочинение ввиду композиционных особенностей было бы точнее обозначить серенадой (серенатой), а не светской кантатой. Ведь здесь мы сталкнемся с характерной для жанра подачей материала в духе оперной сценки, да и «школьная» тематика наталкивает на мысль о возможном заказе опуса телемановским начальством (серенады, как известно, могли сочиняться для школ, сообществ и других учреждений по случаю юбилеев и т.д.). Привычное нам жанровое обозначение — скорее всего, старая традиция, идущая от создателя первого и единственного каталога вокальных сочинений композитора В. Менке. Об особенностях жанра серенады см. в [Schipperges, *1310–1328*].

[2] Иной вариант перевода — «Учитель пения».

На появление кантатного либретто и музыки могли повлиять конкретные жизненные обстоятельства, относящиеся ныне к малоизвестным (и на первый взгляд не связанным напрямую с тематикой кантаты) страницам творческой биографии композитора.

Знакомство с эпистолярным наследием позволяет предположить, что в Гамбурге Телемана вполне серьезно волновала проблема улучшения качества музыкального образования певчих. Из одного послания в городской совет [Telemann 1972, *118–119*] мы узнаем, что Телеман был инициатором идеи повсеместного обучения пению молодежи. Для этого он предложил проект создания так называемых «уличных хоров» (musicalischer Gassen-Chor), которые в итоге должны были не только способствовать повышению общего исполнительского уровня гимназистов Йоханнеума (т.е. гимназии Св. Иоанна), но и улучшению звучания богослужебной музыки в церквах. Как видим, Телеман к проблемам музыкальной педагогики не остался равнодушным. Однако нести бремя учителя пения ему явно было в тягость, равно как его удручала необходимость подчиняться гимназистскому начальству. По-видимому, композитор часто уклонялся от своих прямых обязанностей в гимназии, за что был (думается, не понапрасну) подвергнут критике. Ведь недаром представитель руководства гимназии, небезызвестный в те времена пастор Иоганн Мельхиор Гёце (1717–1786) после смерти Телемана требовал, чтобы «<…> новоизбранный кантор соответствующим образом проводил уроки пения и следил за дисциплиной, тогда как Телеман пренебрегал этим и относился к такому занятию самым безответственным образом, хотя казначейство на его содержание ежегодно выделяло 1624 марки» [Telemann 1972, *60–61*].

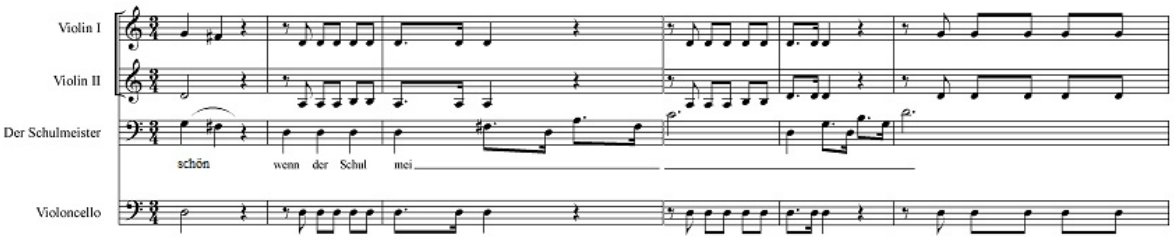
Вполне вероятно, что композитор, осознавая свои упущения в школьной педагогике, тем не менее, узрел в том возможность для написания искрометной пародии и, стоит предположить, имел в виду себя, работая над либретто и создавая к нему музыку. В этом отчасти и заключается остроумный замысел сочинения. В кантате спародирован урок кантора с

хором мальчиков, при этом кантор обучает подопечных пению весьма упорно и самонадеянно (возможно, так и стоило бы поступать Телеману).

Сегодня кантата известна в двух исполнительских версиях. Первая — аранжировка, выполненная композитором Кристофом Эрнстом Фридрихом Вайзе (1774–1842). Помимо хора мальчиков и учителя, здесь предполагается участие струнного ансамбля, двух гобоев, двух фаготов и двух валторн[1]. Вторая — по-видимому, наиболее приближенный к оригиналу вариант без духовых, с участием лишь скрипок и *continuo*[2] (именно такой состав фигурирует в партитуре для исполнения в наши дни)[3].

Методы достижения комического эффекта в сольных номерах разнятся. В первой арии кантора (бас) юмористический характер возникает за счет сопоставлений контрастных по содержанию и средствам воплощения разделов. В первом (на словах «То, что поет учитель, звучит прекрасно») широкие мелодические фразы в пунктированном ритме соответствуют образу благородного, маститого наставника (см. пример 54):

Пример 54

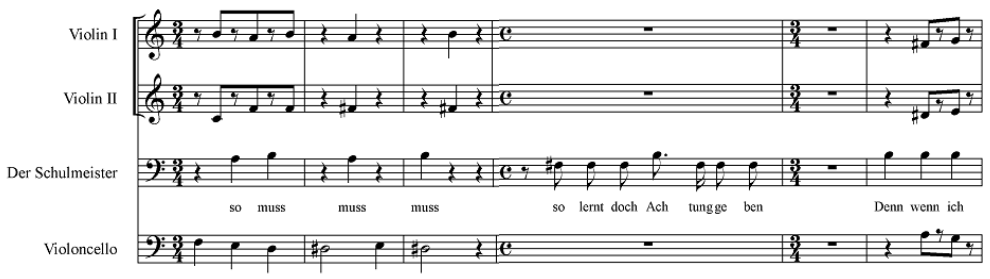


Однако в среднем разделе (на словах «Но если я свой бас, [то есть] свой голос повысить захочу») сценическая ситуация иная. Здесь кантор изображает «правильное» пение, но попытки взять стройную ноту оказываются неудачными. От растерянности учитель переходит с пения на речь, а в музыкальное течение арии вклиниваются подобные речитативные

[1] Он же, по-видимому, обозначил кантату как «Школьный учитель», поскольку в списке сочинений Телемана из приложения к монографии Рампе фигурирует лишь инципит — «Ihr Jungen, sperrt die Augen auf». Партитура и голоса (версия Вайзе) находятся на хранении в Королевской библиотеке Копенгагена (DK-Kk mu 6509.2833; mu 6510.0432).
[2] Ф. Штайн — автор обработки — предполагает в *continuo* виолончель и контрабас.
[3] Нам, однако, неизвестно, какой именно состав избрал сам автор.

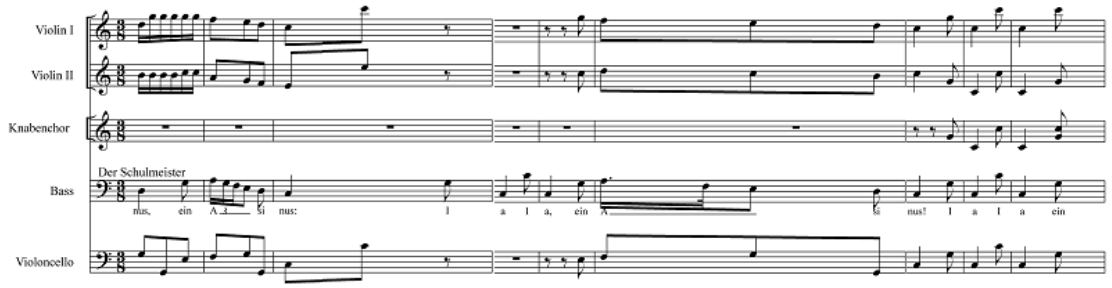
вставки сбитого с толку учителя (повторы слов почти как при заикании, что необычайно оживляет сцену; см. пример 55)[1]:

Пример 55



Последняя ария кантора («Кто музыку не любит и не чтит и без охоты внемлет ей») включает музыкальные элементы пародии. Так, слова «и-а, и-а, осел», не один раз повторенные в арии, сопровождаются квинтовыми и октавными скачками в мелодии, в результате чего получаются вполне убедительные «крики осла», предвосхищающие сходные приемы, к примеру, в тематизме знаменитой увертюры Ф. Мендельсона-Бартольди из музыки к спектаклю «Сон в летнюю ночь» (см. пример 56):

Пример 56



Несмотря на отсутствие прямых указаний на принадлежность либретто перу Телемана, некоторые детали позволяют признать его авторство. Например, в тексте упомянуты такие композиторы, как Хассе[2], Хаммершмидт[3], да и сам Телеман. Конечно, этот факт сам по себе ничем не примечателен, и даже мало-мальски сведущий в музыке поэт легко мог

[1] Тут же уместно вспомнить мотивы заикания в арии-песенке о Катринхен (об этом шла речь в монографическом очерка). Возможно, что здесь Телеман сознательно оперирует схожим приемом.
[2] Иоганн Адольф Хассе (1699–1783) — немецкий композитор.
[3] Андреас Хаммершмидт (1612–1675) — немецкий композитор.

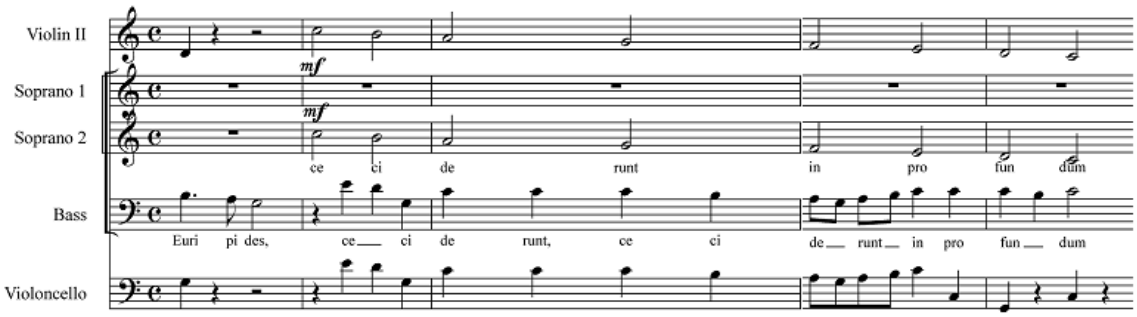
украсить свой текст подобными фамилиями, равно как и другими. Однако думается, что не всякий поэт из окружения композитора[1] смог бы вспомнить о Хаммершмидте — весьма успешном церковном композиторе прошлого, XVII столетия, если только ему не помог музыкант, хорошо знающий церковную музыку, или же сам Телеман (признанный всеми современниками как самый крупный автор сочинений для исполнений в храме), что вероятнее всего, стал автором либретто. В тексте Хаммершмидт упомянут в следующей реплике: «Чтоб основательно вас обучить, должны попробовать изысканное нечто, из созданного Хаммершмидтом. О фуге речь идет, ребята, внимание сюда!». Однако наиболее веским доказательством того, что либреттистом стал опытный музыкант служат очередные слова кантора: «<…> лишь негодяй тот нищий, что этого всего не знает, так говорит: Ut re mi fa sol la и есть tota musica[2] <…>». Ведь автор (Телеман) намекнул здесь на известный в середине второго десятилетия XVIII века трактат Иоганна Генриха Буттштедта (1666–1727) «Ut Mi Sol, Re Fa La, Tota Musica et Harmonia Aeterna». Не исключено, что Телеман задумал кантату с целью критики, вслед за Маттезоном, сольмизационной системы, бывшей в ходу вплоть до XVIII века и сторонником которой являлся Буттштедт. Известно, что Маттезон раскритиковал метод сольмизации в труде «Защищенный оркестр, или второе его открытие» (1717). Из письма Телемана Маттезону от 18 ноября 1717 году мы узнаем, что Телеман, в свою очередь, знал работу Маттезона и высоко о ней отзывался. А в окончании послания он, не называя имени Буттшдедта, но явно имея в виду его самого и его работу, пишет следующее: «<…> должен Вам сказать, что я, после того, как была издана первая часть Вашего “Оркестра” был одним из первых, кому сообщили о поражении Вашего соперника. Одного друга я попросил передать ему, что он может сколь угодно спорить с Вами, все равно в итоге станет объектом для насмешек окружающих<…>» [Telemann 1981, *77–78*].

---

[1] Большинство поэтов, к творчеству которых он обращался, были его младшими современниками.
[2] «Вся музыка» (лат.).

Наряду с этим, в кантате остроумно обыграна стандартная для того времени методика преподавания музыки в школе, включающая всевозможные канонические упражнения и пение вслед за учителем [Kremer 2007, *24*]. Речь, в частности, о музыкальном фрагменте с таким текстом: Ceciderunt in profundum summus Aristoteles, Plato et Euripides[1]. На его основе ученики и кантор выстраивают канон, который, однако, не сразу складывается: то хористы вступают слишком рано, то опаздывают (собственно, такие «оплошности» вынуждают кантора не раз останавливаться и объяснять правила, а это превращает сцену в комедию). Выбор подобного латинского текста для сцены не случаен. Скорее всего, при Телемане, равно как и до него, сочинения на такие слова были очень распространены среди гимназистов[2], и кантор Телеман (либреттист) сознательно использовал их здесь, дав волю своему неисчерпаемому остроумию (см. пример 57):

Пример 57



Таким образом, действительный остроумный замысел этой легкой и жизнерадостной кантаты заключен в оригинальности сценических ситуаций и их музыкального оформления, а также в нетривиальности содержания: с одной стороны, Телеман (как можно предположить) сочинил пародию на самого себя, с другой — явил образец «омузыкаленной» критики в поддержку словесных выпадов Маттезона по поводу сольмизационной системы.

---

[1] «Великий Аристотель, Платон и Еврипид провалились в преисподнюю» (лат.).

[2] К примеру, в одном из писем Лейбниц написал: «Когда я был мальчишкой, школяры моего возраста распевали: Summus Aristoteles, Plato et Euripides ceciderunt in profundum» [Лейбниц 1982, *546*].

Постижение побудительных мотивов, руководивших автором в процессе работы над кантатой, возможно только посредством пытливого изучения некоторых аспектов творческой биографии композитора. В ином случае яркий телемановский юмор предстанет лишь набором шутливых фраз, тогда как истинное и по-своему изящное идейное содержание рассмотренного сочинения останется нетронутым.

В инструментальном творчестве проявления комического также оказываются связанными с некой литературной фабулой, лежащей в основе пьес. Однако в данном случае, в отличие от вокальных сочинений, характер взаимоотношений первоисточника и музыкального материала более опосредованный, развивающийся в русле программной музыки или сочинений-иллюстраций к прозаическим текстам. В творчестве Телемана такой образец представлен сюитой «Гулливер» для двух скрипок без *continuo* (TWV 40:108), которая являет музыкальную иллюстрацию к книге выдающегося философа-просветителя Дж. Свифта (1667–1745) «Путешествие Гулливера»[1].

В музыкальной культуре XVIII столетия сюиты с «программными» заголовками не редкость; во многом, такие сочинения предвосхищают будущие достижения композиторов-романтиков на основе литературных сюжетов [Бочаров 2005, *142*]. Однако идея композиции по мотивам злободневного романа необычна для эпохи, здесь Телеман вновь проявил свою незаурядную индивидуальность и заинтересованность в творчестве писателей-современников[2].

Сюита была опубликована в издаваемом Телеманом журнале Der getreue Music-Meister («Истинный музыкант»), её немногие части имеют следующие названия: «Интрада», «Лилипутская чакона», «Бробдингнегская

---

[1] Не исключено, что композитор мог знать и другие его работы (однако прямых свидетельств нет). Скорее всего, Телеман был знаком и с сочинениями Р. Декарта (1596–1650). В одном из писем к И. Ф. А. фон Уффенбаху он написал: «Господин Брокес в ближайшее время закончит перевод картезианской философии, поскольку, как известно, [сочинения] этого La Motte (голиафа [философии]) опубликованы на французском» [Telemann 1972, *226*].

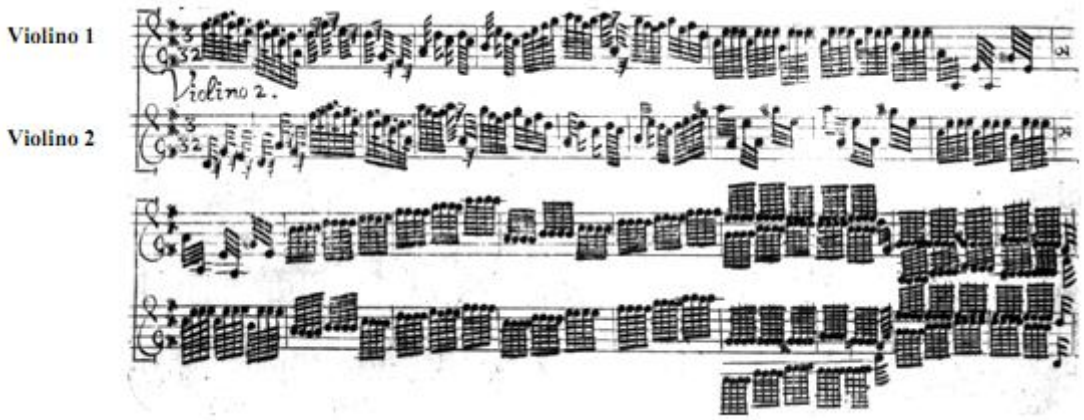
[2] Отметим, что в творчестве Телемана есть еще одно сочинение (наряду с сюитой «Гулливер»), созданное по мотивам литературного произведения. Речь об увертюре «Дон Кихот», TWV 55:G10 [Бочаров 2005, *142*].

жига», «Сон Лапутян с появлением тех, кто их разбудил», «Лур благовоспитанных гуигнгнмов и ярость невоспитанных йеху».

Остроумный замысел сюиты не требует от слушателя столь интенсивного умственного напряжения, как при восприятии кантаты «Школьный учитель», где автор вовлекает нас в довольно тонкую игру смыслов, аллюзий и ассоциаций. Но и здесь концепция не лишена оригинальности, поскольку Телеман вступает в смеховую игру не столько со слушателем, сколько с исполнителем, ведь все подробности юмористического содержания пьес отражены не в их звучании, но в «смеховой» нотации.

«Лилипутская чакона», к примеру, — уникальный для истории музыки образец произведения, записанного в размере 3/32. В ней используются мельчайшие (т.е. «лилипутские») длительности — не только тридцатьвторые, но и шестьдесятчетвертые, и стодвадцатьвосьмые, и даже тристапятьдесятшестые[1] (см. пример 58):

Пример 58

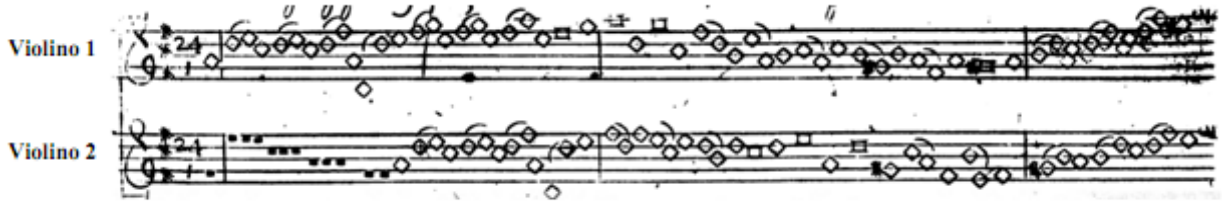


В Бробдингнегской жиге размер столь же необычен (24/1, под стать великанским персонажам книги), сколь неординарен общий вид сочинения,

[1] Пьесы в трехдольном метре и с пунктированным ритмом, как здесь, Телеман иногда именует чаконой. См., к примеру, третью пьесу из шестой партиты «Малой камерной музыки». Примеры приводятся по изданию: Telemann G. Ph. Der getreue / Music=Meister / welcher / so wol für Sänger als Instrumentalisten <…> gerichtet sind <…>. Hamburg, Ao. 1728/

похожего больше на необычную загадку сфинкса, нежели на стремительный танец[1] (см. пример 59):

Пример 59



Для Телемана проявления комического в слове и музыкальном сочинении — непременные составляющие его индивидуального стиля. При этом подобные воплощения часто облекаются в необычную форму, предстают в экстравагантной подаче и зачастую связаны с текстом на разных уровнях. Именно текст в конечном счете определяет наполнение музыки элементами комизма, будучи представленным в качестве поэтической первоосновы или только обобщенной литературной программы.

[1] Здесь даже возникают отдаленные ассоциации со Сфинксами Р. Шумана из фортепианного цикла «Карнавал».

Глава 8. Проблемы естественности речитатива, просодии и речитативной «монооперы»

8.1 Практические наставления по исполнению речитативов

В XVIII столетии видных немецких теоретиков и композиторов занимала проблема отражения речевой декламации в музыке[1]. Телеман, наряду с современниками и коллегами, также специально размышлял о речитативах и даже намеревался системно изложить свои взгляды по теме. Так, он вынашивал идею создания Traité du recitative, («Трактата о [французском?] речитативе») и Traktat über die Vertonung des deutschen Rezitativs («Трактата о сочинении немецких речитативов»)[2]. Композитор интересовался теорией певческого искусства, ведь такие знания были бы необходимыми при работе над трактатами. Известно, что Телеман получил несколько десятков экземпляров[3] книги П. Ф. Този–И. Ф. Агриколы Anleitung zur Singkunst («Введение в певческое искусство», 1757). Так, в письме к Телеману от 24 мая 1757 года Агрикола пишет: «Наконец-то гора моих творческих стараний, два года не знавшая покоя, родила смехотворную мышку[4], которую Вы и получите в прилагаемой посылке» [Telemann 1972, *369–370*]. Послание содержит косвенное подтверждение того факта, что композитор искал возможность изучить французские вокальные традиции: «Кажется, в одном из писем я обещал Вашему Высокоблагородию предоставить отрывок из французской книги о певческом искусстве. При этом речь шла об [издании] L'art de chanter par Mr. Berard, dedié à Madame de Pompadour, которое я тогда выписал из Франции и мысленно ожидал от сей

---

[1] Как пишет Л. Кириллина, «теория речитатива полнее всего отражена во французских <…> и особенно в немецких источниках XVIII–начала XIX века <…>» [Кириллина[1] 2007, *187*]. Исследовательнице принадлежит также подробное описание его (речитатива) композиции [Кириллина[1] 2007, *185–192*].

[2] О своих замыслах по изданию ряда теоретических трудов Телеман сообщает, к примеру, в начале предисловия к кантатному ежегоднику на тексты Ноймайстера «Музыкальное восхваление Господа в [Его], Вседержителя, общине»: «Я намереваюсь однажды сообщить о трех проблемах, что имеют прямое отношение к настоящему сочинению, а именно: 1) о театральной манере письма в церковных композициях и о такой, которая считается благоговейной»; 2) о немецкой речитативной манере в итальянских [сочинениях с] мелодиями; 3) о варьировании генерал-баса привычными и непривычными диссонансами и об их особых [способах] разрешения [Telemann 1981, *225*].

[3] Всего тридцать восемь, как пишет З. Рампе [Rampe 2017, *278*].

[4] Имеет в виду Anleitung zur Singkunst.

блистательной покровительницы [носительницы посвящения] нечто особенное» [Telemann 1972, *370*][1]. Однако, несмотря на серьезный подход, вышеобозначенные труды Телемана так и не вышли из печати, как и семь прочих запланированных им теоретических работ. Тем не менее, из ряда источников (эпистолярия и предисловий) можно узнать об авторском отношении к речитативам.

В письмах композитора 1720-х годов всплывают отдельные их упоминания. Из содержания корреспонденции следует, что наиболее важным критерием при создании таких форм была лаконичность и, следовательно, выразительная емкость. Так, в письме Телемана к Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху от 4 октября 1724 года композитор пишет: «Прилагаемые Вами тексты церковных [кантат] также вне всяких похвал. Лишь об одном хочу сказать: речитативы [secco?] кажутся мне длинноватыми. Таковые утомительны не только певцам, но и слушателям, поскольку они в итоге погружены, и надолго, в однообразие» [Telemann 1972, *215*]. А в послании к поэту Маттиасу Арнольду Вилькенсу (?–?) от 26 июля 1728 года при указании на структуру заказываемого либретто кантаты он среди прочего выдвигает пожелание: «Речитатив [здесь] как можно короче» [Telemann 1972, *141*].

Однако более обстоятельно проблематика речитативов освещена в иных источниках.

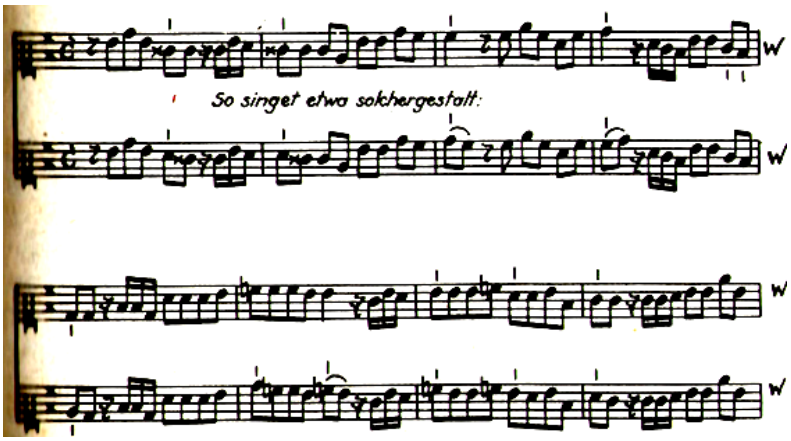
Первый — предисловия к ежегодникам кантат «Музыкальное Богослужение» (1725 и 1731 годы), второй — переписка Телемана и Грауна 1750-х годов.

В первом предисловии он дает практические наставления в пении речитативов: «О речитативах следует сказать, что они не исполняются в одном темпе, выдерживаемом всё время, а соответствуют стихам, то есть звучат то медленнее, то быстрее. Затем певцам следует обратить внимание на

[1] Речь о работе «Искусство пения господина Берара, посвященное мадам Помпадур». Ж.-А. Берар (1710–1772) —французский певец и вокальный педагог.

то, что они не должны петь лишь строго по нотам, но использовать свои так называемые акценты [то есть задержания][1]. К примеру, так выглядят [и должны исполняться] кадансы [т.е. заключения фраз] в речитативе первой пьесы [кантаты]» [Telemann 1981, *132–133*][2]. Далее в нотном примере Телемана из предисловия верхний нотоносец каждой системы фиксирует оригинал, а следующий ниже дает авторскую расшифровку, т.е. каким образом следует пропевать текст (композитор указывает: «Петь примерно таким образом»; см. пример 60):

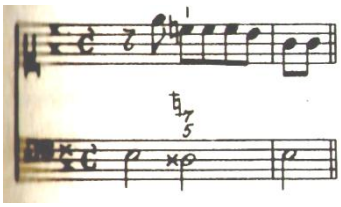
Пример 60



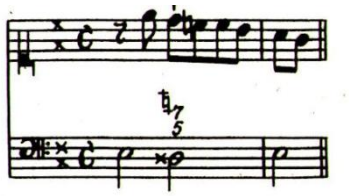
Акценты, о которых пишет Телеман, с одной стороны, придают вокальным фразам большую грациозность и галантность. С другой стороны, они способствуют выделению сильных (и относительно сильных) долей. Благодаря этому при определенной свободе исполнения сохраняется единство метрической структуры, что важно как певцу, так и исполнителям партии генерал-баса. От таких задержаний Телеман советует не отказываться даже в тех случаях, когда по вертикали образуются гармонические переченья (см. второй из приведенных ниже примеров, бас и мелодический голос с третьей доли). Композитор пишет: «И не стоит обращать внимание на то, идет ли при этом бас [в другую ноту]. Например, подобное место

[1] Интересно, что поэт Дж. Аддисон (1672–1719), также рассуждавший о речитативах, понимал под акцентом «<…> не произношение каждого отдельного слова, но звучание целой фразы». Прив. по: [Бёрни 2014, *34 прим. 94*]. Однако Телеман, исходя из его нотного примера, имеет в виду выделение (при помощи неприготовленных задержаний) отдельных слогов распеваемого текста.

[2] Имеет в виду первую кантату Am Neu=Jahrs=Tage.

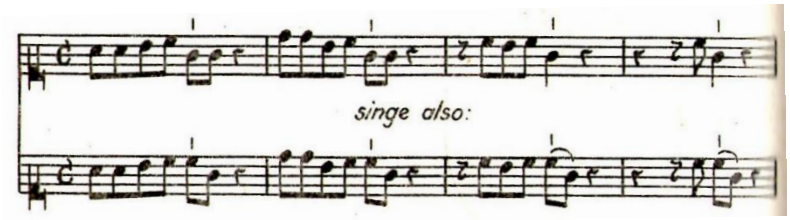

следует петь таким образом[1]» [Telemann 1981, *133*. Далее образец из работы композитора; см. пример 61]:

Пример 61



Все кадансы в мелодии, выделенные нисходящим квартовым скачком, Телеман в речитативах предлагает исполнять так[2] (см. пример 62):

Пример 62



Отнюдь не случайно в предисловии Телеман пишет о способах исполнения речитативов. Это означает, что речитативная манера имела для него немалое выразительное значение.

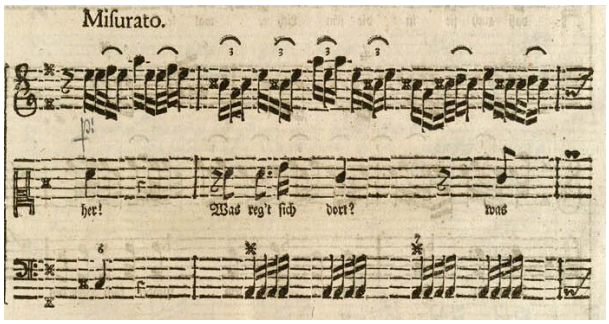
Для примера остановимся на речитативе из третьей (богоявленской) кантаты Am Feste der heil. drei Könige (TVWV 1:715), опубликованной в первом выпуске «Музыкального Богослужения». Главным поэтическим мотивом либретто становится символ Божьего света, побеждающего тьму и пробуждающего людские души. Такая идея реализуется в том числе в одном из речитативов. Он состоит из трех разделов, где крайние — речитативы secco, а средний (со слов Was regt sich dort?) представляет тип облигатного речитатива (с партией флейты траверсо). Следуя за текстом, развивающим мотивы света Господнего и движения людской толпы, Телеман поручает

[1] Впрочем, подобные «гармонические вольности» вполне естественны для практики генерал-баса, где аккорды складывались из суммы интервалов и мыслились линеарно-мелодически.

[2] По-видимому, речь здесь о так называемой «женственной каденции» — одной из распространенных кадансовых мелодических формул [Кириллина[2] 2007, *192*].

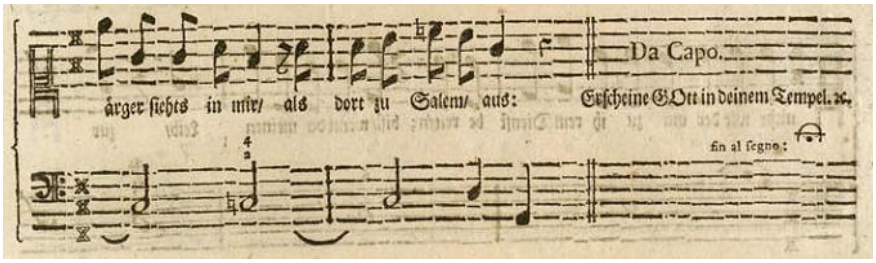
флейте исполнение триольных фигураций, служащих звуковой аллегорией мерцающего света и блуждающего в нетерпении народа. Так Телеман создает осязаемые звуковые образы, наполняет речитатив яркими театральными эффектами, сопоставимыми с теми, что встречаются, к примеру, в кантате на текст Ноймайстера «Уж близится день Страшного суда»[1] (см. пример 63):

Пример 63



Иной пример индивидуального решения структуры речитатива представлен в кантате Erscheine, Gott, in deinem Tempel (TVWV 1:471). Здесь после первой арии da capo звучит речитатив, однако вскоре он умолкает, поскольку в нотах дается указание на исполнение первой части начальной арии, после которой вновь продолжается речитатив. Таким образом, за счет такого чередования разделов создается некое подобие сквозной сцены (см. пример 64 а, б):

Пример 64 а

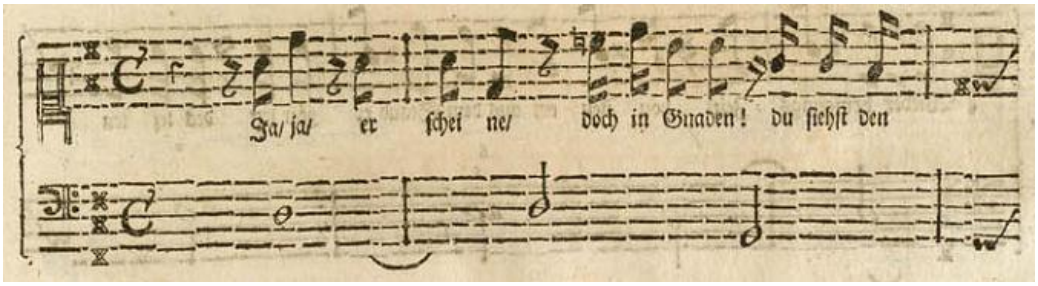


окончание первого речитатива

и указание на исполнение первой части первой арии

[1] Примеры приводятся по изданию: Harmonischer / Gottes=Dienst / oder / geistliche / Cantaten / zum allgemeinen Gebrauche <…> In die Music gebracht und zum Druck befördert / von / Georg Philipp Telemann <…> [undatiert].

Пример 64 б



возобновление речитатива

В другом предисловии (ко второму выпуску ежегодника «Музыкальное Богослужение») Телеман о речитативах говорит обобщенно, без обращения к конкретным примерам, однако автором поднимается проблема передачи музыкальными средствами смысловых оттенков прозаического текста: «Композитор должен с его [речитативом] помощью разговаривать, да к тому же понятно. Поэтому [музыкальные] акценты в слогах должно расставлять так, как это предусмотрено обыденной разговорной речью. Придется ударение не на тот слог, певца будет не понять, даже если стоять подле него. Запятые, двоеточия, точки с запятыми, точки и т.д. — не менее важны. Если не подумать, да перепутать их, то образуется неясность, а то и вовсе исказится смысл. Не говоря уже о том, что если поэт пишет в лаконичном (кратком) стиле, то есть ставит много точек[1], то и композитору нужно составлять [музыкальные фразы] из кратких отделов. Многие из риторических фигур (Regner–Figuren) могут доставить композитору немало сложностей. [К примеру], если мы встречаем [во фразе] вопрос, то это также может быть и восклицание, или наоборот. Бывают вопросы-сомнения, вопросы-утверждения, вопросы-отрицания. И разве можно изображать все их на один манер, то есть только лишь как вопрос (auf Gerahte-wol)? <…>. В значительном [по объему] сообщении одно [и то же] предложение может быть повторено то с одним, то с другим, а также противоречивым, смыслом, поэтому [нужно держать за правило]: коли говорящий[2] управляет голосом

[1] Телеман имеет в виду использование непродолжительных фраз в либретто.
[2] Т.е. исполнитель.

так, как ему велит материал [то есть текст], значит, и композитор должен поступать так же» [Telemann 1981, *171–172*].

Телеман, таким образом, требует соответствия мелодики речитатива рельефу текстовых фраз и предостерегает от неестественного интонирования отдельных слов вследствие неверной расстановки ударений, а также звуковысотного или ритмического выделения безударных слогов. Композитор, в отличие от Аддисона, не пишет о необходимости воспроизведения особенностей речевого интонирования при сочинении речитативов на разных языках, но сосредотачивается на раскрытии в музыке значения каждой текстовой единицы.

8.2 Телеман vs. Граун (спор о французских и итальянских речитативах)

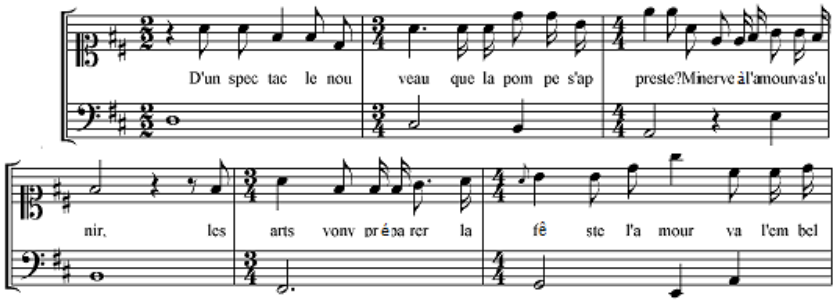
Из переписки Телемана и Грауна в отношении настоящей проблематики наибольший интерес представляют три письма: послание Телемана от 15 декабря 1751 года и два письма Грауна к Телеману от 9 ноября 1751 года и от 14 января 1752 года. В них предметом дискуссии становятся речитативы из оперы Ж. -Ф. Рамо «Кастор и Поллукс»[1]. При этом Граун, отдававший предпочтение итальянской музыке, критикует речитативы Рамо, тогда как Телеман доказывает превосходство его композиций. Граун пишет о неестественности мелодического движения, об игнорировании правил риторики при озвучивании отдельных фраз и слов. Особенно он не приемлет частых перемен тактового размера. Оппонент Телемана сообщает: «На прилагаемом к письму листе написан пример № 1, в котором можно заметить неуместную напевность и пренебрежение риторикой» [Никифоров[4] 2017, *94*]. Или в другом месте: «Движение мелодии в этом речитативе[2] мне совершенно не нравится, однако я хотел лишь показать, какую манеру считаю естественной. (Прим[ечание]. Ведь изменение

[1] На русском языке письма опубликованы в [Никифоров[4] 2017].
[2] Имеется в виду собственный пример Грауна.

тактового размера без причины доставляет певцу и аккомпаниатору много трудностей, и, следовательно, оно неестественно» [Никифоров[4] 2017, *98*].

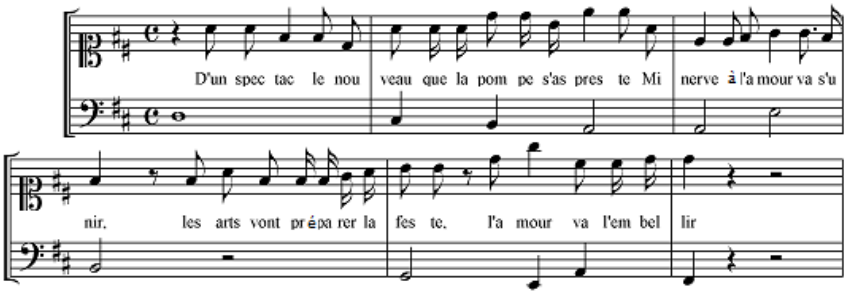
В своем послании Граун не только приводит примеры из оперы Рамо, но и прилагает «исправленные» варианты собственного сочинения. Например, он пишет: «(Здесь мне попался на глаза речитатив Рамо со с. 33[1], устроенный таким образом)»[2]: [см. пример 65]

Пример 65



«Однако я не вижу, что изменится, если всё будет выдержано сплошь равными тактами, как, например, в № 8»: [см. пример 66]

Пример 66



»

Ответное послание Телемана убеждает в том, что при написании речитативов существенную роль для композитора играло семантически верное отражение в звуках смыслового значения каждого слова. Например, он пишет: «То, что в № 1[3] господствующий аффект такого героического склада — заслуга текста: *digne de Jupiter même* («достойны самого Юпитера»). Композитор передал не только этот аффект, но мимоходом

---

[1] Он имеет в виду страницу из издания оперы Рамо 1737 года.

[2] Здесь и в примере далее цит. по: [Никифоров[4] 2017, *98*]. Перевод текста в примере: «К новому зрелищу торжественно готовиться? Минерва соединится с Амуром. Се искусство подготовит празднество. Амур его украсит» (перевод М. А. Сапонова).

[3] Т.е. в первом примере из письма Грауна с нотным примером из оперы Рамо.

затронул и ряд других. *Infortuné* («несчастного») — здесь звучание нежное, на *resusciter* («воскресить») — раскатистая трель, на *l'arracher au tombeau* («вырвите его из могилы») — величественное звучание, *m'empêcher* («не дать мне») — [небольшая] задержка, на *triompher* («побеждать») — упрямо, но без форшлага, который на *de* поддерживается упомянутой трелью, на *appuy* («помогая») — мужское окончание, на *á ce, qu'il aime* («все, что он любит») — [музыка звучит] нежно, на *même* («самому») — возвышенно, на *digne* («достойны») — некоторая оттяжка» [Никифоров[4] 2017, *102–103*]. Телеман предстает в письме знатоком французской просодии. Так, критикуя один из вариантов речитативной фразы в версии Грауна, он сообщает: « <….> Цель здесь — именно слово Respire («вздыхать») и протянутое пение на нём. А слово Que в Вашем измененном варианте не должно быть акцентировано, поскольку оно произносится не как Keh, а как Kö, то есть абсолютно коротко, как все прочие безударные (немые) *e* в конце» [Никифоров[4] 2017, *103*].

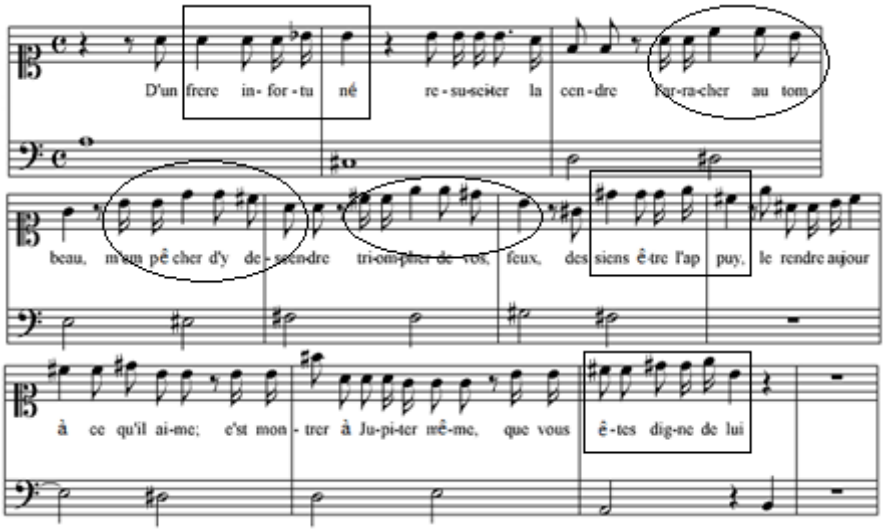
Согласно Телеману, реплики в речитативах должны сменять друг друга без принуждения и беспрепятственно, а это достигается использованием переменного размера. Поэтому не случайно, что об очередном варианте композиции Рамо в редакции Грауна (с использованием новых пауз между словами и в едином размере) он высказывается так: «Пауза во втором [такте] прерывает восприятие фразы <…>» [Никифоров[4] 2017, *103*].

По-видимому, следование определенной речитативной манере было, в конечном счете, делом вкуса и пристрастий любого композитора — приверженца итальянской или французской традиции. Недаром Маттезон на страницах «Совершенного капельмейстера» написал следующее: «Когда французы в своих речитативах, а еще чаще в своих ариях почти в каждой строке меняют тактовый [размер], то тем самым понапрасну доставляют себе излишние хлопоты. Легче всего им стоило бы поступить так, как делают итальянцы[1], однако не в ущерб их неровного произношения <…>. Тем не менее сейчас всё равно, [выдерживается ли речитатив] в каком-либо одном

[1] Т.е. не менять размер.

размере (überall keine Zeitmaase), или же он в такте всякий раз новый (oder alle Augenblick eine neue zu haben)» [Mattheson, 1739, *146*]. Однако необходимо подчеркнуть одну немаловажную особенность восприятия речитативов Телеманом и Грауном. Исходя из контекста их переписки, можно заключить, что Граун переносит на речитативы синтаксические закономерности произведений на поэтический текст. Телеман же уподобляет их прозе, хотя ни тот, ни другой не говорят открыто о подобных закономерностях. Но если мы обратимся к примеру Грауна № 2 из письма к Телеману от 9 ноября 1751 года, то обнаружим в нотном тексте (см. пример 67) повторяемость отдельных ритмических фигур (во фрагменте они выделены), что более свойственно композициям на поэтический текст, например ариозо:

Пример 67



Телеман, в свою очередь, прямо пишет об обусловленности свободы речитативной манеры прозаической основой текста: «Такая необходимость, или средство сделать фразы более текучими без удлинения некоторых нот, нередко встречается [в композициях] на поэзию на разных языках, особенно же [в сочинениях] на прозу <…>» [Никифоров[4] 2017, *105*].

В контексте творчества композитора примечателен не только тот факт, что он предпочитал одну речитативную манеру другой, будь она лучше или

хуже[1]. Для него речитатив стал действенной формой для отражения в вокальных сочинениях драматических аспектов литературного слова. Ведь, к примеру, наиболее эффектные звуковые картины в оратории «День Страшного суда» представлены, как было отмечено, в облигатных речитативах (например, в композиции аллегорического персонажа Молебна из второго явления, где описывается разгул стихии в момент вселенской катастрофы).

8.3 Сольная кантата «Ино» — образец речитативной монооперы «чувствительного стиля»

Однако весь опыт обращения с речитативами Телеман, без преувеличения, обобщил в ином сочинении позднего периода — сольной кантате «Ино» (TVWV 20:41, 1765), где речитативы прямо отражают драматическую емкость либретто[2]. В «Ино» Телеман дал волю своим поискам в сфере речитативов, тем самым будто бы восполняя неосуществленные замыслы упомянутых в начале главы трактатов.

Речитативы здесь преобладают в количественном отношении[3], а в сочетании с непродолжительными ариозо создают предпосылки к сквозной линии развития. Если бы Телеман не включил в партитуру материал трех арий (две написаны в форме da capo: одна ближе к началу, Vivace sempre staccato a-moll, вторая — последний номер Allegro C-dur; другая ария звучит незадолго до окончания — Andantino grazioso), то структуру кантаты в целом можно было бы определить как состоящую лишь из ряда сквозных сцен. Но Телеман, как думается, все же не отважился поступить столь радикально.

---

[1] Тем более что на практике композитор чаще обращался именно к речитативу в едином размере. Это, в частности, подтверждают речитативы из «Музыкального Богослужения», а также его слова из процитированного письма к Грауну: «Если я всё же и сочиняю речитативы в итальянском духе <…>, то лишь для того, чтобы избегать упреков в еретическом упрямстве» [Никифоров[4] 2017, *103*].

[2] Сюжет кантаты весьма захватывающий. В ней повествуется об Ино, одной из дочерей Кадма. Согласно легенде, Ино, спасая своего сына Меликерта от гнева мужа-убийцы Атамаса, бросается со скалы в море вместе с ребенком. Но волею богов, они не погибают. И мать (Ино), и дитя (Меликерт) преображаются в божества: Ино — в морское божество по имени Левкофея, Меликерт — в божество с именем Палемон. Автором либретто стал небезызвестный поэт К. В. Рамлер.

[3] В кантате только три арии da capo, два инструментальных номера без пения, три ариозо и шесть речитативов.

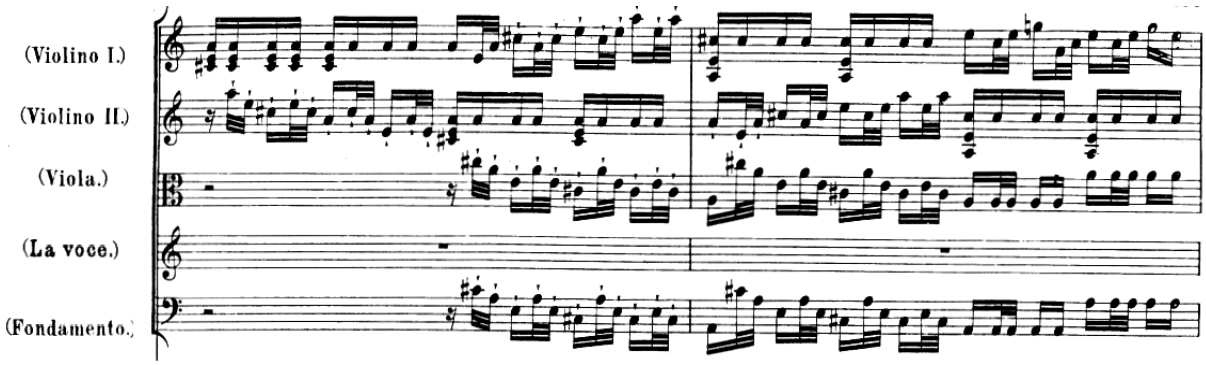
Ведь сольная кантата предполагала участие вокалистки, которая непременно должна блеснуть в паре развернутых номеров и продемонстрировать свои творческие умения. Однако Телеман оказался весьма деликатным, расположив две da capo-арии в начале и в конце кантаты, фактически передав им функцию обрамления. В этом плане структуру целого можно уподобить художественному полотну, где обе арии — своего рода рама объемной картины, придающая ей законченный, обозримый вид, тогда как внутри переходы от одного сюжетного мотива к другому (у композитора — от одного фрагмента к другому) более мягкие. Характерно, что третья ария — в тональности E-dur — не da capo, но выстроена по контуру двухчастной формы. Телеман разместил в данном месте арию, однако сократил её размеры, дабы не исказить заданную им же тенденцию к сквозному развитию.

Но в ином аспекте композитор проявил себя как новатор. Сочинение проникнуто таким эмоциональным накалом, что «Ино» выходит за жанровые рамки кантаты и может быть сопоставлено с оперной сценой. При этом взору представляется не отдельный фрагмент из театрального представления, а целый ряд эпизодов довольно протяженной «вокальной поэмы» (Sing-Gedicht), как говорили в те времена или, более того, как мы сегодня сказали бы — монооперы. В итоге получилась «моноопера XVIII века», повествующая о страданиях обезумевшей Ино.

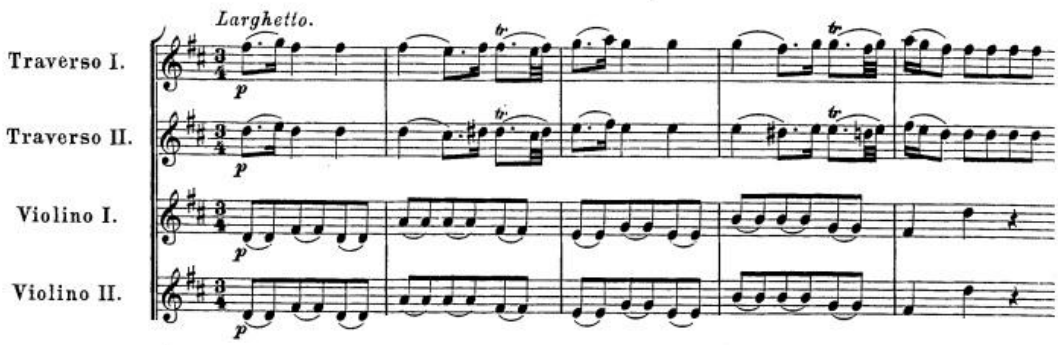
Впрочем, возможна и иная дефиниция, поскольку «Ино» обладает рядом признаков, свойственных жанру серенады (или серенаты): решение композиции в духе развернутой оперной сцены, элементы театрализации действия — включение танцевального номера явно интермедийного характера (в партитуре — Танец Тритонов), неожиданные, контрастные смены эпизодов и их драматичная подача. Например, после бурного, стремительного завершения сцены в момент падения Ино в морскую пучину (см. пример 68) звучит инструментальный номер прямо противоположного склада: эфемерное, почти бесплотное звучание флейт,

поддерживаемых струнными, обрисовывает иной, безмолвный и далекий от людских бед подводный мир (см. пример 69). Приведем в пример оба фрагмента, начиная с ключевого момента — прыжка Ино:

Пример 68



Пример 69

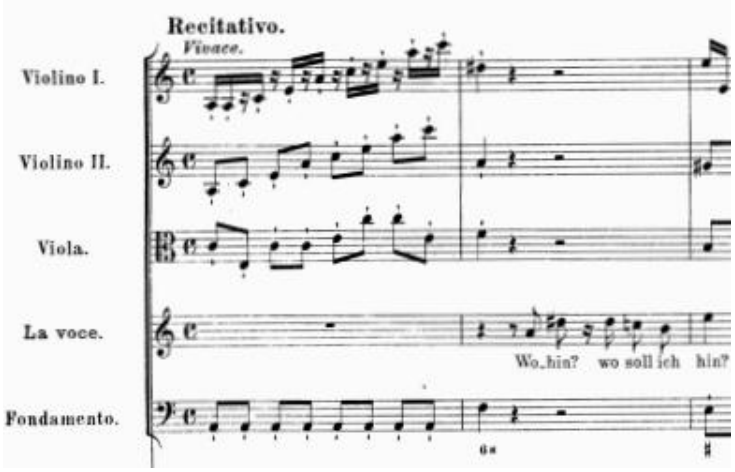


Вероятно, что последняя композиция, а также Танец Тритонов и вовсе могли исполняться с участием балетной труппы для демонстрации населяющих морское царство жителей (настолько яркая музыка в этих фрагментах).

Значимые и наиболее экспрессивные реплики либретто поданы в речитативной манере. Например, в начале кантаты героиня в отчаянии восклицает «Куда, куда бежать мне?». Подобное вопрошание в открывающем кантату аккомпанированном речитативе[1] передано при помощи кратких и устремленных интонаций в вокальной партии (см. пример 70):

[1] Заметим, кантата начинается не с увертюры или иной вступительной пьесы, а прямиком с речитатива.

Пример 70



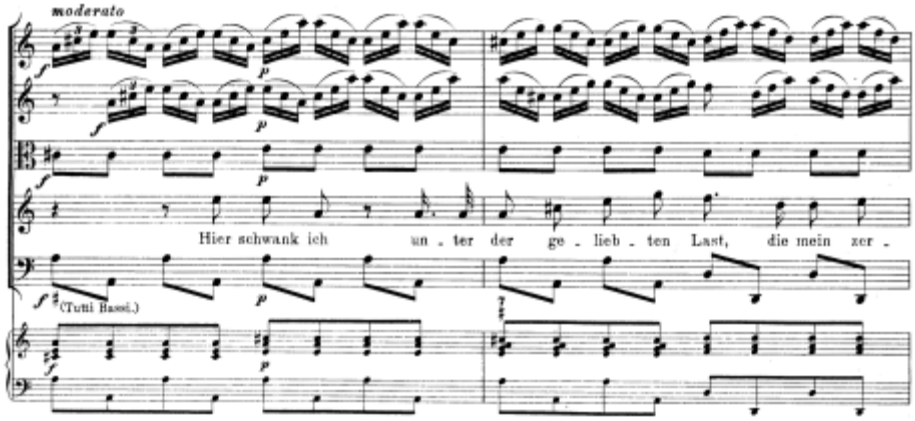
Речитативы Телемана с развернутым инструментальным сопровождением (облигатные, как мы их именуем) в сочетании с ариозо потому становятся заметными музыкальными эпизодами, поскольку способствуют созданию тонко нюансированной характеристики персонажа и обеспечивают более мобильную перестройку из одного аффекта в другой. А это, в свою очередь, помогает достичь такой степени эмоциональной напряженности, которая не только способна выразить аффект, но и полностью его исчерпать, вызвав в душе слушателя неподдельный эмоциональный отклик (вспомним соответствующие поэтологические установки, рассмотренные нами в одном из разделов второй части). В связи с этим можно также предположить, что преодоление тенденции к одноаффектности и становление эстетики «чувства» на стыке эпох (при переходе от Барокко к Классицизму)[1] вероятнее всего происходило в том числе в рамках подобной формы, а также с помощью схожих мобильных форм, например, ариозо. Такое утверждение основано на наблюдении, в соответствии с которым внезапные смены аффектов, легко достигаемые в речитативах, характерны также для ариозо. Обратимся сначала к облигатному речитативу после первой ля-минорной арии Ино.

В начале эпизода на словах «Слабею я под тяжестью возлюбленной мной ноши» музыка довольно нейтральна в эмоциональном отношении за

[1] В частности, об этом пишет О. М. Шушкова [Шушкова 1991, *11*].

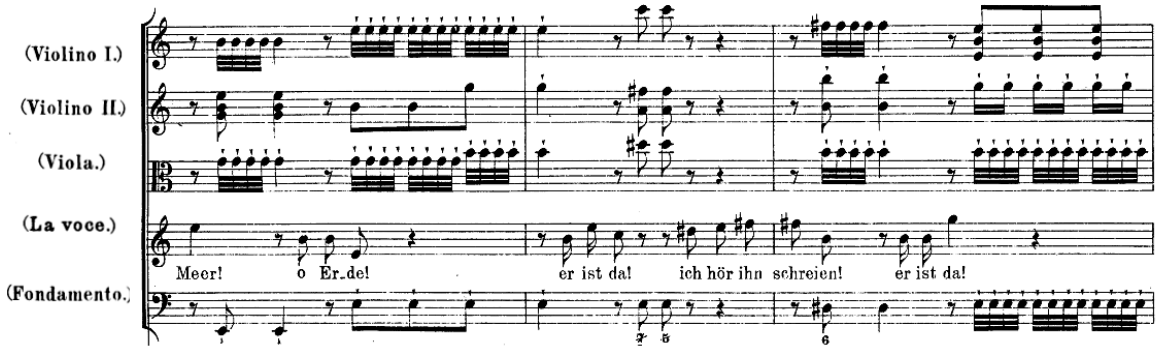
счет мягких триольных фигураций у струнных и отсутствию напряженных интонаций в вокальной партии (см. пример 71):

Пример 71



Однако затем страх Ино, почуявшей приближение разгневанного Атамаса, её супруга, передан уже не только в мелодике, состоящей из кратких, взволнованных интонаций-возгласов, но и в партиях облигатных инструментов: репетиции тридцатьвторыми у струнных — достаточно типичный для Барокко мотив трепета и дрожи (см. пример 72):

Пример 72

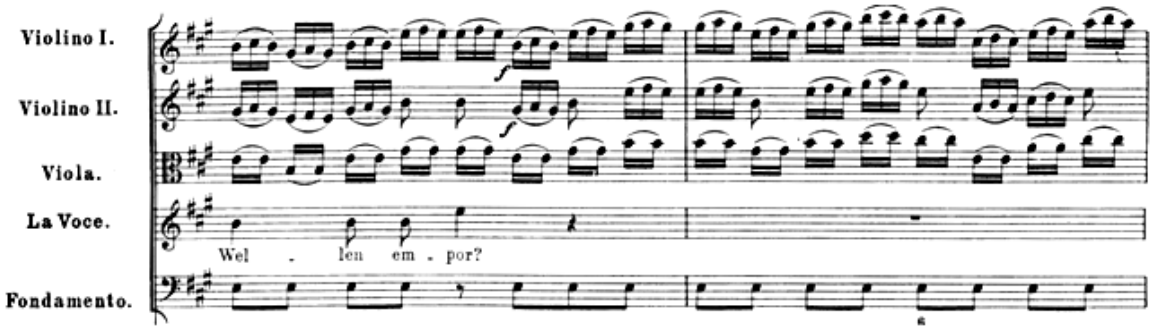


В красочной сцене Ино и Меликерта на морском дне подобные частые смены аффектов наблюдаются не внутри эпизодов-номеров, а между композициями, сменяющими без перерывов друг друга — речитативами и ариозо.

Открывающий сцену облигатный речитатив Ино («Где я? О, небо! Жива ли я ещё?»), а также завершающий её с практически идентичным первому текстом (реплики во втором: «Где мы? О, небо! Мы дышим? Мы живем?») и одинаковыми ритмическими фигурами в виде покачивающихся

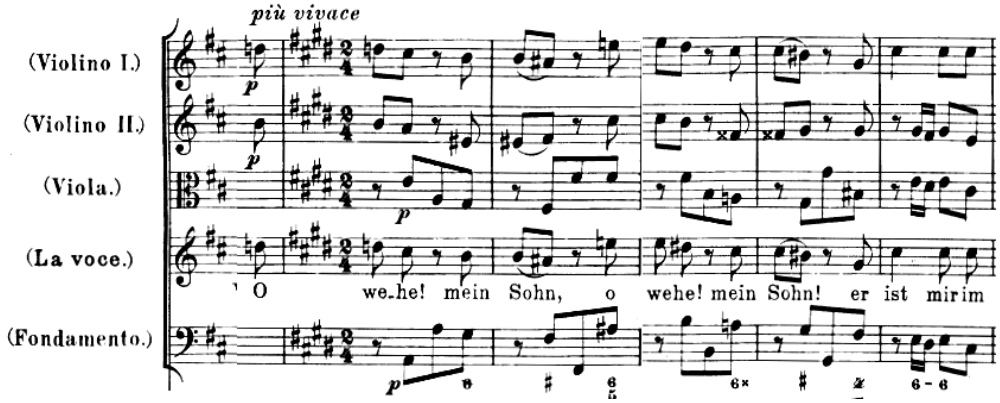
триолей умиротворенные по характеру (наподобие начала речитатива, о котором разговор шел выше; см. пример 73):

Пример 73



Однако звучащее затем первое ариозо cis-moll наполнено горестными мольбами («О, горе! Где мой сын? Всемилостивый избавитель! На что мне жизнь моя? Верни мне лучше сына!»). Телеман использует здесь один из самых характерных для эпохи Барокко выразительных элементов — нисходящие мотивы вздоха. Одновременно с этим музыка не столь драматична, как может показаться, а, напротив, довольно просветленная и гармоничная. Во многом, такое достигается за счет танцевальной манеры, выдержанной в ариозо (см. пример 74):

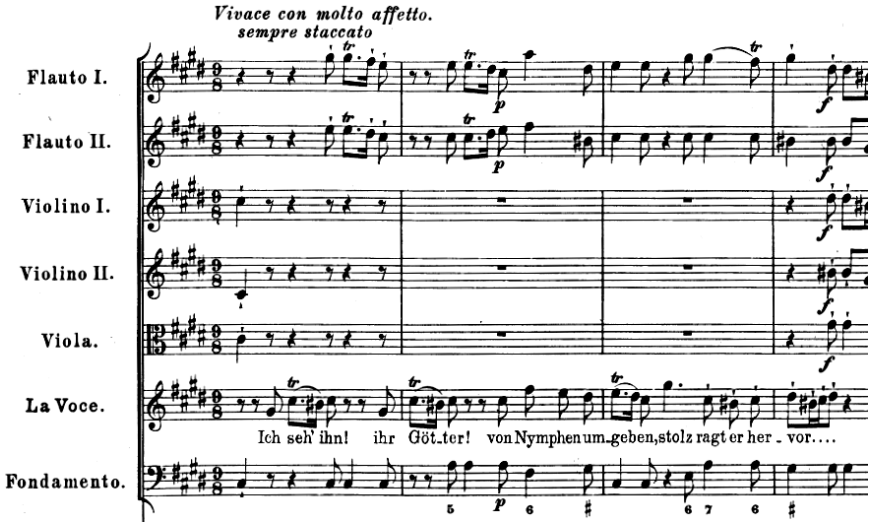
Пример 74



Второе ариозо Ино cis-moll («Я вижу, его богини и нимфы окружили») звучит непосредственного за первым без всякой подготовки. Инструментальный ансамбль здесь обогащен тембрами двух флейт-траверсо. В данном случае звучание флейт призвано, по-видимому, подчеркнуть эмоциональный подъем в душе Ино, увидевшей своего сына, и это

обуславливает несколько восторженный характер композиции. Ариозо пронизано интонацией радостного возгласа (восходящая кварта в пунктированном ритме) при сохранении общей минорной тональности (см. пример 75):

Пример 75



Таким образом, в рамках сцены композитору удалось воплотить сразу несколько эмоциональных планов: спокойное созерцание — горечь и сожаления — душевный подъем, завершающийся некоторым успокоением.

Появление такого сочинения именно в эти годы весьма симптоматично, поскольку известно, что 1760-е годы было ознаменованы значительными переменами внутреннего мироощущения художников и выдвижением на первый план культа чувства и чувствительности, а затем — осознанным стремлением к бунтарству, мятежу, иррациональности. «Чувствительный стиль» К. Баха, эстетика «Бури и натиска» — звенья одной цепи, и Телеман весьма тонко уловил настроения эпохи, что заметно на примере настоящей кантаты. О том, что подобные брожения в литературе и музыке коснулись творчества композитора свидетельствует такая характеристика, данная Л. Кириллиной в её исследовании классического стиля, воспроизведенная также в статье В. Чинаева о стилистике композиций К. Баха: «Примерно в 1760-х годах в музыке приверженцев “галантного стиля” произошёл загадочный перелом. <…> Композиторы, будто сговорившись, начали

создавать произведения, проникнутые обостренной экспрессией, порой весьма причудливые по форме и мрачные по концепции» [прив. по: Чинаев 2017, *59*]. Кажется, что последнее предложение и вовсе написано под прямым впечатлением от изучения партитуры «Ино»: некоторые из её композиций и впрямь наполнены сумрачной атмосферой, да и форма весьма своеобразная — ряд сквозных сцен, «вставленных» в каркас из арий da capo. Тем не менее исследователи, как правило, не спешат связывать творчество композитора с поэтикой «чувствительного» стиля: Л. Кириллина называет имена шестерых авторов (без Телемана), В. Чинаев список не расширяет. И понятно, почему. Новый стиль органично связан с представителями младшего поколения композиторов, да и в том, и в другом случае предметом исследования не является творчество Телемана. Но и зарубежные авторы подобную проблематику обходят стороной и ограничиваются лишь указанием на особый, драматичный и даже экспрессивный строй музыки[1]. Музыка же красноречиво свидетельствует об обратном. Вполне вероятно, что смелость композиционных решений в ряде клавирных сочинений К. Баха 1770–1780-х годов (обусловленная необходимостью мгновенных переключений из одного настроения в другое) аналогична свободе чередования аффектов в рамках телемановских облигатных речитативов и при сопоставлении их с ариозо в границах сквозных сцен. Более того, фантазийный стиль Баха и вовсе мог сформироваться под непосредственным воздействием стилистики облигатного речитатива[2]. В частности, на это указывает Н. Фишман: «Прямое сопоставление клавирной импровизации с облигатным речитативом

---

[1] Как отмечал музыковед М. Шнайдер, «[Кантата] Телемана ”Ино” без преувеличения может быть названа образцом [подлинной] музыкальной драмы» [Schneider[2] 1907, *LXII*). Его мнение подкрепляют слова органиста и музыкального руководителя хора церкви Св. Фомы К. Штраубе (1873–1950) из письма музыковеду В. Менке: «<…> в 1920 году в Лейпциге на концерте оркестровой музыки [в рамках] баховского фестиваля я исполнил кантату “Ино” <…>. Это исполнение было первым [в XX веке] обращением к произведениям Г. Ф. Телемана вообще и весьма успешным. Арнольд Мендельсон сказал: “ [Телеман] — это Рихард Штраус 18 столетия, против которого Бах бессилен”. [Под этими словами] следует понимать силу воздействия [его музыки] на широкую публику <…>» [TVWV-2, *VII*].
Арнольд Людвиг Мендельсон (1855–1933) — немецкий композитор и педагог.

[2] Не исключена вероятность влияния Телемана на крестника, ведь они переписывались (к сожалению, нам доступны лишь два письма Баха к Телеману), да к тому же Бах наверняка был знаком с «Ино» (об этом было упомянуто при разговоре об оратории «День Страшного суда»).

приводит Баха к утверждению, что музыка, не стесненная тактовой чертой и строгим темпом, предоставляет наилучшие условия для выражения аффектов и для быстрых переходов от одного аффекта к другому» [Фишман 2017, *45*][1].

Как известно, Телеман — не единственный композитор, который в своем творчестве обратился к жанру сольной кантаты. Подобные произведения создавал, к примеру, Гендель. Имеются в виду его итальянские кантаты. Так, в кантатах «Лукреция», «Армида» и «Агриппина», созданных в первое десятилетие XVIII века, главным персонажем становится женщина с нелегкой, а подчас трагической судьбой. И «Ино», и генделевские образцы кантат тяготеют к сквозному типу формы за счет преобладания аккомпанированных или чаще облигатных речитативов, прослаиваемых краткими ариозо, а также небольшого числа арий da capo, далеко не статичных по своему эмоциональному наполнению. Однако кантаты Генделя относительно небольшие по продолжительности, тогда как «Ино» явно тяготеет к произведению крупной формы с более сложной системой внутренней организации и яркими контрастами при сопоставлении сцен. Такие свойства и натолкнули нас на сопоставление сочинения с более крупным жанром — оперой для одного персонажа (или монооперой).

[1] С. Г. Мураталиева пишет о том же, имея в виду один из аккомпанированных речитативов: «Этот выразительный эпизод, в котором музыка столь непосредственно связана со словом, подводит к пониманию природы аналогичных речитативов в инструментальных, особенно клавирных произведениях [К.] Баха» [Мураталиева 2017, *183*].

Заключение

В Первой части (монографический очерк) нами рассмотрен процесс творческого становления Телемана на материале произведений, отражающих ведущие тенденции его искусства в каждом из периодов.

В юные годы (до переезда в Лейпциг в 1701 году) формирование художественной манеры автора проходило под знаком активного освоения наследия старших современников, а также изучения французских и итальянских музыкальных традиций (вспомним заметки Телемана о капеллах в Ганновере и Брауншвейг-Вольфенбюттеле из первой автобиографии, или слова из второго жизнеописания о наставниках по композиции). В области инструментальных сочинений нами отмечен интерес Телемана к опусам А. Корелли, гораздо позднее проявившийся не только в соответствующем заголовке одного из зрелых произведений (имеются в виду трио-сонаты Телемана «В стиле Корелли», 1735), но и в схожих принципах трактовки облигатных голосов в духе вокального дуэта (в трио-сонатах Телемана), а также во внимании к мелодическим возможностям инструментальных партий по созданию изысканной полифонической фактуры (часто с обилием задержаний). Успешное освоение подобных композиционных принципов[1] было бы немыслимо без опыта выступлений в качестве скрипача (в Эйзенахе, с 1708 года) и творческого общения с ярким музыкантом той эпохи — П. Хебенштрайтом.

Пребывание Телемана в Лейпциге, Зорау и Эйзенахе (1701–1712 годы) ознаменовано не только многообразием деятельности на музыкальном поприще (органист, музыкальный руководитель Новой церкви, лейпцигской оперы и музыкальной коллегии, придворный композитор в Зорау, концертмейстер и капельмейстер в Эйзенахе). Телеман явно пробовал себя в разных сферах и социальных условиях, выбирая между службой при дворе и подчинением городским властям. В этот период композитор осваивал и отдавал предпочтение тем жанрам, что впредь станут характерными для

[1] Такие обобщены в том числе в его концертах для четырех скрипок без континуо.

творчества в целом. Определенно, по окончанию срока службы в Лейпциге — в первые годы работы в Зорау композитор познакомился с идеями реформатора церковных либретто Э. Ноймайстера (заключающимися в перенесении оперных форм в богослужебную музыку) и жанром камерной кантаты — по сочинениям А. Кальдары и текстам Ноймайстера. Ведь последний, описывая суть своих нововведений, первоначально имел в виду как раз тип камерной кантаты, и лишь впоследствии стал цитировать в своих либретто духовную прозу, наряду с мадригальной поэзией арий и речитативов. Опусы Кальдары послужили Телеману образцами при создании своих так называемых «Нравственных кантат». О том, насколько глубоко композитор проникся идеями Ноймайстера, свидетельствует факт сочинения и публикации двух ежегодников сольных камерных кантат из арий и речитативов под общим названием «Музыкальное Богослужение». Схема церковной кантаты, впервые предложенная Ноймайстером, оказалась чрезвычайно удобной, поскольку позволяла работать будто бы по модели, дублируя сколь угодное число раз исходный костяк «ария – речитатив». Возможно, подобный способ письма по образцу определенным образом облегчал процесс создания композиций. Вероятно, поэтому Телеман сумел завершить более двадцати кантатных ежегодников, начав работу над собраниями в Эйзенахе (первый ежегодник — Geistliches Singen und Spielen, 1710/11 на либретто Ноймайстера).

В Зорау Телеман обратился к увертюре-сюите (или увертюре во французской манере с последованием пьес, как указывал сам композитор на титульных листах, представленным танцами, а также нетанцевальными композициями с программными, либо непрограммными наименованиями). Такой жанр стал магистральным в его творчестве. Если первые образцы появились в Зорау, то последние создавались им в конце жизни (1763–1766 годы), что свидетельствует о большой значимости подобных сочинений для автора. Из ста восьми известных сегодня увертюр-сюит около двадцати включают в себя пьесы с заголовками, а четырнадцать композиций —

целиком программные сочинения, т.е. в которых каждая часть имеет свое название, и все они объединены единой тематикой (яркий образец — увертюра-сюита C-dur TWV 55: C3, так называемая «Водная увертюра»). За долгую жизнь Телеман сочинил невероятное число увертюр-сюит (сам композитор в автобиографии 1740 года пишет о шестистах композициях), оставив позади всех современников по количеству созданных произведений. Подобная продуктивность объясняется не только его особым пристрастием к жанру, но и насущной необходимостью в сочинениях такого рода. Х. Бюттнер писал о чрезвычайной популярности увертюры-сюиты в придворной музыкальной среде. Телеман, как было отмечено, работал сразу в нескольких местах одновременно (имея должность капельмейстера von Haus aus), поэтому был обязан обеспечивать музыкантов необходимым нотным материалом (вероятно, одним из поводов написания «Застольной музыки» — собрания наиболее распространенных произведений для ансамблевого музицирования, в том числе увертюр-сюит — явилась возможность разом снабдить инструменталистов ходовым репертуаром).

Образный строй духовной поэзии Ноймайстера и ее местами экспрессивный тон оказал прямое воздействие на музыкальное оформление кантат Телемана, что заметно на примере композиции (из ежегодника Geistliches Singen und Spielen, 1717/18) Der jüngste Tag wird bald sein Ziel erreichen (TVWV 1:301), написанной в период службы во Франкфурте-на-Майне (1712–1721 годы). Однако идея акцентирования драматических аспектов либретто музыкальными средствами (вплоть до трактовки кантат в характере небольшой монооперы, как в сольной кантате «Ино» позднего периода, 1765) явно позаимствована автором у итальянских композиторов.

Традиция сопровождать свои сочинения предисловиями — не менее важными источниками для изучения творчества Телемана, наряду с нотным материалом — складывается во Франкфурте-на-Майне. Одно из ранних предуведомлений — предисловие к «Малой камерной музыке» (1716), где автор впервые формулирует основополагающую тенденцию (во второй части

настоящей работы она обозначена нами как просветительская) о демократичности своего искусства и предназначении музыки как профессионалам, так и музыкантам-любителям.

Иная инициатива, вызванная твердым намерением композитора сделать свои труды достоянием широкой общественности, связана с организацией собственного нотного издательства, активно функционировавшего в первое двадцатилетие пребывания в Гамбурге (1721–1741). Подобная деятельность оказалась настолько масштабной, что Телеман может считаться самым крупным издателем в немецких землях в первой трети XVIII столетия. Автором были опубликованы два ежегодника кантат под общим названием «Музыкальное Богослужение» (1725/26, 1731/32)[1]. Но самым амбициозным проектом Телемана по публикации церковной музыки стал напечатанный Б. Шмидтом ок. 1744 года ежегодник «Музыкальное восхваление Господа в [Его], Вседержителя, общине», ведь он явил образец награвированной и отпечатанной партитуры (!) с кантатами, дополненной значительным сопроводительным материалом. В области инструментальной музыки наиболее обширным изданием и одновременно последним крупным сочинением автора стала «Застольная музыка» (1733). Своеобразие ее замысла заключено в идее объединения в рамках одного собрания (в трех выпусках) типовых для XVIII века образцов инструментальных ансамблевых пьес (Увертюры-сюиты, Квартета, Концерта, Трио, Соло).

В поздний период (1750-е–1760-е годы) в творчестве Телемана ведущую роль играли сочинения в жанре драматической концертной музыки, к которым относятся крупные кантатно-ораториальные опусы на поэтические либретто духовной и светской тематики, предназначенные для исполнения в акустических условиях церковного помещения и концертного зала. В промежуток с 1755 по 1765 годы было создано и исполнено одиннадцать подобных произведений, причем в некоторых из них (к примеру, страстной

[1] Напомним, что второй выпуск ежегодника был подготовлен к публикации Телеманом, однако отпечатан у издателя Ф. Л. Штромера, возможно, с его помощью. Однако авторство Телемана как издателя не ставится исследователями под сомнение [Rampe 2017, *390*].

оратории «Смерть Иисуса» или оратории «День Страшного суда») основополагающей идеей либретто становится аспект размышления о событиях священной истории и их эмоциональное осмысливание. Такие свойства поэтического текста оправдывают введение в партитуру сочинений ярких эпизодов с элементами звукоподражания, наиболее часто в виде развернутых речитативных монологов (или облигатных речитативов, как в оратории «День Страшного суда»).

Во второй части работы нами исследованы основы поэтики композитора посредством углубленного изучения той части его наследия, что представлена эпистолярными документами, литературными текстами и теоретическими руководствами.

Опираясь на высказывания Телемана о своем искусстве следует заметить, что его стиль складывался под непосредственным воздействием идей раннего Просвещения. К примеру, в текстах Телемана нашли отражение новые для культуры столетия концепции о восприятии музыки как источника чувственного удовольствия, а также роли вдохновения, глубинных сил человеческой природы в процессе музыкального становления (размышления Телемана о творческом озарении или руководящей силе природы и проч.). Легкость, зачастую простота материала в сочинениях Телемана, ясность и естественность музыкальных мыслей, воплощенная в приятных и выразительных мелодиях[1], объяснима не только с позиций эстетики галантного стиля, нашедшей столь яркое воплощение в музыке композитора. Руководящей идеей творчества в целом становится концепция **проникновенной простоты**, впервые отраженная в небольшом предисловии к изданию «Двадцать четыре оды» (1741) на стихи поэтов-современников. Этот документ стал, по сути, художественным манифестом 1740-х годов. Категория простоты, именуемая в его тексте **батосом,** служит

[1] Вспомним, что Телеман, рассказывая о превосходстве нового мелодического стиля над старым контрапунктическим, свою мысль завершает так: «<…> даже сам Диоген со своим фонарем не отыщет в них [контрапунктах] ни капли мелодии» [Telemann 1981, *93*]. А в похвалу простоте пишет следующее: «<…> Скажу одно: что сложено легко, / послужит многим, / А все, что сложностью гордится, / Лишь в пищу избранным способно пригодиться» [Telemann 1981, *101*].

непременным условием проникновенного сочинения (tiefen Componirens), т.е. естественной манеры, прежде всего, вокального интонирования, вдохновленной, по словам автора, искусством мастеров Древней Греции. Из других авторских текстов становится ясно, что подобные установки распространялись Телеманом не только на практику исполнения мелодий, но также на их сочинение и на способы цифровки генерал-баса. Главное, однако, в том, что концепция проникновенной простоты в понимании Телемана являет собой развитие идеи подражания природе, воплощенной, к примеру, в поэтике И. К. Готшеда — одного из лидеров немецкого Просвещения[1]. Она же выражает протест композитора против современной ему тенденции превращения музыки в науку (деятельность Маттезона, Мицлера). Именно поэтому в творчестве композитора немаловажное значение приобретают и такие просветительские замыслы, что связаны со стремлением охватить своими композициями как можно большее число музыкантов разного уровня. Многие проекты автора (такие как, к примеру, издание журнала «Истинный музыкант», печать ежегодника для молебнов в храме и дома «Музыкальное Богослужение» и др.) объяснимы осознанным стремлением сочинять для знатоков и любителей с целью воспитания музыкального вкуса и обеспечения их необходимым репертуаром.

Ведущие просветительские установки (в понимании композитора) на демократичность и доступность творчества широкому кругу музыкантов легли в основу концепций его музыкально-теоретических работ и практических руководств (в виде предисловий к сочинениям). Из первых определенной известностью в научном сообществе пользовалась так называемая «Новая интервальная система» микрохроматических созвучий, которая затем была переработана и издана (в 1767 году) под названием «Последний труд Георга Филиппа Телемана <…>».

[1] К слову, он, как было заявлено в основном тексте, весьма лестно высказывался о стилистике сочинений Телемана. Во Франции, к примеру, схожие идеи занимали Ж.-Ф. Мармонтеля.

Среди пособий с исполнительскими рекомендациями по игре цифрованного баса, исполнению речитативов, транспонированию и прочих, представленных в качестве предисловий к сборникам, нами выделены предуведомление к ежегоднику кантат «Музыкальное Богослужение» (1725/26), наставление из «Евангелического музыкального песенника» (1730) и сборник пьес с правилами «Упражнения в пении, игре и генерал-басе» (1733/34). Весьма очевидна их практическая направленность, отраженная в специфике рассматриваемых проблем; фиксируют они и процесс эволюции индивидуальной мыслительной инициативы автора в рамках подобных руководств по исполнению. Так, от частных (но от этого не менее значимых в действительности) замечаний касательно динамики, исполнительских составов, правил транспонирования и др. (в кантатном ежегоднике) композитор приходит к идее пособия по цифрованному басу (в виде отдельного наставления с примерами) и изложению основ его составления и исполнения на основе контурного двухголосия композиций «Евангелического песенника», а в начале 1730-х годов находит наиболее органичную форму подачи сведений из области музыкальной науки на материале песен для домашнего музицирования. В «Упражнениях …» правила интегрированы в нотный текст, т.е. опубликованы непосредственно под ним для удобства игры и обучения. При этом нужно отметить необычайно широкий спектр теоретических вопросов, освещенных в собрании и сведенных воедино в оглавлении.

Важно, что при создании руководств Телеман осознанно стремился к лаконичности, краткости в изложении, следовательно, понятности для практикующих музыкантов. Композитор не создавал столь развернутых учебных пособий, какие известны нам по наследию Маттезона (к примеру, «Пособие для органиста в примерах»), он писал, во-первых, с опорой на собственный музыкальный опыт, во-вторых, с оглядкой на удобство практической реализации того или иного положения (в этом вновь усматривается его несогласие с тенденцией превращения искусства в науку,

выраженное в открытом выпаде против Мицлера и Маттезона на страницах предисловия к «Одам»). Именно поэтому (желая добиться легкости исполнения в плане техники игры) в ряде правил Телеман допускает такие «вольности», как параллельные квинты, широкие скачки в средних голосах или удвоение терцового тона секстаккорда. Подобные методологические установки (опора в суждениях на реальную практику музицирования, а также собственный слушательский опыт и чувственные восприятия)[1] руководили автором при создании единственной теоретической системы по интервалам (в двух работах). На первый взгляд труд оставляет впечатление исключительно умозрительного сочинения, написанного в угоду членам «Общества музыкальных наук». Однако при внимательном ознакомлении становится понятно, что своей теорией микрохроматических интервалов композитор желал зафиксировать практику тонко нюансированного интонирования созвучий в условиях 28-ступенной неравномерной темперации, имеющую исключительную важность в музыкальном оформлении тем в процессе игры (Телеман, известный как изобретательный композитор-мелодист, не мог не учитывать столь богатые возможности выразительного исполнения, включая владение микроинтерваликой). В стремлении сделать микрохроматические интервалы понятными значительному кругу музыкантов композитор дает лишь четыре варианта темперации каждого из них и придумывает соответствующие названия: наименьший, малый, большой, наибольший. Освоить такие наименования, действительно, куда проще, чем изучить, например, более громоздкую латинскую терминологию Маттезона по интервалам, представленную в его «Большой школе генерал-баса».

---

[1] Подобная позиция композитора в ее сопоставлении с мнениям его коллег позволяет вспомнить об одной из самых известных полемик в истории зарубежной музыки — так называемом споре о второй практике. Ведь, как пишет Н. Игнатьева, «предписаниям учения о контрапункте он [Монтеверди] противопоставляет, на самом деле, не “произвол художника”, а, фактически, категорию вкуса <…>. Артузи указывает на правила как на происходящие из “*природы самих вещей, подтвержденные опытом, который есть отец всех вещей*”— композитор же сочиняет, исходя из своего опыта и понимания природы, выбырая те практические приемы создания мадригала, которые лучше всего соотносятся с идеей первенства слова» [Игнатьева 2017, *116*].

В продолжение древнегреческой тематики, начатой самим композитором в предисловии к «Одам» заметим, что в вопросе методологии суждений о музыке наставником Телемана явно следует считать Аристоксена (IV до н.э.), ведь именно его метод рассуждения о музыкальных явлениях подразумевал опору на чувственное, слуховое восприятие в противовес господству математически выверенного анализа звуковых пропорций в пифагорейской школе.

Концепция проникновенной простоты успешно согласуется с авторским пониманием проблемы отражения в музыки речевой декламации. На основании ряда высказываний из предисловий и документов эпистолярного наследия можно заключить, что естественность речитативной манеры (т.е. семантически верное воплощение в звуках смыслового значения фраз и отдельных слов) понималась им как неотъемлемая составляющая индивидуальной композиторской манеры. Речитативы становятся предметом спора в переписке Телемана с К. Г. Грауном, где композитор отстаивает органичность французских речитативов, отмеченных переменностью метра, за счет чего и достигается свобода декламации (Граун занимает противоложную сторону и решительно не приемлет столь вольного обращения с тактовым размером). На практике наибольшее значение для композитора (особенно в вокально-хоровых сочинениях позднего периода) имеют облигатные речитативы, поскольку такие оказываются пригодными для отражения в вокальных опусах драматических аспектов поэзии. Все мастерство в их создании Телеман обобщает в сольной кантате «Ино», написанной в 1765 году на либретто К. В. Рамлера. Облигатные речитативы (часто в характере выразительных монологов) преобладают здесь не только в количественном отношении. Они, наряду с краткими ариозо, становятся основой сцен сквозного развития, повествующих о страданиях обезумевшей героини (такая особенность формы целого натолкнула нас на трактовку кантаты в духе речитативной монооперы). Именно речитативы обеспечивают

мобильность перехода из одного аффекта в другой и тем самым исчерпывают драматическую ёмкость либретто.

Партитура «Ино» отражает те процессы в культуре ряда европейских государств второй половины столетия, что связаны с выдвижением на первый план категории чувства. Наиболее яркое выражение в музыке такие тенденции обрели, к примеру, в клавирных сочинениях К. Баха. Однако Телеман не остался в стороне от подобных художественных явлений, поскольку он создал произведение (единственное в его обширном наследии), вполне соответствующее новому мироощущению и поэтике «чувствительного стиля».

В работе мы приводим неоспоримые свидетельства того, что эстетические суждения композитора (зафиксированные в письмах, автобиографиях, предисловиях) и его мироощущение сформировались под непосредственным воздействием ведущих поэтологических идей первой половины XVIII столетия. Одной из таких стала концепция погружения в чувство, трансформирующая барочный принцип репрезентации и внушения аффекта, а также поэтизации личностного переживания (в частности, любовного), служащего источником творческого вдохновения. О том, что подобная идея оказалась композитору весьма близкой, свидетельствуют как весьма яркие высказывания автора из первой автобиографии, так и его сочинения (не только музыкальные). Поэтизация чувства легла в основу литературной поэмы композитора на смерть первой супруги.

Отдельного упоминания заслуживают размышления композитора о природе. Его понимание природы как наиболее естественной основы творчества, способствующей самому полному раскрытию заложенных в художнике умений (без принудительного следования системе жестких правил и ограничений) аналогично трактовкам, представленным в поэтологических рассуждениях ряда европейских авторов из числа младших и старших современников Телемана. К примеру, немецкий поэт И. Г. Мейстер (1665–1699) считал, что «das Naturell позволяет гораздо лучше

изобретать эпиграммы, чем все правила и примеры вместе взятые» [цит. по: Махов[1] 2010, *256–257*]. Телеман, в свою очередь, пишет о руководящей роли природы в процессе личностного роста, вплоть до того, что природа его творческих способностей помогала в самостоятельном освоении генерал-басовой техники. Такие свойства личности композитора, как целеустремленность, инициативность, амбициозность и стремление к самостоятельному изучению многих явлений музыкальной культуры объяснимы рано сформировавшейся способностью к независимому суждению о сути вещей с опорой на естественную предопределенность своего дарования.

В целом характерное для Телемана обращение к приемам музыкальной звукоизобразительности (в сочинениях на поэтический текст, менее — в крупных ансамблевых произведениях) оправдывается не столько его особым отношением к французской музыкальной культуре (ведь Телеман был большим сторонником французского вкуса, а также, исходя из содержания его «Описания цветного органа или цветного клавесина <…>», идеи прямого перевода звука в цвет), сколько следованием поэтологическим установкам о гармонии искусств (поэзии, живописи и музыки) и их взаимодополняемости. Таковые были усвоены Телеманом при знакомстве с сочинениями Б. Г. Брокеса (1680–1747) — друга и покровителя композитора, ведь музыкально-живописный склад его поэзии казался современникам ярчайшим свидетельством жизнеспособности подобного синтеза.

Поэтика телемановского творчества немыслима без представления о его концепции остроумного замысла, укорененной в эпохе Барокко и не утратившей своих позиций также в эпоху Просвещения. Ряд авторских высказываний (из автобиографий и писем) свидетельствует о том, что Телеман был весьма остроумным человеком, поэтому естественно, что в его наследии проявления комедийной образной сферы нередки. Так, оригинальность концепции кантаты «Школьный учитель» более всего заключена в остроумии ее содержания: с одной стороны, Телеман представил

пародию на самого себя и свой педагогический стиль (тенденции к самоотражению в искусстве, судя, к примеру, по необычности художественного замысла первой автобиографии, были ему близки). С другой стороны, он явил образец яркого музыкального памфлета в поддержку (посредством критики в звуках) маттезоновской оценки сольмизационной системы И. Г. Буттштедта. Нетривиальность замысла телемановской сюиты «Гулливер» раскрывается в несколько иной, нежели в кантате, плоскости. Здесь композитор ведет смеховую игру не со слушателем, но с исполнителем, поскольку остроумие некоторых пьес сюиты проявлено в фантазийной причудливости их нотации.

***

Изучение творчества Телемана во всех аспектах его проявления — сложнейшая задача, для решения которой понадобится еще немало времени и стараний значительной группы ученых, а также музыкантов, специализирующихся на исполнениях старинной музыки. З. Рампе в завершении книги о композиторе делает такой прогноз: «Потребуется как минимум еще сто лет для полного осмысления его наследия и для формирования истинного представления о Телемане как об одном из самых заметных мастеров вокальных композиций XVIII столетия» [Rampe 2017, *319*]. По сей день актуален вопрос создания комплексного исследования жизни и творчества композитора. Монография Рампе, опубликованная в 2017 году, такую проблему решает лишь отчасти, поскольку автор концентрируется главным образом на событиях творческой биографии, без развернутой характеристики музыкального наследия и углубления в основы поэтики. Причины подобного положения дел кроются, как можно предположить, в незавершенном на сегодня процессе публикаций томов собрания сочинений композитора на современном научном уровне. Актуальной задачей телемановедения в России, на наш взгляд, является необходимость погружения в проблематику отдельных жанров обширнейшего наследия, тех, что еще не изучены до конца и без которых

невозможно целостное представление о феномене творчества Телемана. Речь, в первую очередь, о богослужебной музыке, вокально-хоровых сочинениях позднего периода и сохранившихся операх. Одно из перспективных направлений — изучение деятельности композитора в контексте музыкальной культуры Гамбурга. Наконец, в российском музыковедении ощутима острая потребность в переводах и публикациях корпуса документов о жизни и творчестве композитора (автобиографий, писем, предисловий к изданиям, музыкально-теоретических и литературных трудов). Выполнение такой задачи в ближайшее время является приоритетным для автора настоящей работы.

Список сокращений

CH-Zz — Zürich, Zentralbibliothek.

D-B — Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preuβischer Kulturbesitz.

D-Bsa — Sing-Akademie zu Berlin, Notenarchiv.

D-DS — Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Musikabteilung.

D-KA — Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Musikabteilung.

D-KNu — Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek.

D-SWl — Schwerin, Landesbibliothek, Mecklenburg-Vorpommern, Musiksammlung.

MGG — Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik / Unter Mitarbeit zahlreiher Musikforscher des In=und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume. 16 Bände. Kassel und Basel: Im Bärenreiter–Verlag, 1949–1951.

MGG-2 — Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedriech Blume / Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. 20 Bände in zwei Teilen. Sachteil in acht Bänden. Personenteil in zwölf Bänden. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 1994–2006.

Mizler — Lorenz Mizlers <…> Neu eröffnete Musikalische Bibliothek Oder Gründliche Nachricht, nebst unpartheyischem Urtheil von Musikalischen Schrifften und Büchern [Ab Bd. 2:] Worinn alles, was aus der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschafften zur Verbesserung und Erläuterung so wohl der theoretischen als practischen Musik gehöret, nach und nach beygebracht wird. Leipzig: Im Verlag des Verfassers und bey Brauns Erben in Commission, [ab Bd. 2:] Im Mizlerischen Bücherverlag, 1736–1754.

NGD — The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by Stanley Sadie. In twenty volumes. London: Published by Macmillan Publishers Limited, 1980.

NGD-2 — The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second

Edition / ed. by Stanley Sadie. Executive editor John Tyrrell. In twenty-nine volumes. Published by Macmillan Publishers Limited in the year 2001.

TVWV-1 — Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann / hrsg. von Werner Menke. Bd. 1. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1982. 234 S.

TVWV-2 — Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann / hrsg. von Werner Menke. Bd. 2. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983. 126 S.

TWV-1 — Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Instrumentalwerke / hrsg. von Martin Ruhnke. Bd. 1. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 1984. 246 S.

TWV-2 — Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Instrumentalwerke / hrsg. von Martin Ruhnke. Bd. 2. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 1992. 246 S.

TWV-3 — Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Instrumentalwerke / hrsg. von Martin Ruhnke. Bd. 3. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 1999. 296 S.

Walther — Walther J. G. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. Leipzig: Wolffgang Deer, 1732.

Zedler — Zedler J. H. Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschafften und Künste. Halle und Leipzig: Verlegts Johann Heinrich Zedler, 1732–1754.

Список литературы

1. *Барсова И. А.* Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVII века). М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1997. 571 с.

2. *Березин В. В.* Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. 388 с.

3. *Березин В. В.* Духовые инструменты в раннеклассическом оркестре // Инструментальная музыка классицизма: Сб. научных трудов МГК. 1998. Вып. 22. С. 4–25.

4. *Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. Л.: Музгиз, 1961. 201 с.

5. *Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. М.; Л.: Музыка, 1967. 280 с.

6. *Бёрни Ч.* Очерк жизни Генделя. Перевод и комментарии Анны Лосевой // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 2. С. 11–89.

7. *Бочаров Ю. С.* Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. 232 с.

8. *Бочаров Ю. С.* О форме французской увертюры // От барокко к романтизму. 2010. Вып. 2. С. 11–27.

9. *Бочаров Ю. С.* Увертюра в эпоху барокко: Исследование. М.: Композитор, 2005. 280 с.

10. *Брянцева В. Н.* Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр. М.: «Музыка», 1981. 292 с.

11. *Булычева А. В.* Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. М.: Аграф, 2004. 446 с.

12. *Бюкен Э.* Музыка эпохи рококо и классицизма / пер. с нем. В. Микошо; ред. М. Иванов–Борецкий. М.: Музгиз, 1934. 270 с.

13. *Вёльфлин Г.* Ренессанс и Барокко / пер. с нем. Е. Лунд-Берга, ред. А. Волынский. СПб.: Грядущий день, 1913. 164 с.

14. *Вергилий*. Собрание сочинений. СПб.: Студия Биографика, 1994. 477 с.

15. *Волконский А*. Основы темперации. М.: «Композитор», 1998. 91 с.

16. *Вольфрум Ф.* Иоганн Себастиан Бах. М.: П. Юргенсон, 1912. 252 с.

17. *Гораций*. Собрание сочинений. СПб.: Биографический институт «Студия Биографика», 1993. 410 с.

18. Деизм [Электронный ресурс]. Электронная библиотека Института философии РАН «Новая философская энциклопедия». Режим доступа: http://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH7c4c27199840858d24187c?p.s=TextQuery

19. *Демидова А. К.* Оркестровое письмо раннего Гайдна (на материале симфоний 1757–1774 годов): Дисс. … канд. иск. М., 2014. 355 с.

20. *Дживелегов А.* Итальянская народная комедия. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. 299 с.

21. *Дружинин С.* Система средств музыкальной риторики в оркестровых сюитах И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана. М.: [б.и.], 2002. 210 с.

22. *Дрязжина Е*. «Опыт руководства по игре на поперечной флейте» и его автор // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 3. С. 94–103.

23. *Дубравская Т. Н.* Полифония: Учебник для высшей школы М.: Академический проект; Альма Матер, 2008. 360 с.

24. *Дулат-Алеев В.* Фридрих II — немецкий композитор (к 300-летию со дня рождения) // Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2012. Вып. 1. С. 245–248.

25. *Елистратова А. А., Тураев С. В.* Раздел I. Литературы Западной Европы XVIII века. Введение // История всемирной литературы: в 9 т. Т. 5. М.: «Наука», 1988. С. 19–32.

26. *Жалковская З.* Классические тенденции в инструментальном

творчестве Георга Филиппа Телемана: Дипломная работа. М.: [б.и.], 1972. 76 с.

27. *Зейфас Н.* Заметки об эстетике западноевропейского барокко // Советская музыка. 1975. № 3. С. 99–106.

28. *Иванов-Борецкий М.* Материалы и документы по истории музыки. Вып. 2: XVIII век. М.: ОГИЗ — Государственное музыкальное издательство, 1934. 602 с.

29. *Игнатьева Н.* Мадригалы мантуанских композиторов на тексты «Верного пастуха» Дж. Б. Гварини (к истории *второй практики*): Дисс. … канд. иск. М., 2017 348 с.

30. *Калужских М.* Комический театр Георга Филиппа Телемана // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 3. С. 14–52.

31. *Кариссими Дж.* Философы / пер. М. Л. Насоновой // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 1. С. 150–153.

32. *Кауфман И.* Раннее Просвещение о логике развития науки // Философский век. Альманах : вып. 27. Энциклопедия как форма универсального знания: от эпохи Просвещения к эпохе Интернета / отв. редакторы Т. В. Артемьева, М. И. Микешин. СПб.: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2004. С. 36–43.

33. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: в 3-х ч. [Ч. I:] Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: Моск. гос. консерватория, 1996. 192 с.

34. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. Ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. 224 с.

35. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. 376 с.

36. *Кириллина Л. В.* Оратории Г. Ф. Генделя: Учебное пособие по истории зарубежной музыки для преподавателей и студентов музыкальных

вузов. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. 56 с.

37. *Клишин А.* Энармонические мадригалы Вичентино. Вопросы строя и высотной организации // Музыка и время: ежемесячный научный критико-публицистический журнал. 2006. № 4. С. 26–37.

38. *Коробова А.* Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория, 2007. 639 с.

39. *Кречмар Г.* История оперы. М.: ГИТИС, 2014. 385 с.

40. *Круглова Е.* Музыкальные празднества в Магдебурге (к 40-летию фестивалей имени Г. Ф. Телемана) // Старинная музыка. 2002. № 3. С. 4–5.

41. *Круглова Е.* Музыкальный художник барокко // Старинная музыка. 2004. № 3–4. С. 2–3.

42. *Крунтяева Т.* Итальянская комическая опера XVIII века. Л.: Музыка, 1981. 167 с.

43. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков. М.: Композитор, 2003. 302 с.

44. *Лейбниц Г. В.* Переписка с Николаем Ремоном // Готфрид Вильгельм Лейбниц: Сочинения в четырех томах. Т.1. М.: Издательство «Мысль», 1982. 636 с.

45. *Ливанова Т. Н.* Бах и Гендель: проблема стиля // Русская книга о Бахе. М.: Музыка, 1985. С. 183–203.

46. *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: Том 2: XVIII век. М.: Музыка, 1982. 622 с.

47. *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: «Музыка», 1994. 317 с.

48. *Луцкер П. В; Сусидко И. В.* Итальянская опера XVIII века: в 2-х ч. Часть 1: Под знаком Аркадии. М.: [б.и.], 1998. 440 с.; Часть II: Эпоха Метастазио. М.: Классика-XXI, 2004. 767 с.

49. *Майстер Х.* Музыкальная риторика: ключ к интерпретации

произведений И. С. Баха / пер. с нем. Л. Шишханова. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2009. 110 с.

50. *Марихина Л. В.* Клавирное творчество Иоганна Кунау (1660–1722) в контексте его эстетических воззрений: Автореф. дисс. … канд. иск. СПб., 2004. 18 с.

51. *Махов А. Е.* Конец XVII – начало XVIII века: от барокко к галантному стилю и классицизму // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2010. С. 254–258.

52. *Махов А. Е.* Раннее Просвещение // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2010. С. 258 –263.

53. *Михайлов А.* Поэтика барокко // Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 112–175.

54. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. 688 с.

55. *Мураталиева С. Г.* Вокально-инструментальное творчество К. Ф. Э Баха // Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788): К 300-летию со дня рождения: Сборник статей / ред.-сост. С. Г. Мураталиева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. С. 156–192.

56. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

57. *Насонов Р. А.* Два взгляда на младенца Христа (История Рождества в интерпретации Х. Шютца и И. С. Баха). I. «…Я возвещаю вам великую радость» // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 1. С. 118–136.

58. *Насонов Р. А.* Два взгляда на младенца Христа (История Рождества в интерпретации Х. Шютца и И. С. Баха). II. «Как мне принять тебя?» // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 52–73.

59. *Насонов Р. А.* Два взгляда на младенца Христа (История

Рождества в интерпретации Х. Шютца и И. С. Баха). II. «Как мне принять тебя?» (окончание) // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 3. С. 21–56.

60. *Насонов Р. А.* Парадоксы Эйлера // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 147–150.

61. *Никифоров С. Н.* «Автобиография» К. Ф. Э. Баха. Перевод и комментарии С. Н. Никифорова // Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788): К 300-летию со дня рождения / ред.-сост. С. Г. Мураталиева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. С. 203–212.

62. *Никифоров С. Н.* К. Ф. Э. Бах и его крёстный отец Г. Ф. Телеман // Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788): К 300-летию со дня рождения / ред.-сост. С. Г. Мураталиева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. С. 21–30.

63. *Никифоров С. Н.* Письма К. Ф. Э. Баха к Г. Ф. Телеману // Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788): К 300-летию со дня рождения / ред.-сост. С. Г. Мураталиева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. С. 212–214.

64. *Никифоров С. Н.* Спор о французских речитативах (из переписки Г. Ф. Телемана и К. Г. Грауна) // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 1 (28). С. 88–111.

65. *Никифоров С. Н.* Телеман и Гендель: цветы полувековой дружбы // Старинная музыка. 2017. № 2. С. 12–18.

66. *Никольцев И. Д.* Микрохроматика в системе современного музыкального мышления: Автореф. дис. … канд. иск. М., 2013. 24 с.

67. *Овидий Назон Публий*. Скорбные элегии. Письма с Понта / сост. М. Л. Гаспаров, С. А. Ошеров. М.: Издательство «Наука», 1978. 271 с.

68. *Остроумова Н. В.* И. Маттезон, Г. Ф. Гендель и Гамбургская опера // И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, А. Скарлатти: Проблемы изучения творческого наследия: Сборник статей М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. С.6–16.

69. *Остроумова Н. В.* Иоганн Кунау: жизнь и творчество музыканта

эпохи барокко. М.: ПРЕСТ, 2003. 207 с.

70. Просвещение [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Института философии РАН «Новая философская энциклопедия». — Режим доступа: http://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH6040251296bec2aeb3e060?p.s=TextQuery

71. *Протопопов Вл. В.* История полифонии. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века. Вып. 3. М.: Музыка, 1985. 494 с.

72. *Псахарьян Н. Т.* XVIII век: Просвещение // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2010. С. 189 –192.

73. *Пустлаук А.* Траверс-флейта — К истории инструмента // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 128–137.

74. *Рабей В. О.* Бах и Телеман // Старинная музыка. 2000. № 1. С. 11–15.

75. *Рабей В. О.* Г. Ф. Телеман. Двенадцать методических сонат для скрипки или флейты и цифрованного баса // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сборник 32. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2001. С. 53–63.

76. *Рабей В. О.* Георг Филипп Телеман // Музыкальная жизнь. 1981. № 11. С. 18–19.

77. *Рабей В. О.* Георг Филипп Телеман: Биографический очерк. М.: Музыка, 1974. 64 с. (В помощь педагогу-музыканту).

78. *Рабей В. О.* Скрипичное творчество Г. Ф. Телемана: история, стиль, проблемы интерпретации: Дисс. … докт. искусств. М., 1996. 278 с.

79. *Рабей В. О.* Скрипичное творчество Г. Ф. Телемана: история, стиль, проблемы интерпретации: Автореф. дисс. … докт. искусств. М., 1996. 65 с.

80. Римская сатира / пер. с лат. сост. и коммент. Ф. А. Петровского.

М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 322 с.

81. *Роллан Р.* Автобиография одной забытой знаменитости. Телеман — счастливый соперник И. С. Баха // Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. Вып. 3. М.: Музыка, 1988. С. 311–341.

82. *Роллан Р.* Музыкальное путешествие по Европе XVIII века // Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. Вып. 3. М.: Музыка, 1988. С. 354–401.

83. *Роллан Р.* Опера в Германии // Музыкально-историческое наследие: в 8-ми вып. Вып. 1: Опера в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра. М.: Музыка, 1986. С. 180–201.

84. *Роллан Р.* Происхождение «классического стиля» в музыке XVIII века // Музыкально-историческое наследие: в 8-ми вып. Вып. 3. М.: Музыка, 1988. С. 293–310.

85. *Савельева М.* Энциклопедизм эпохи Просвещения и «Энциклопедия философских наук» // Философский век: альманах. Вып. 27: Энциклопедия как форма универсального знания: от эпохи Просвещения к эпохе Интернета. СПб.: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2004. С. 53–59.

86. *Сапонов М. А.* Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика-XXI, 2004. 400 с.

87. *Сапонов М. А.* Бах. Страсти по Иоанну: История одного шедевра. М.: Классика-XXI, 2008. 51 с.

88. *Сапонов М. А.* Шедевры Баха по-русски: страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. М.: Классика-XXI, 2009. 280 с.

89. *Семенов Ю.* К вопросу о формировании инструментовки как отрасли музыкальной практики и теориии в эпоху барокко // Музыка барокко и классицизма: Вопросы анализа: Сб. трудов. Вып. 84. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. С. 59–90.

90. *Симакова Н. А*. Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. Часть I. Контрапункт строгого стиля как художественная

традиция и учебная дисциплина. М.: Издательский Дом «Композитор», 2002. 528 с.

91. *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и фуга. Книга вторая. Фуга: ее логика и поэтика. М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. 800 с.

92. *Симонова Э.* Музыканты галантного века. Иоганн Иоахим Кванц // Старинная музыка. 1999. № 3. С. 23–25.

93. *Ситдикова Ф.* Функция скрипки в партитурной нотации ансамблевых жанров барокко // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2. С. 152–157.

94. *Соловьёва Т.* Телеман // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / ред. Ю. Келдыш. Т. 5. Москва: Сов. энцикл.: Сов. композитор, 1981. Стб. 485–486.

95. *Старчеус М. С.* Личность музыканта. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2012. 848 с.

96. Стиль // Словарь русского языка / под ред. Чл.-корр. АН СССР Н. Ю. Шведовой. 18-е изд. М.: Рус.яз., 1986. С. 666.

97. Тулий Цицерон Марк О пределах блага и зла. Парадоксы стоиков / Пер. с лат. Н. А. Федорова. Вступ. ст. Н. П. Гринцера. Коммент. Б. М. Никольского. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2000. 474 с. (Серия «Памятники мировой кульутры»).

98. *Тураев С. В.* Раннее Просвещение в Германии // История всемирной литературы: в 9 т. Т. 5. М.: «Наука», 1988. С. 193–196.

99. *Фильштейн, С.* Георг Филипп Телеман и его клавирная музыка // Телеман, Георг Филипп. Фантазии и увертюры для фортепиано [ноты] Киев: Музична Україна, 1986. С. 6–8.

100. *Фишман Н. Л.* Эстетика Ф. Э. Баха // Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788): К 300-летию со дня рождения: Сборник статей / ред.-сост. С. Г. Мураталиева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. С. 43–54.

101. *Ханова А. Н.* Оратории К. Ф. Э. Баха в контексте развития жанра:

Автореф. дисс. … канд. иск. СПб., 2017. 29 с.

102. *Ханова А. Н.* Оратории К. Ф. Э. Баха в контексте развития жанра: Дисс. … канд. иск. СПб., 2017. 354 с.

103. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс: в 2 ч.: Ч. 1: Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. М.: Композитор, 2003. 472 с.

104. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. 544 с.

105. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. СПб., М.: Лань; Краснодар: Планета музыки, 2013. 490 с.

106. *Чинаев В. П.* «Чувствительный стиль» К. Ф. Э. Баха: от территории парадокса к «новым землям» // Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788): К 300-летию со дня рождения: Сборник статей / ред.-сост. С. Г. Мураталиева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. С. 55–77.

107. *Шабалина Т.* Творчество И. С. Баха: Текстологическое исследование (на материале инструментальных сочинений): Автореф. дис. … докт. иск. СПб., 2000. 48 с.

108. *Шабалина Т.* Творчество И. С. Баха: Текстологическое исследование (на материале инструментальных сочинений): Дис. … докт. иск. СПб., 2000. 686 с.

109. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2011. 808 с.

110. *Шушкова О.* Вопросы немецкой музыкальной эстетики и теории XVIII века (по материалам трактатов И. А. Шайбе): Автореф. дис. … канд. иск. Л., 1991. 21 с.

111. *Шушкова О.* Раннеклассическая музыка: эстетика, стилевые особенности, музыкальная форма: Автореф. дисс. докт. … искусств. Новосибирск, 2002. 42 с.

112. *Ювенал*. Сатиры. СПб.: «Алетейя», 1994. 220 с.

113. *Anonymus* [Mizler L. Ch.] Georg Philipp Telemanns Singe Spiel und General Baß Uebungen // Mizler. Bd. 2. T. 1. 1740. S. 144–145.

114. *Anonymus* [Mizler L. Ch.] Vermischte musikalische Nachrichten. Von dem Ursprunge, Amte und Rechte der Cantoren in den Kirchen u. Schulen // Mizler. Bd. 3. T. 4. 1752. S. 776–778.

115. *Bergmann W.* Vorwort // Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke / hrsg. von Walter Bergmann. Bd. 18, 19. Bärenreiter: Kassel [u.a.], 1965. S. VI.

116. Briefe von Karl Philipp Emanuel Bach und G. M. Telemann (Schluss) // Allgemeine Musikalische Zeitung / hrsg. von Friedrich Chrysander. IV. Jahrgang. 16 Juni 1869. № 24. S. 185.

117. Carl Philip Emanuel Bach, zweyter Sohn — — // [Burney C.] Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner musikalischen Reisen. Dritter Band. Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland. Aus dem Englischen übersetzt. Mit einigen Zusätzen und Anmerkungen zum zweiten und dritten Bande. Hamburg: bei Bode, 1773. S. 198–209.

118. *Büttner H.* Das Konzert in den Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns. Wolfenbüttel – Berlin: Georg Kallmeyer Verlag, 1935. 91 S.

119. *Chrysander F.* Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom 16. bis zum 18. Jahrhundert // Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft / hrsg. von Friedrich Chrysander. Erster Band. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1863. S. 147–286.

120. *Chrysander F.* G. F. Händel. Bd. 1. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1858. 495 S.

121. *Clark S. L.* (trans. and ed.) The Letters of C. P. E. Bach. Oxford: Oxford University Press, 1997. 360 p.

122. *Dammann R.* Der Musikbegriff im deutschen Barock /3., unveränderte Auflage. Laaber: Laaber-Verlag, 2014. 524 S.

123. Der Critische Musicus an der Spree. Berliner Musikschrifttum von 1748 bis 1799. Eine Dokumentation / hrsg. von Hans-Günter Ottenberg. Leipzig:

Verlag Philipp Reclam jun., 1984. 403 S.

124. *Deutsch O. E.* Handel. A Documentary Biography. London: Adam and Charles Black, 1955. 942 p.

125. Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809 als Personen- und Ortsregister bearbeitet und durch Nachträge aus den Promotionslisten ergänzt / im Auftrage der Königlich Sächsischen Staatsregierung hrsg. von Georg Erler. II Band. Die Immatrikulationen vom Wintersemester 1634 bis zum Sommersemester 1709. Leipzig: Giesecke & Devrient, 1909. S. 695.

126. *Eitner R.* Telemann // Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 9. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900–1904. S. 368–377.

127. *Fleischhauer G.* Telemanns Journal «Der getreue Music-Meister» (1728–1729) unter musikpädagogischen Aspekten // Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert / hrsg. vom Zentrum für Telemann-Pflege- und -Forschung Magdeburg in Verbindung mit dem Arbeitskreis “Georg Philipp Telemann” Magdeburg im Kulturbund der DDR. T. 3. Halberstadt: Buchdruckerei Wolfgang Koch, 1981. S. 43–59.

128. *Fock G.* Kritischer Quellenbericht // Georg Philipp Telemann. Der Harmonische Gottesdienst. 72 Solokantaten für 1 Singstimme, 1 Instrument und Basso continuo. Hamburg 1725/26 / hrsg. von Gustav Fock. Generalbaß-Aussetzung von Max Seiffert. Bd. II. Teil I: Neujahr bis Reminiscere. Kassel und Basel: Bärenreiter Verlag, 1953. S. IX.

129. *Fock G.* Vorwort zur Neuausgabe // Georg Philipp Telemann. Der Harmonische Gottesdienst. 72 Solokantaten für 1 Singstimme, 1 Instrument und Basso continuo. Hamburg 1725/26 / hrsg. von Gustav Fock. Generalbaß-Aussetzung von Max Seiffert. Bd. II. Teil I: Neujahr bis Reminiscere. Kassel und Basel: Bärenreiter Verlag, 1953. S. VII–VIII.

130. Frankfurter Concert-Chronik von 1713–1780 / zusammengestellt von

Carl Israël. Frankfurt am Main: Selbstverlag des Vereins, 1876. 74 S.

131. Geschichte der Musik in Frankfurt am Main vom Anfange des XIV. bis zum Anfange des XVIII. Jahrhunderts / im Auftrage des Vereins für Geschichte und Altertumskunde zu Frankfurt am Main hrsg. von Caroline Valentin. Frankfurt am Main: K. Th. Völckers Verlag, 1906. 280 S.

132. *Graeser H.* Georg Philipp Telemanns Instrumental-Kammermusik: Phil. Diss. München, 1924. 271 S.

133. *Grant J. B.* The rise of lyricism and decline of biblical narration in the late liturgical passion of Georg Philipp Telemann: Doctoral Dissertation / University of Pittsburgh. Электронный ресурс: http://d-scholarship.pitt.edu/7481/; (дата обращения: 14.02.2018).

134. Hamburgische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit auf das Jahr 1767. Hamburg: Gedruckt und verlegt von Christian Simon Schröder, [1767]. 868. S.

135. Händel-Handbuch. Bd. 4. Dokumente zu Leben und Schaffen / auf der Grundlage von Erich Deutsch Handel. A Documentary Biography hrsg. von der Editionsleitung der Hallischen Händel-Ausgabe. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1985. 621 S.

136. *Harnisch K.* Telemann als Bearbeiter von Händels Oper “Ricardo I” (Hamburg 1729) // Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert / hrsg. vom Zentrum für Telemann-Pflege- und -Forschung Magdeburg in Verbindung mit dem Arbeitskreis “Georg Philipp Telemann” Magdeburg im Kulturbund der DDR. T. 1. Halberstadt: Buchdruckerei Wolfgang Koch, 1981. S. 114–120.

137. *Hauswald G.* Kritischer Quellenbericht // Georg Philipp Telemann. Kammermusik ohne Generalbaβ / hrsg. von Günter Hausswald. Bd. VI. Kassel und Basel: Bärenreiter Verlag, 1955. S. IX–XIII.

138. *Hauswald G.* Vorwort // Georg Philipp Telemann. Kammermusik ohne Generalbaβ / hrsg. von Günter Hausswald. Bd. VI. Kassel und Basel: Bärenreiter Verlag, 1955. S. V–VIII.

139. Herrn / Erdmann Neumeisters / Fünfffache / Kirche=Andachten / bestehend / In theils eintzeln, theils niemahls / gedruckten / Arien, Cantaten und Oden / Auf alle / Sonn=und Fest=Tage / des gantzen Jahres. / Herausgegeben / Von / G. T. / Leipzig, / In Verlegung Joh. Grotzens Erben. / Anno 1716. Электронный ресурс: http://gdz.sub.uni-goettingen.de/dms/load/img/?PID=PPN671094157|LOG_0002&physid=PHYS_0006 (дата обращения: 25.08.2017).

140. *Hertel M.* Der Französische Jahrgang von Georg Philip Telemann zwischen Gebrauchsmusik und zyklischem Kunstwerk // Handbuch der musikalischen Gattungen / hrsg. von Siegfried Mauser. Band 17, 2. S. 87–94.

141. *Hobohm W.* Die Magdeburger Häuser der Familie Telemann // Programmheft der 19. Magdeburger Telemann-Festtage. Magdeburg, 2008. S. 50–51. Электронный ресурс: http://www.telemann.org/tl_files/files/images/telemannmd/Die%20Magdeburger%20Haeuser.pdf (дата обращения: 22.11.2016)

142. *Hobohm W.* Vorwort // Telemann G. Ph. Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem. Geistliche Kantate nach Worten von Karl Wilhelm Ralmer, TWV 1:797 / hrsg. von Wolf Hobohm. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 2004. S. VIII–XI.

143. *Hörner H.* Gg. Ph. Telemanns Passionsmusiken. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionsmusik in Hamburg: Inaugural-Dissertation. Borna-Leipzig: Universitätsverlag von Robert Noske, 1933. 145 S.

144. *Hunold Ch. F.* Theatralische, Galante und Geistliche Gedichte von Menantes. Hamburg: bey Johann Wolffgang Fickweiler im Dom, 1722. 271, 80 S. [Geistliche Gedichte].

145. *Jaenecke J.* Georg Philipp Telemann: Autographe und Abschriften: Katalog / bearb. von Joachim Jaenecke. München: Henle, 1993. 453 S.

146. *Kettner F. E.* Clerus ad Spiritum Sanctum. Magdeburg: Verlegts Christoph Seidels sel. Witwe und Georg Ernst Scheidhauer, Anno 1729. 348 S.

147. *Koch K.-P.* Polnische Einflüsse in Telemanns Werken der Hamburger Zeit // Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der

europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert / hrsg. vom Zentrum für Telemann-Pflege- und -Forschung Magdeburg in Verbindung mit dem Arbeitskreis “Georg Philipp Telemann” Magdeburg im Kulturbund der DDR. T. 1. Halberstadt: Buchdruckerei Wolfgang Koch, 1981. S. 70–80.

148. *Koch K.-P.* Telemann als Sorauer Hofkapellmeister // Komponisten im Spannungsfeld von höfischer und städtischer Musikkultur. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz. Magdeburg, 18. bis 19. März 2010, anlässlich der 20. Magdeburger Telemann-Festtage / hrsg. von C. Lange, B. Reipsch. S. 45–82.

149. *Krabbe W.* Einleitung // Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge / hrsg. von Wilhelm Krabbe. Bd. LVII. Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel, 1917. S. I–XXI.

150. *Kremer J.* Von «Noten-Krämern», «Solmisations-Rittern» und «theatralischer» Kirchenmusik: Zur Bewahrung, Ausweitung und Auflösung des Kantorats im 18. Jahrhundert // Das Kantorat des Ostseeraums im 18. Jahrhundert: Bewahrung, Ausweitung und Auflösung eines kirchenmusikalischen Amtes. Berlin: Frank & Timme, 2007. S. 9–33.

151. *Kretzschmar H.* Geschichte der Oper. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919. 286 S.

152. *Kross S.* Das Instrumentalkonzert bei Georg Philipp Telemann. Tutzing: H. Schneider, 1969. 172 S.

153. *Kross S.* Telemanns Stellung in der Musikanschauung der Aufklärung // Telemann und die Musikerziehung. Konferenzbericht der 5. Magdeburger Telemann-Festtage vom 19. bis 27. Mai 1973. Magdeburg, 1975. S. 19–29.

154. *Krummacher F.* Kantate // MGG-2. Bd. 4 (Sachteil). Sp. 1731–1755.

155. *Landmann O.* Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek. Anmerkung zum Gesamtbestand und zu einigen speziellen Fragen // Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert / hrsg. vom Zentrum für Telemann-

Pflege- und -Forschung Magdeburg in Verbindung mit dem Arbeitskreis “Georg Philipp Telemann” Magdeburg im Kulturbund der DDR. T. 2. Halberstadt: Buchdruckerei Wolfgang Koch, 1981. S. 64–65.

156. *Lappenberg J. M.* Zur Geschichte der Buchdruckerkunst in Hamburg. Hamburg: Druck und Verlag von Johann August Meiβner, 1840. LXXXIV, 123 S.

157. *Lessing G. E.* Kollektaneen zur Literatur / hrsg. und weiter ausgeführt von Johann Joachim Eschenburg. Zweiter Teil. Wien: Im Verlage bey Anton Pichler, 1804. 304 S.

158. *Lindner E. O.* Geschichte des deutschen Liedes im XVIII. Jahrhundert / hrsg. von Ludwig Erk. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1871. 167 S.

159. *Lölkes H.* Ramlers Der Tod Jesu in den Vertonungen von Graun und Telemann. Kontext. Werkgestalt. Reyeption. Kassel: Bärenreiter, 1999. 329 S.

160. *Lütteken L.* Telemann // MGG-2. Bd. 16. Sp. 585–606; 665–674.

161. *Maertens W.* Georg Philipp Telemanns Hamburger Kapitänsmusiken: Diss. 2. Bde. Halle / Saale, 1975. 296; 280 S.

162. *Marpurg F. W.* Abhandlung von der Fuge. Berlin: bey A. Haude, und J. C. Spener, Königl. und der Academie der Wisseschaften Buchhändler, 1753. 192 S.

163. *Marpurg F. W.* Vier und zwanzig, theils ernsthafte, theils scherzende, Oden, mit leichten und fast für alle Hälse bequemen Melodien versehen von G. Ph. T., bey Christian Herold. 1741 // Kritische Briefe über die Tonkunst, mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin. Bd. 1. Berlin: bey Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1760. S. 162–164.

164. *Mattheson J.* Der vollkommene Capellmeister. Hamburg, Verlegts Christian Herold, 1739. 484 S.

165. *Mattheson J.* Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Bass <…>. Hamburg, im Schiller=und Kitznerischen Buch=Laden, 1719. 276 S.

166. *Mattheson J.* Johann Mattheson’s <…> Kleine General=Baβ=Schule. Hamburg: bey Joh. Christoph Kitzner, 1735. 253 S.

167. *Mattheson J.* Johann Matthesons / Grosse / General=Baβ=Schule. / Oder: / Der exemplarischen / Organisten=Probe / Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage / Bestehend in / Dreien Klassen, / Aus: / In einer gründlichen Vorbereitung, / In 24. leichten Exempeln, / In 24. schweren Prob=Stücken: / Solcher Gestalt eingerichtet / Daβ, wer die erste wohl verstehet; und in den beiden andern Klassen / alles rein trifft; so dann das darin enthaltene gut anzubringen weiβ; derselbe / ein Meister im General=Baβ heissen könne. Hamburg, / Zu finden in Johann Christoph Kißners Buchladen. 1731. 484 S.

168. *Mattheson J.* Telemann // Grundlage einer Ehren-Pforte <…> / vollständiger, originalgetreuer Neudruck mit gelegentlichen bibliographischen Hinweisen und Matthesons Nachträgen herausgegeben von Max Schneider. Berlin: Kommissionsverlag von Leo Liepmannssohn. Antiquariat, 1910. S. 354–369.

169. *Meissner R.* Georg Philipp Telemanns Frankfurter Kirchen-Kantaten. Inaugural-Dissertation. Frankfurt (Main), 1925. 77 S.

170. *Menke W.* Anhang zu «Das Vokalwerk Georg Philipp Telemann's von Werner Menke // Menke W. Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns. Überlieferung und Zeitfolge. Kassel: Bärenreiter, 1942. 105 S.

171. *Menke W.* Georg Philipp Telemann. Leben, Werk und Umwelt in Bilddokumenten. Wilhelmshoven: Verlag Florian Noetzel, 1987. 187 S.

172. *Menke W.* Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns. Überlieferung und Zeitfolge. Kassel: Bärenreiter, 1942. 134 S. Anhang: 105 S.

173. *Neubacher J.* Zwischen Auftrag und künstlerischem Anspruch — Zu Telemanns musikpädagogischer Position als Cantor und Director chori musici in Hamburg // Das Kantorat des Ostseeraums im 18. Jahrhundert: Bewahrung, Ausweitung und Auflösung eines kirchenmusikalischen Amtes. Berlin: Frank & Timme, 2007. S. 63–74.

174. *Neumeister E.* Vorbericht // Geistliche Cantaten uber alle Sonn=Fest= und Apostel=Tage. Halle in Magdeburg: Zu finden in Rengerischen Buchladen, Anno 1705. S. 2–14 [в оригинале пагинация проставлена не полностью].

175. *Ottzenn C.* Telemann als Opernkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte

der Hamburger Oper. Berlin: Verlag von E. Ebering, 1902. 85 S.

176. *Petzold R.* Georg Philipp Telemann: Leben und Werk. Leipzig: Deutscher Verlag fu□r Musik VEB, 1967. 236 S.

177. *Poetzsch-Seban U.* Vorwort // Telemann G. Ph. Der jüngste Tag wird bald sein Ziel erreichen. Kantate zum 2. Advent, TWV 1:301 / hrsg. von Ute Poetzsch-Seban. Urtext der Telemann-Ausgabe.Kassel (u.a.): Bärenreiter, 2006. S. III–V.

178. *Poetzsch-Seban U.* Vorwort // Telemann G. Ph. Gelobet seist du Jesu Christ. Kantate zum 2. Weihnachtstag, TWV 1:612 / hrsg. von Ute Poetzsch-Seban. Urtext der Telemann-Ausgabe. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 2004. S. III–IV.

179. *Poetzsch-Seban U.* Vorwort // Telemann G. Ph. Nun komm der Heiden Heiland. Kantate zum 1. Advent, TWV 1:1174 / hrsg. von Ute Poetzsch-Seban. Urtext der Telemann-Ausgabe. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 2004. S. IV–VI.

180. *Quantz J. J.* Avant-Propos // Sei duetti a due flauti traverso da Gio. Gioacchino Quanz. Opera seconda. Berlino: Stampata da Giogrio Ludovico Winter, 1759. S. I–III.

181. *Quantz J. J.* Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin: bey Johann Friedrich Voss, 1752. 380 S.

182. *Rackwitz W.* Vorwort // Telemann G. Ph. Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung / hrsg. von Werner Rackwitz mit 17 Abbildungen und 77 Notenbeispielen. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1981. S. 5–52.

183. *Rampe S.* Georg Philipp Telemann und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag, 2017. 569 S.

184. *Reipsch R.-J.* Telemann in Magdeburg — Kindheit und Jugend // Programmheft der 15. Magdeburger Telemann-Festtage. Magdeburg, 2000. S. 44–47. Электронный ресурс: http://www.telemann.org/ueber-telemann/telemann-in-magdeburg/kindheit-und-jugend.html (дата обращения: 05.03.17).

185. *Reipsch R.-J.* Telemann, Georg Michael // MGG-2. Bd. 16. Sp. 674–675.

186. *Riemann H.* Galanter Stil // Musiklexicon. Aktualisierte Neuauflage in fünf Bänden / hrsg. von Wolfgang Ruf in Verbindung mit Annette van Dyck-Hemming. Mainz: Schott Music GmbH & Co, 2012. S. 284.

187. *Riemann H.* Tafelmusik // Musiklexicon. Aktualisierte Neuauflage in fünf Bänden / hrsg. von Wolfgang Ruf in Verbindung mit Annette van Dyck-Hemming. Mainz: Schott Music GmbH & Co, 2012. S. 182.

188. *Ruhnke M.* Kritischer Bericht // Georg Philipp Telemann. Sechs Quartette oder Trios für zwei Querflöten (oder zwei Violinen) und zwei Violoncelli (oder zwei Fagotte) mit Generalbaβ / hrsg. von Martin Ruhnke. Bd. XXV. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 1981. S. XI–XIV.

189. *Ruhnke M.* Telemann, Georg Philipp // MGG. Bd. 13. Sp. 175–210.

190. *Ruhnke M.* Telemann, Georg Philipp // NGD. Vol. 18. P. 647–659.

191. *Ruhnke M.* Vorwort // Georg Philipp Telemann. Sechs Quartette oder Trios für zwei Querflöten (oder zwei Violinen) und zwei Violoncelli (oder zwei Fagotte) mit Generalbaβ / hrsg. von Martin Ruhnke. Bd. XXV. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 1981. S. VII–XI.

192. *Ruhnke M.* Vorwort // TWV-1. S. VI–XI.

193. *Ruhnke M.* Zur Ausgabe // Telemann G. Ph. Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem. Geistliche Kantate nach Worten von Karl Wilhelm Ralmer, TWV 1:797 / hrsg. von Wolf Hobohm. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 2004. S. I–XXI.

194. *Schabalina T.* Textfunde in Sankt Petersburg: Unbekanntes Passionsoratorium von Telemann aus dem Jahr 1731 // Mitteilungsblatt der Telemann-Gesellschaft (Internationale Vereinigung). Nr. 26 (Dezember 2012). S. 25–35.

195. *Schaefer-Schmuck K.* Georg Philipp Telemann als Klavierkomponist: Inaugural-Dissertation. Borna-Leipzig: Großbetrieb für Dissertationsdruck, 1934. 70 S.

196. *Scheibe J. A.* Das 14 Stück. Dienstag, den 3 September, 1737 // Johann Adolph Scheibens, Königl. Dänis. Capellmeisters, Critischer Musikus.

Neue, vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig: bey Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. S. 131–140.

197. *Scheibe J. A.* Das 65 Stück. Dienstags, den 24 November, 1739 // Johann Adolph Scheibens, Königl. Dänis. Capellmeisters, Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig, bey Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. S. 595–602.

198. *Schering A.* Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert. Leipzig: Kistner & Siegel, 1941. 695 S.

199. *Schering A.* Musikgeschichte Leipzigs. In drei Bänden. Zweiter Band: von 1650 bis 1723. Leipzig: Fr. Kistner & C. F. Siegel, 1926. 486 S.

200. *Schipperges T.* Serenade – Serenata // MGG-2. Bd. 8. Sp. 1310–1328.

201. *Schlichte J.* Thematischer Katalog der kirchlichen Musikhandschriften des 17. und 18. Jahrhunderts in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Frankfurt: Verlag Klostermann, 1979. 500 S.

202. *Schneider M.* Anhang // Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 28. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907. S. LXV–LXXIV.

203. *Schneider M.* Anhang // Mattheson J. Grundlage einer Ehren-Pforte <…> / vollständiger, originalgetreuer Neudruck mit gelegentlichen bibliographischen Hinweisen und Matthesons Nachträgen herausgegeben von Max Schneider. Berlin: Kommissionsverlag von Leo Liepmannssohn. Antiquariat, 1910. S. 1–51.

204. *Schneider M.* Einleitung // Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 28. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907. S. V–LXIV.

205. *Schneider M.* Revisions-Bericht // Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 28. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907. S. LXXV–LXXIX.

206. *Schröter C.* C. G. Schröters Beurtheilung des neuen musikalischen Systems Herrn Telemanns, auf Verlangen aufgesetzet // Mizler Bd. 3. T. 4. 1752. S. 720–726.

207. *Schütz G.* Quantz // MGG-2. Bd. 13. Sp. 110.

208. *Schütze J. F.* Hamburgische Theater-Geschichte. Hamburg: bei

J. P. Treder, 1794. 711 S.

209. *Sehnal J.* Hannakische Musik in der Zeit Georg Philipps Telemann // Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert / hrsg. vom Zentrum für Telemann-Pflege- und -Forschung Magdeburg in Verbindung mit dem Arbeitskreis “Georg Philipp Telemann” Magdeburg im Kulturbund der DDR. T. 1. Halberstadt: Buchdruckerei Wolfgang Koch, 1981. S. 81–88.

210. *Seidel W.* Aufklärung // MGG-2. Bd. 1. Sp. 986–996.

211. *Seiffert M.* G. Ph. Telemann. Musique de Table. Ausführungen zu Band LXI und LXII der Denkmäler deutscher Tonkunst. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927. 27 S.

212. *Siegmund-Schultze W.* Georg Philipp Telemann. Mit 54 Abbildungen. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1980. 84 S.

213. *Smither H. E.* A History of the Oratorio. Vol. 2. The University of North Carolina Press, 1988. 393 P.

214. *Steszewska Z.* Polnische Elemente in der Musik Georg Philipp Telemanns // Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert / hrsg. vom Zentrum für Telemann-Pflege- und -Forschung Magdeburg in Verbindung mit dem Arbeitskreis “Georg Philipp Telemann” Magdeburg im Kulturbund der DDR. T. 1. Halberstadt: Buchdruckerei Wolfgang Koch, 1981. S. 65–67.

215. *Strohm R.* Rezitativ // MGG-2. Bd. 8. Sp. 224–242.

216. *Taylor N. E.* The published church cantatas of Georg Philipp Telemann. Indiana University, ProQuest Dissertations Publishing, 2014. Электронный ресурс: https://search.proquest.com/openview/3f12f73bdda9d2256483e9a96794fb63/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y (дата обращения: 30.08.2017).

217. *Telemann G. Ph.* Beschreibung der Augenorgel, oder des Augenclavicimbels, so der berühmte Mathematicus und Jesuit zu Paris, Herr Pater Castel, erfunden und ins Werck gerichtet hat // Mizler. Bd. 2. T. 2. 1742. S. 256–

266.

218. *Telemann G. Ph.* Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann / hrsg. von Hans Grosse und Hans Rudolf Jung. Leipzig: VEB deutscher Verlag für Musik, 1972. S. 448.

219. *Telemann G. Ph.* Georg Philip Telemanns neues musikalisches System // Mizler. Bd. 3. T. 4. 1752. S. 713–720.

220. *Telemann G. Ph.* Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung / hrsg. von Werner Rackwitz mit 17 Abbildungen und 77 Notenbeispielen. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1981. 375 S.

221. *Telemann G. Ph.* Telemanns Vorbericht // Georg Philipp Telemann. Der Harmonische Gottesdienst. 72 Solokantaten für 1 Singstimme, 1 Instrument und Basso continuo. Hamburg 1725/26 / hrsg. von Gustav Fock. Generalbaß-Aussetzung von Max Seiffert. Bd. II. Teil I: Neujahr bis Reminiscere. Kassel und Basel: Bärenreiter Verlag, 1953. S. V–VII.

222. *Telemann G. Ph.* Vorbericht // Musicalisches / Lob Gottes / in der / Gemeine des Heren / bestehend aus einem / Jahrgange / über die / Evangelien <…> Nurnberg / in Verlegung Balth. Schmids. / Org: und Kupferstecher [undatiert, unpagiert].

223. *Telemann G. Ph.* Unterricht // Fast allgemeines / Evangelisch=Musicalisches / Lieder=Buch <…>. Hamburg, gedruckt bei Philipp Ludwig Stromer 1730. S. 181–188.

224. *Telemann G. Ph.* Zuschrift // Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge / hrsg. von Wilhelm Krabbe. Bd. LVII. Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel, 1917. [unpagiert].

225. *Tilgner G.* Vorrede // Tit. Herrn / Erdmann Neumeisters / Fünfffache / Kirchen=Andachten <…> Leipzig, / In Verlegung Joch. Groβens Erben. Anno 1717. [unpagiert].

226. *Tornius V.* Musik — mein Leben. Biographische Erzählungen um Georg Philipp Telemann, Carl Maria von Weber und Felix Mendelssohn Bartholdy. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1965. 196 S.

227. *Trojanvá J.* Georg Philipp Telemann (14.3.1681–25.6.1767). Soupis díla z fondů Státní vědecké knihovny v Brně. Státní vědecká knihovna v Brně, 1981. 45 S.

228. *Türk D. G.* Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen <…>. Leipzig und Halle: Auf Kosten des Verfassers; in Kommission bey Schwickert in Leipzig, und bey Hemmerde und Schwetschke in Halle, 1789. 408 S.

229. *Valentin E.* Georg Philipp Telemann. Magdeburg: Druck und Verlag August Hopfer Burg b. M., 1931. 60 S.

230. *Wald M.* Telemann. Werke // MGG-2. Bd. 16. Sp. 606–649.

231. *Walther J. G.* Eberlinus [Daniel] // Walther. S. 221.

232. *Walther J. G.* Guicciardi [Francesco] // Walther. S. 296.

233. *Walther J. G.* Oratorium // Walther. S. 451–452.

234. *Walther J. G.* Riche (François le) // Walther. S. 526.

235. *Walther J. G.* Telemann // Walther. S. 596–597.

236. *Walther J. G.* Theresia // Walther. S. 605.

237. *Wettstein H.* Georg Philipp Telemann. Bibliographischer Versuch zu seinem Leben und Werk. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner, 1981. 68 S.

238. *Wisser J.* Poelchau, Georg (Johann Daniel) //MGG-2. Bd. 13. Sp. 707–708.

239. *Wolfrum Ph.* Johann Sebastian Bach. Erster Band. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1910. 184 S.

240. *Zedler J. H.* Balletto // Zedler. Bd. 3. S. 232–233.

241. *Zedler J. H.* Pauliner=Kloster // Zedler. Bd. 26. S. 1465–1466.

242. *Zelm K.* Reinhard Keiser und Georg Philipp Telemann — Zum Stilwandel an der frühdeutschen Oper in Hamburg // Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert / hrsg. vom Zentrum für Telemann-Pflege- und -Forschung Magdeburg in Verbindung mit dem Arbeitskreis “Georg Philipp Telemann” Magdeburg im Kulturbund der DDR. — Halberstadt: Buchdruckerei Wolfgang Koch, 1981. T. 1. S. 104–113.

243. *Zohn S.* Telemann // NGD-2. Vol. 25. P. 198–232.

Приложения

Приложение 1. Перечень документов жизни и творчества Г. Ф. Телемана, переведенных на русский язык

Жизнеописания, предисловия и прочие документы

Предисловие Телемана к «Малой камерной музыке» (1716)

Предисловие Телемана к «Давидовым ораториям» (1716, фрагмент)

Первое жизнеописание (1718)

Стихи И. Маттезону (1718)

Предисловие к ежегоднику кантат «Музыкальное Богослужение» (1725)

Предисловие к журналу «Истинный музыкант» (1728)

Второе жизнеописание (1729)

Предисловие к «Евангелическому музыкальному песеннику» (1730)

«Описание цветного органа, или цветного клавесина <…>» (1739)

Третье жизнеописание (1740)

«Новая музыкальная система Георга Филиппа Телемана» (1752) .

«Последний труд Георга Филиппа Телемана, предпринятый им на 86-м году жизни. Состоит из музыкальной таблицы звуков и интервалов. Гамбург, 1767 год»

Переписка

Официальная переписка

Георг Филипп Телеман — в городской совет Лейпцига. Лейпциг, 8 августа 1704 года

Георг Филипп Телеман — в городской совет Франкфурта-на-Майне. [Без указания места], 9 февраля 1712 года

Георг Филипп Телеман в городской совет Франкфурта-на-Майне. [Без указания места и даты]

Георг Филипп Телеман — в городской совет Франкфурта-на-Майне. Франкфурт-на-Майне, 5 октября 1717 года

Бургомистры и советники города Гамбурга — в городской совет Франкфурта-на-Майне. [Гамбург], 12 июля 1721 года

Георг Филипп Телеман — в городской совет Франкфурта-на-Майне. Франкфурт-на-Майне, 21 июля 1721 года

Конрад Нойман — в городской совет Гамбурга. [Гамбург], 28 января 1722

Георг Филипп Телеман — в городской совет Гамбурга. Гамбург, 3 февраля 1722 года

Георг Филипп Телеман — в городской совет Гамбурга. Гамбург, 3 сентября 1722 года

Георг Филипп Телеман — в городской совет Гамбурга. [Гамбург, между 1725 и 1730 годами]

Конрад Кёниг — в городской совет Гамбурга. Гамбург, 26 января 1725

Конрад Кёниг — в городской совет Гамбурга. Гамбург, 23 января 1739

Георг Филипп Телеман — в городской совет Гамбурга. Гамбург, 30 октября 1748

Георг Филипп Телеман — в городской совет Гамбурга. Гамбург, 15 января 1749 года

Георг Филипп Телеман — секретарю городского совета Гамбурга доктору Андерсону. Гамбург, 7 февраля 1749 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Готлибу Иммануилу Брейткопфу. Гамбург, 20 ноября 1755 года

Георг Филипп Телеман — в городской совет Гамбурга. Гамбург, 25 октября 1757

Иеремия Конрад Пискатор — в городской совет Гамбурга. Гамбург, 7 ноября 1757

Георг Филипп Телеман — секретарю городского совета и архивариусу Якобу Шубаку. Гамбург, 15 декабря 1757

Георг Филипп Телеман — членам совета правления (Protoscholarchen) Гимназии Св. Иоанна. Гамбург, 7 апреля 1763

Иоганн Мельхиор Гёце — бургомистру города Гамбурга. Гамбург, 14 июня 1764

Георг Филипп Телеман — советнику города Гамбурга. Гамбург, 16 июня 1764

Георг Филипп Телеман — в городской совет Гамбурга. Гамбург, ок. 7 октября 1765

Телеман — капельмейстер von Haus aus и корреспондент (переписка)

Георг Филипп Телеман — маркграфу Георгу Вильгельму Бранденбург-Байрейтскому. Гамбург, 4 августа 1723 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Вильгельму Саксен-Эйзенахскому. Гамбург, 12 мая 1725 года

Эйзенах — Георгу Филиппу Телеману. Эйзенах, 28 мая 1725 года

Георг Филипп Телеман — в Эйзенах. Гамбург, 9 июня 1725 года

Георг Филипп Телеман — в Эйзенах. Гамбург, 20 июня 1725 года

Эйзенах — Георгу Филиппу Телеману. Эйзенах, 23 июня 1725

Георг Филипп Телеман — в Эйзенах. Гамбург, 7 июля 1725 года

Георг Филипп Телеман — в Эйзенах. Гамбург, 28 июля 1725 года.

Эйзенахский двор — Георгу Филиппу Телеману. Эйзенах, 7 августа 1725 года

Георг Филипп Телеман — в Эйзенах. Гамбург, 15 августа 1725 года

Георг Филипп Телеман — в Эйзенах. Гамбург, 18 августа 1725 года.

Эйзенах — Георгу Филиппу Телеману. Эйзенах, 10 сентября 1725 года

Георг Филипп Телеман — в Эйзенах. Гамбург, 19 сентября 1725 года.

Георг Филипп Телеман — в Эйзенах. Гамбург, 17 октября 1725 года.

Эйзенах — Георгу Филиппу Телеману. Эйзенах, 31 октября 1725 года

Георг Филипп Телеман — в Эйзенах. Гамбург, 7 ноября 1725 года

Георг Филипп Телеман — в Эйзенах. Гамбург, 2 января 1726 года

Георг Филипп Телеман — в Эйзенах. Гамбург, 2 ноября 1729 года

Георг Филипп Телеман — Готфриду Лангмазию. Эйзенах, 31 декабря 1729 года.

Георг Филипп Телеман — в Эйзенах. Гамбург, 26 апреля 1730 года

Эйзенах — Георгу Филиппу Телеману. Эйзенах, 15 мая 1730 года.

Георг Филипп Телеман — в Эйзенах. Гамбург, 18 мая1730 года

Андреас Телеман — в Эйзенах. Гамбург, 27 мая 1730 года.

Распоряжение эйзенахского двора. Эйзенах, 6 июня 1730 года .

Георг Филипп Телеман — в Эйзенах. Гамбург, 14 октября 1730 года

Телеман и его ученики (переписка)

Георг Филипп Телеман — в городской совет Гамбурга

Георг Филипп Телеман — в Аурих. Гамбург, 4 января 1728 года

Георг Филипп Телеман — в Аурих. Гамбург, 11 ноября 1728 года

Георг Филипп Телеман — в Аурих. Гамбург, 3 декабря 1728 года

Кристоф Нихельман — Георгу Филиппу Телеману. Берлин, 2 февраля 1756 года

Характеристика Каспара Даниэля Крона, написанная Георгом Филиппом Телеманом. Гамбург, 27 февраля 1766 года.

Телеман и его поэты (переписка)

Георг Филипп Телеман — М. А. Вилькенсу. Гамбург, 26 июля 1728 года

Бартольд Генрих Брокес — Георгу Филиппу Телеману. Ритцебюттель, 3 июля 1738 года

Георг Филипп Телеман — Альбрехту фон Халлеру. Гамбург, 3 февраля 1740 года

Кристиан Фюрхтегот Геллерт — Георгу Филиппу Телеману. Лейпциг, 18 июня 1762 года.

Телеман о своих произведениях (переписка)

Георг Филипп Телеман — Иоганну Якобу Вичу. Франкфурт-на-Майне, 27 декабря 1714 года

Георг Филипп Телеман — герцогу Эрнсту Августу Саксен-Веймарскому. Франкфурте-на-Майне, 5 февраля 1720 года

Георг Филипп Телеман — герцогу Эрнсту Августу Саксен-Веймарскому. Гамбург, 26 ноября 1721 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Графу. Гамбург, 30 октября 1732

Георг Филипп Телеман — И.Р. Холландеру

Георг Филипп Телеман — Иоганну Рихей. Гамбург, 4 января 1736 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Рихею. Гамбург, 26 марта 1736 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Рихею. Гамбург, 8 апреля 1737 года

Георг Филипп Телеман — Михаэлю Эрнсту Эссенскому. Гамбург, 8 сентября 1740 года.

Георг Филипп Телеман — Кристиану Урбану Трауману. Гамбург, 14 сентября 1746 года

Георг Филипп Телеман — Людвигу VIII Гессен-Дармштадтскому

Письма Телемана бургомистру Франкфурта-на-Майне И. Ф. А. фон Уффенбаху

Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху. Гамбург, 31 июля 1723 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху. Гамбург, 4 октября 1724 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху. Гамбург, 30 октября1724

Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху. Гамбург, 12 марта 1725 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху. Гамбург, 31 октября 1725 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху. Гамбург, 5 января 1726 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху. Гамбург, 27 ноября 1726 года.

Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху. Гамбург, 5 марта 1727 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху. Гамбург, 12 ноября 1727 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху. Гамбург, 26 ноября 1727 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху. Гамбург, 13 декабря 1727 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху. Гамбург, 26 декабря 1727 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху. 14 марта 1728 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху. Гамбург, 26 июня 1728 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху. Гамбург, 2 апреля 1729 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху. Гамбург, 24 января 1730 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху. Гамбург, 13 ноября 1731 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху. Гамбург, 23 февраля 1732 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху. Гамбург, 12 ноября 1732 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху. Гамбург, 12 марта 1742 года

Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху. Гамбург, 27 августа 1742 года

Телеман и К. Г. Граун (переписка)

Карл Генрих Граун — Георгу Филиппу Телеману. Рейнсберг , 7 декабря 1739 года

Карл Генрих Граун — Георгу Филиппу Телеману. Берлин, 15 июня 1740 года

Карл Генрих Граун — Георгу Филиппу Телеману. Берлин, 22 июня 1743 года

Карл Генрих Граун — Георгу Филиппу Телеману. Берлин, 20 июня 1747 года

Карл Генрих Граун — Георгу Филиппу Телеману. Берлин, 1 мая 1751 года

Карл Генрих Граун — Георгу Филиппу Телеману. Берлин, 9 ноября 1751 года

Георг Филипп Телеман — Карлу Генриху Грауну. Гамбург, 15 декабря 1751 года

Карл Генрих Граун — Георгу Филиппу Телеману. Берлин, 14 января 1752 года

Карл Генрих Граун — Георгу Филиппу Телеману. Берлин, 15 мая 1756 года

Письма Телеману от композиторов-современников

Панталеон Хебенштрайт — Георгу Филиппу Телеману. Дрезден, 14 февраля 1733 года

Лоренц Кристоф Мицлер — Георгу Филиппу Телеману. Коньске, 12 августа 1743 года

Лоренц Кристоф Мицлер — Георгу Филиппу Телеману. Коньске, 16 марта 1744 года

Лоренц Кристоф Мицлер — Георгу Филиппу Телеману. Коньске, 23 марта 1744 года

Иоганн Георг Пизендель — Георгу Филиппу Телеману. Дрезден, 16 апреля 1749 года

Георг Фридрих Гендель — Георгу Филиппу Телеману. Лондон, 25 декабря 1750 года

Иоганн Адольф Шайбе — Георгу Филиппу Телеману. Зондербург на Альзене, 6 января 1750 года

Иоганн Фридрих Агрикола — Георгу Филиппу Телеману. Берлин, 18 ноября 1752 года

Иоганн Иоахим Кванц — Георгу Филиппу Телеману. Берлин, 11 января 1753 года

Лоренц Кристоф Мицлер — Георгу Филиппу Телеману. Варшава, 31 октября 1753 года

Георг Фридрих Гендель — Георгу Филиппу Телеману. Лондон, 20 сентября 1754 года

Карл Филипп Эмануэль Бах — Георгу Филиппу Телеману. Берлин, 29 декабря 1756 года

Иоганн Адольф Шайбе — Георгу Филиппу Телеману. Зондерхаузен, 8 февраля 1757 года

Карл Филипп Эмануэль Бах — Георгу Филиппу Телеману. Берлин, 5 июля 1759 года

Приложение 2. Избранные документы

2.1 Предисловие к «Малой камерной музыке» (1716)

Малая камерная музыка, состоящая из шести партит для скрипки, флейты траверсо, также для клавира но, прежде всего, для гобоя; написана в легкой и напевной манере, дабы пригодилась начинающим, да и у виртуоза смогла прозвучать; сочинена и отпечатана Георгом Филиппом Телеманом, капельмейстером во Франкфурте-на-Майне, к осенней ярмарке 1716 года.

(Посвящение)

Господину Франсуа лё Ришу, также господину Франциску Рихтеру — музыкантам Его Величества короля Польши и Его Светлости курфюрста Саксонского. Затем господину Петеру Глёшу, музыканту Его Величества

прусского короля и, наконец, господину Михаэлю Бёму, музыканту Его Высококняжеской Светлости ландграфа Гессен-Дармштадтского. Моим высокочтимым и многоуважаемым господам и друзьям.

Messieurs[1],

Когда я имел честь познакомиться на некоторых репетициях с Вами, носителями посвящения сей Малой камерной музыки, с Вашей безграничной добротой и обходительностью, я сразу убедился, что мое дерзновенное начинание будет Вами оценено. Посмотрим, заслужит ли само сочинение Вашей похвалы. Особенно важно, что Вам, чьим мастерством восхищается полмира, здесь есть, что поиграть. Впрочем, я не тешу себя особой надеждой, что при сочинении сих пьес мне удалось воспроизвести тот Goût (вкус), коего Вы придерживаетесь при игре на гобое. Им я был чаще всего несказанно тронут, вот он и служил мне путеводной нитью. Тесситуру (Ambitum) я повсюду сузил настолько, насколько это было возможно, и старался избегать слишком широких скачков (zu weit entfernte Sprünge), а также закрытых и неудобных звуков (bedeckte und unbequeme Töne). И наоборот, постарался ввести больше блестящих звуков, таких, что для подобных изысканных инструментов естественны. Кроме того, в каждой пьесе (Arien) я стремился к краткости, чтобы поберечь силы играющего и не утомить слушателей длиннотами. О гармонии нужно сказать, что в ней мало или вообще нет ничего хроматического. Напротив, в ней только обычные и естественные ходы. Это должно понравиться тем, кто ненамного продвинулся в музыкальной премудрости. Наконец, я стремился каждому предоставить то, что ему по вкусу. Может я и не достиг своей цели, но все же сделал всё, что было мне под силу. По меньшей мере, я уверен, Messieurs, что Вы удостоите эти произведения, хоть они и не совершенны, своим чудесным исполнением, и они обретут жизнь, понравятся любителям [музыки], а я добьюсь желаемого. Наконец, ещё раз прошу отнестись благосклонно к этим строкам и принять их как доказательство моего почтения и любви к Вам. Прошу, как

[1] «Милостивые государи» (фр.).

и прежде, мне благоволить и остаюсь

Messieurs / Votre / très humble et très obeissant / Serviteur[1]

Франкфурт-на-Майне

24 сентября 1716

Георг Филипп Телеман.

2.2 «Описание цветного органа или цветного клавесина <…>» (1739)

Описание цветного органа или цветного клавесина, изобретенного и внедренного в практику знаменитым математиком и иезуитом из Парижа, господином отцом Кастелем. Переведено Телеманом с французского языка. Напечатано у Пискатора.

Гамбург, 1739*.

Мои [любезные] читатели!

Друзья давно убеждают меня опубликовать мои соображения относительно состояния музыки в Париже. Мне следовало бы заняться подобной работой ещё в прошлом году, когда я имел возможность познакомиться с ней [французской музыкой] лично и восхищался искусностью многих замечательных мастеров. Кроме того, представив французскую музыку как умную подражательницу природе и во всей её истинной красоте, я, полагаю, смог бы расправиться со всеми предрассудками, возникающими то тут, то там. Однако нехватка времени до сих пор препятствовала таким намерениям, но всё же мне удалось зафиксировать на бумаге большую часть моих соображений, которые когда-нибудь, а с ними и оставшиеся, точно увидят свет.

*Любителям естественной красоты следует поблагодарить нашего знаменитого господина Телемана за то, что он познакомил нас с чудным изобретением. Известно, что цвета сопоставимы с тонами, а смешение цветов — со смешением звуков. Однако спрашивается, какие цвета подходят к тем или иным звукам? На то верного ответа нет.

[1] «Милостивые государи, Ваш весьма покорный и смиренный слуга» (фр.).

Знаменитый господин Кастель основой всех цветов считает синий и сравнивает его с октавой, поскольку октава — совершенный интервал и из него проистекают другие. Но так как нет верных доказательств тому, что синий цвет — основа всех остальных, то о подобном нельзя говорить с уверенностью. Самым совершенным цветом я считаю красный и имею на то веские основания. Известно, что все цвета возникают вследствие преломлений лучей света, а звуки появляются из различных колебаний воздуха. И чем больше цвет, будучи преломлением луча, согласуется со звуковыми колебаниями, тем ближе он к тому звуку. Из оптики же известно, что синие лучи преломляются сильнее, чем красные, а из музыки известно, что звуковых колебаний в октаве меньше, чем в квинте. Поэтому красный и стоит в первую очередь сравнивать с октавой, а не синий, что противоречит выводам господина Кастеля. Убежден, что я в своем пособии по генерал-басу (Generalbassmaschine) правильно соотнёс цвета со звуками, согласно их природе, а также установил верный порядок их следования: красный, оранжевый, жёлтый, зелёный, синий, индиго, фиолетовый, красный. В другой раз я более подробно познакомлю господина Кастеля с моим рядом цветов. Возможно, что к этому времени он представит ученому миру доказательства такого своего порядка, на что я очень надеюсь[1].

Между тем у меня на руках письмо одного достопочтенного друга из Парижа, в котором идет речь об инструменте доселе никому не известном. И хотя он ещё недостаточно совершенен, я уже сумел восхититься им, равно как проницательностью и вежливостью его изобретателя. Поэтому перевод письма, соответствующий тем моими намерениями, что я обозначил выше, любезно предлагаю читателю и ни в коем случае не желаю при этом вызвать каких-либо недовольств.

Примерно двенадцать или тринадцать лет назад господин отец Кастель уже публиковал первые сообщения о своем цветном органе или цветном клавесине в газетах парижского «Меркурия». Причем его задумка не осталась лишь на бумаге. Напротив, уже девять или десять лет назад многие из его друзей утверждали, что он близок к осуществлению задуманного, сам всё делает, не привлекая иных мастеров, и вскоре закончит. Но поскольку об этом творении мало что известно, да оно ещё и не завершено, то он каждому рассказывает об устройстве инструмента и, если требуется, раскрывает все

[1] Текст от знака * — примечание Л. К. Мицлера.

секреты.

А секрет заключается главным образом в октаве и в градациях цветов. Об этом искушенному музыканту известно больше, чем художнику, которые все же не музыканты. Ведь дело касается музыки, а не живописи.

1) Существует определенный основной тон, которым у нас принято считать ***c***. Точно также есть определенный и основной цвет, служащий основой всем остальным цветам, и это синий.

2) Имеется три существенные струны или звука, зависящие от основного тона и образующие с ним совершенное и первоначальное созвучие: ***c e g***. Имеется и три первоначальных цвета, которые зависят от синего, но не производны от других цветов, а сами служат их основой: синий, жёлтый, красный. Синий — прима, красный — квинта, жёлтый — терция.

3) Имеется пять тоновых струн: ***c d e g a*** и две натуральные полутоновые ***f*** и ***h***. Существует пять тоновых цветов, которые обычно притягивают к себе все остальные: синий, зелёный, жёлтый, красный и фиолетовый, а также два неоднозначных: аврорный и фиалковый (Violant)*. Знаменитый господин Ньютон принимал их за оранжевый и индиго.

4) Из пяти целых тонов и двух полутонов получается так называемая диатоническая гамма: ***c d e f g a h***, точно так же, как из пяти полных цветов и двух неполных возникает естественное их последование: синий, зелёный, жёлтый, аврорный, красный, фиолетовый, фиалковый. Синий ведёт к зелёному, который наполовину синий, наполовину жёлтый. Зелёный ведёт к жёлтому, жёлтый — к аврорному цвету, который жёлто-золотого оттенка. Аврорный — к красному, красный — к фиолетовому, в котором две трети красного и треть синего. Фиолетовый ведёт к фиалковому, который более синий, нежели красный.

5) целые тоны делятся на полутоны. Пять целых тонов вместе с двумя естественными полутонами образуют двенадцать полутонов: ***c cis d dis e f fis g gis a b h***. Существует также двенадцать полуцветов. Согласно мнению художников, а также при наличии прямых доказательств, их не может быть не

больше, не меньше, а именно двенадцать: синий, селадон, зелёный, оливковый, жёлтый, аврорный, оранжевый, красный, кармин, фиолетовый, агатовый, фиалковый. Синий ведёт к селадон, который зеленовато-синего оттенка, селадон — к зелёному, зелёный — к оливковому, который имеет оттенок желтовато-зелёный. Оливковый — к жёлтому, жёлтый — к аврорному, аврорный — к оранжевому, который более пылающего оттенка.

* см. пункт 6 ниже [примечание Мицлера]

Оранжевый — к красному, огненно-красный — к цвету кармин, что включает небольшую долю синего цвета. Кармин — к фиолетовому, в котором синего еще больше. Фиолетовый — к агату, или сине-фиолетовому, а этот — к фиалковому, в котором есть нечто от ярко-синего.

6) Звуки вращаются по кругу, начав с тона ***c***, они снова к нему возвращаются: ***c e g c*** или ***c d e f g a h c***. Это есть октава, где последний ***c*** немного ярче и светлее, чем первый. Цвета также вращаются по кругу: начав с синего, движение заканчивается на этом же цвете. От красного до цвета кармин лежит одна ступень, от кармина до фиолетового — снова одна ступень, к агату — точно так же. А фиалковый, уже практически синий, но с небольшим оттенком красного, приводит к синему. Однако этот синий наполовину светлее, чем был первый. Все цвета становятся светлее, если к ним добавить белой краски.

7) После одной октавы, ***c d e f g a h c***, начинается другая, более яркая и светлая, чем первая. Весь объем музыки образуют следующие друг за другом октавы. Их господин отец Кастель, согласно геометрическим положениям, насчитал не более чем двенадцать возможных, считая от самого низкого органного регистра в 64 фута и заканчивая самым высоким длинною в полторы линии[1]. Из них можно получить 144 гармонических созвучия. Между черным и белым он также обнаружил 144 возможных оттенка.

В приведённых тезисах отражено устройство нового клавесина или нового органа, а также новой и в действительности хроматической музыки.

[1] Линия — старинная мера длины, равная 1/10 дюйма.

Однако в этом только полдела, но не суть музыки. Её же душа — в движении. Главное заключается в следующем: различные звуки появляются в различное время, и они, в соответствии со структурой такта, управляющего ими, длиннее или короче друг друга.

После этого стоит решить, как показывать цвета, опираясь на свой вкус, а также менять их. Можно, к примеру, так: то синий, то красный, затем зелёный, после — фиолетовый. Или фиолетовый, а затем зелёный. А тем временем может появиться красный, один или вместе с другими [цветами].

Чтобы получить звук, нужно положить палец на клавишу и нажать её. В то время как она опускается или поднимается назад, открывается нужный вентиль, и получается желаемый звук. Другая клавиша открывает иной вентиль. Несколько клавиш, нажатых вместе или последовательно, позволяют услышать большее число звуков, звучащих одновременно или друг за другом.

Кроме того, что клавиша соединена с вентилем, господин отец Кастель соединил их при помощи шёлковых шнурков, железных проволок или деревянных реек с цветным ящичком, или таким же веером, картиной или ярко раскрашенным фонарём. Поэтому когда звучит звук, появляется также и цветная картинка. Всё это и есть наставление о музыкальном движении цветов. И чем больше пальцы бегают по клавишам, тем больше цветов можно увидеть, как в аккордах, так и в мелодическом последовании.

С отцом Кастелем часто спорят: может ли движение цветов дать представление о гармонии, будет ли такое приятно взгляду и не обманет ли его? И вообще, способен ли глаз прочувствовать гармонию? Однако в следующих сведениях никто не усомнится: 1) звук передает цвет 2) будь он более густым или тёмным 3) или менее интенсивным и светлым 4) или же промежуточным 5) определенному звуку подходит определенный цвет, это значит 6) повышаются звуки — высветляются цвета 7) понижаются — цвета темнеют 8) если в мелодии движение полутонами, то цвета меняются также постепенно: от оттенка к оттенку 9) а если движение идёт терциями, квартами, квинтами, секстами, то и в цветах переход таков: от синего к

жёлтому, от жёлтого к красному, от красного — к зелёному, от зелёного — к кармину и т.д. 10) на ***c*** — всегда синий, на ***d*** — зелёный, на ***e*** — жёлтый, на ***g*** — красный, на ***h*** — фиалковый. 11) три звука показывают три цвета, три звука, взятых последовательно, показывают три цвета, идущих друг за другом, три звука вместе — три цвета вместе 12) быстрое движение звуков вызывает столь же быстрое появление цветов. Если звучит 2, 3, 4 или 5 звуков, то цветов видно столько же 13) медленному звучанию соответствует неторопливая цветовая игра 14) соединение звуков сопровождается таким же соединением цветов 15) фуга в звучании должна быть видна и в красках. Ведь фуга — не что иное, как возвращение тех же самых цветов, но в разное время.

И напоследок, всё, что касается и такта, и движения должно объединять вместе и звуки, и цвета. Одним словом, каждый цвет обручен с его звуком, звук не произведет должного впечатления, если не подкрепить его соответствующим ему цветом.

Тем, кто сомневается, а смогут ли понравиться цвета, состоящие со звуками в таком близком родстве, следует возразить так: звуки нравятся нам посредством ясных различий между ними, их согласования и сопоставления. Цвета также многочисленны, как и звуки и тоже согласуются между собой. Глаз способен собрать их воедино, сравнить и дать нам прочувствовать, есть ли в них порядок или нет. Такое ощущение и обуславливает возникающее чувство удовольствия и возбуждения во всех вещах. Собственно удовольствие в музыке состоит в том, чтобы в короткое время суметь постичь то же самое различие в звучаниях, едва оно станет заметным на слух. Это пробуждает дух, наполняет его бодростью и препятствует тому, чтобы он впал в нелепое равнодушие.

Короче, цветовая игра услаждает. И музыка — не что иное, как наслаждение.

Приложение 3. Избранные письма

3.1 Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху

Гамбург, 4 октября 1724 года

Ваше Высокоблагородие, Высокородие и т.д.

Весьма Высокочтимый Господин!

Наконец, я могу позволить себе небольшую передышку, чтобы ответить на Ваше достопочтенное послание. В мыслях я проделал это уже сотню раз. И в действительности, я не затягивал бы с ответом, если бы не Ваше последнее письмо. В нем, как [впрочем] и во всех других, я обнаружил такое богатство мыслей (einen Reichthum an Materien), что мне показалось, будто из-под [Вашего] пера вышло не письмо, а [целая] книга. К тому же нехватка времени каждый раз умиряла мое проворство, да и сейчас я пребываю в тесных [временных] рамках. Тем не менее, начну, хотя я не берусь предсказывать, насколько далеко зайду [в своих размышлениях], пусть я и решил предпринять серьезные шаги. Первое, я желаю Вам удачи в Ваших поэтических начинаниях, [поскольку недавно] Вы имели честь передать мне кое-что из Ваших первых [поэтических] трудов. А то [творение], что написано [в честь] императора, показалось всем, кто с ним познакомился, чрезвычайно живым и глубоким. [Ваша] comique (комедия) заслуживает не меньшей похвалы, поскольку характеры изображенных там простых людей представлены в ней весьма естественно. Я бы только пожелал, чтобы музыка ничуть не поубавила её красот. Ведь я знаю, что не каждая душа предрасположена к сочинению подобных вещей, поскольку выдумки для них требуется значительно больше, нежели [для написания] серьезных произведений[1]. Я весьма Вам обязан за похвалу моих пассионов. Это вдохновит меня на ещё больший труд. [Всё для того], чтобы и впредь быть достойным Вашего одобрения, [пусть] даже до сих пор я заслужил его

[1] Речь идет о комедийном либретто Уффебаха L'Arti Communi. Que vanno per la città (материалы утеряны) [Telemann 1972, *241 Anm. 32*].

не много.

Прилагаемые Вами тексты церковных [кантат] также вне всяких похвал. Лишь об одном хочу сказать: речитативы показались мне малость долгими. Такие утомят не только певца, но и слушателя, ведь [может случиться], что он будет окружен продолжительной и пустозвучной тишиной. Хотя мой теперешний поэт, который готовит [тексты] ежегодника для издания, тоже не отличается краткостью слога, и, вопреки моему мнению, он не спешит избавиться от этого, [как не спешит человечество побороть] первородный грех.

Показательный [для силы Вашего искусства] ежегодник завоюет славу куда большую, чем все другие, вышедшие до него[1]. И я бы [охотно] предложил исполнить такой в Эйзенахе в будущем году, если бы мне не былы присланы поэтические тексты, написанный знаменитым господином Нойкирхом[2]. Но, может быть, такой стоит представить в Гамбурге, да при этом сделать исполнение весьма праздничным? По меньшей мере, музыку для него я смог бы сочинить более живую, ведь местные Execution (выступления) организованы куда лучше, нежели в Эйзенахе, где я должен был довольствоваться лишь небольшими средствами. Здесь [далее] Вы, Ваше Высокоблагородие, можете поступать так, как считаете нужным. Я имею в виду один из публикуемых ежегодников. Дай Бог, на грядущую пасху выйдет первая его часть, а затем и вторая — на Михайлов день. О, каким красивым был бы [ежегодник], если бы он [в каждой его части] содержал такие [Ваши гравюры], или если бы, по меньшей мере, красная строка в каждой кантате начиналась бы с особой фигуры.

Вот теперь я добрался и до Ваших гравюр. Я не перестаю удивляться, как за столь короткое время Вы смогли так продвинуться в [изучении] этой приятной науки [!] Впечатления от тех, что я до этого увидел, неизгладимы.

---

[1] Имеется в виду ежегодник Уффенбаха, напечатанный в 1726 году — Poetischer Versuch, worinnen die Nachfolge Christi in Betrachtung seiner heilsamen Lehre <…> zu einem Kirchen-Jahrgange <…> entworfen wird («Опыт поэтического воплощения наследия Христова, в особенности Его святого учения в церковном ежегоднике») [Telemann 1972, *241 Anm. 36*].

[2] Беньямин Нойкирх (1665–1729) — немецкий поэт и издатель.

Гармония в них всеобъемлюща, и [каждая линия] выведена с особой тщательностью. Итак, дабы описать достоинства Ваших работ, мне не хватит слов, поэтому лучше [просто] восхищаться Вами.

Ваши сатирические умозаключения о тамошнем оркестре я с удовольствием перечитал несколько раз, [в особенности] после того, как я узнал, что присланная мной музыка для свадебного праздника в Мюнхене[1] все же не понравилась, поскольку в ней не было валторн, барабанов и труб. Сознаю, что эта новость меня всё-таки задела, поскольку ещё ни разу мое самолюбие не страдало от подобной недооценки. Однако я быстро взял себя в руки и решил, что, ввиду проделанной работы, я менее всего заслуживаю [такого отношения к самому себе]. Я утешил себя тем, что, возможно, в процессе исполнения что-то пошло не так, да к тому же Ваше упоминание о музыкальной разрухе в тех местах ещё больше укрепило меня [в моей правоте].

Наш местный музыкальный Беллармин[2], господин Маттезон, намерен продолжать свой [журнал] Critica Musica («Музыкальная критика»), поэтому он попросил меня найти ему несколько подписчиков. И если Вы, Ваше Высокоблагородие, приобретете этот журнал для себя или кого-нибудь ещё, то сослужите ему большую службу, а я буду удостоен огромной благодарности. Хотя я и не уверен, что это убережет меня от его колкого пера, которому не свойственно щадить ни друга, ни врага.

В нашей опере раскол. [Все из-за того], что из Дрездена к нам прибыл один музыкант, о которого все ожидали настоящих чудес. В торжественной обстановке его представили оркестру, где он должен был царить, подобно монарху. Однако едва он садился за клавир, звуки тотчас начинали визжать под его пальцами, [можно было вообразить при этом], что он тащит их за волосы. Такие же чудеса он проявлял и [при исполнении] другой музыки. Так что [в итоге мы] имеем не музыканта-волшебника (Hexenmeister), а школяра

---

[1] Музыка данного сочинения, скорее всего, утеряна [Telemann 1972, *242 Anm. 39*].
[2] Роберт Беллармин (1542–1621) — иезуит, теолог.

со средними способностями (ein Scholar von mittelmäβiger Hoffnung)[1]. Но так как один из первых директоров [оперы] однажды уже вступился за него, то и сейчас, ради сохранения своего достоинства, он был вынужден его защитить. Это привело к следующему: от всего, что было пригодно [для исполнения] оркестром, либо [они] отказались, либо [я] сам потребовал отзыва, ведь [известно], что вся музыка, особенно та, что предназначена для моих опер, вызывает во мне учащенное сердцебиение. Я полагаю, выпуск [журнала] «Патриот» будет перепечатан в Гамбурге господином Андреа. Как говорят, 38-м номером в нем значится сатира на эту оперную войну. Многим, кто знает, о чем идет речь, она покажется весьма забавной.

P.S. Намедни я получил собрание поэтических [текстов] для мюнхенских свадебных церемоний, да к тому же узнал, что господин Бартельс посетит будущим летом Гамбург. Как бы я хотел, чтобы Вы его сопровождали.

Между тем я [продолжаю] работать в опере. Это, однако, не означает, что меня стоит относить к тому разряду утонченных [ценителей], ведь все они [вообще] заслуживают быть изгнанными [оттуда, т.е. из оперы]. И всё же мне кажется, что, если я не соглашусь отведать свинины, иначе говоря, не стану обожествлять того умельца, о котором речь шла выше, то тотчас пополню ряды мучеников, как, [например], тех [мучеников] Маккавеев.

Также я решил отправить Вам посылку с новыми текстами для музыкальных [произведений], при этом [тексты] господина профессора Рихея[2] самые лучшие, [да и] по количеству их больше. Вот только про мессы я забыл, однако в следующий раз я отберу лучшие. Прошу Ваше Высокоблагородие прислать мне [кое-что] из Ваших работ, а также работы других [авторов], в особенности те, что планируются с музыкой. При этом смею предположить, что Вам не нужно снабжать такими кого-нибудь еще. А если бы я получил к тому же несколько экземпляров нот с последних

---

[1] Речь об Иоганне Пауле Кунцене (1696–1757) — немецком композиторе и органисте, с 1723 года работавшем в Гамбургской опере.
[2] Михаэль Рихей (1678–1761) — гамбургский поэт.

мюнхенских свадебных [торжеств], то был бы Вам [весьма] благодарен. Остаюсь в глубоком почтении,

Вашего Высокоблагородия,

Высокочтимого Высокородия,

Гамбург, 4 октября 1724.

Весьма Высокочтимого Господина

преданный слуга

Г. Ф. Телемана

3.2 Конрад Кёниг — в городской совет Гамбурга

Гамбург, 26 января 1725 года

Ваши Превосходительства, Ваши Высокородия, Всесильные и Высокоученые, Высокомудрые и Благомудрые, Властительные и Высокочтимые Господа!

К преимуществам, которые закреплены за Его Высокородием и Высокомудрием книгоиздателем [городского] совета, относится [также право] публикации небольших либретто для пассионов, исполняемых во время поста, при этом я не стану умалчивать, что такое [право] на печать достается ему [книгоиздателю] отнюдь не бесплатно. Так, в прошлом году, дабы обеспечить себя работой, я сам заплатил кантору Телеману 150 марок[1]. Несмотря на это, когда в настоящем году я вновь к нему обратился, то он сообщил мне, что работа [по изданию] пассиона уже доверена другому книгоиздателю по имени Бенекен[2]. Поэтому, чтобы добровольно не отказываться от работы, тем более что таковая предписана мне по праву, как

---

[1] В оригинале — 150 Marck L. courant. Вероятно, имеются в виду деньги, бывшие в обращении в Любеке (L.) или отчеканенные там и используемые для совершения валютных операций в Гамбурге.

[2] Возможно, речь о Рудольфе Бенеке: «Рудольф Бенеке родился 29 июля 1688 года в Брауншвейге. В 1724 году он [женился на] дочери умершего Николауса Геннагеля и заполучил его книгоиздательство. К его работам относится [издание] профессора Иог[анна] Кристиана Вольфа, посвященное юбилею книгопечатания в 1740 году и названное Monumenta Typographica, quae atris huius praestantissimae originem, laudem et abusum posteris produnt. 2 Tom. 8. Им напечатана, да еще в хорошем качестве, вторая часть жизнеописания Карла XII Нордберга в переводе Хойбеля. Он умер около 1750 года <…>» [Lappenberg 1840, *LXV–LXVI*].

Иоганн Кристиан Вольф (1690–1770) — филолог и библиотекарь.

Иоганн Генрих Хойбель (1694–1758) — юрист, исследователь литературы и религии.

Георг Андреас Нордберг (1677–1744) — шведский историк.

Шиффбек — название района тогдашнего Гамбурга.

это было при моем предшественнике, я обращаюсь к Вам, Ваши Превосходительства, Ваши Высокородия, Высокомудрые и Благомудрые Господа в надежде, что Вы милостиво распорядитесь, и господин Телеман в деле [печати] пассионов будет обязан предпочесть меня другим, как это было ранее. Тем более, что кантор преподает в школе Св. Иоанна, а мне как официальному книгоиздателю гимназии и школы сказано, что работа над всеми бывшими и будущими [изданиями для них] предназначена только мне. За такую [невероятную] отзывчивость я буду всегда вспоминать Вас с глубоким почтением

Вашим Превосходительствам,
Вашим Высокородиям,
Высокомудрым и Благомудрым
Господам
преданный слуга
Конрад Кёниг

прошение в Гамбург
[от] 26 января 1725.

3.3 Георг Филипп Телеман — М. А. Вилькенсу[1]

Гамбург, 26 июля 1728 года

Ваше Высокородие, Высокоученый и т.д.

Весьма Высокочтимый Господин!

Распечатывая мое письмо, Вы, Ваше Высокородие, наверняка ждете, что я либо поблагодарю Вас в нем за самоотверженный поэтический труд (für einen empfangenen poetischen Ritter-Dienst), либо попрошу о новой услуге. Не хочу сейчас выяснять, заслуживаю ли я похвалы или упрека за [свою] последнюю [просьбу], хочу лишь отметить: уверен, что Вы с охотой примитесь за любую работу. И я знаю, что никто в мире не сочинит стихов для музыки лучше Вас. Также сообщаю, что мне предложили написать

[1] Маттиас Арнольд Вилькенс (?–?) — поэт.

следующие произведения:

на евангель[ские] тексты

на Рождество (1.sten Weihnachts-Tage)

к Новому году (Neu-Jahrs-Tage)

К Пасхе (1.sten Oster-Tage)

Вознесение (Himmelfahrts-Tage)

на Пятидесятницу (1.sten Pfingst-Tage)

на Иоаннов день (Johannis-Tage)

День Св. Михаила (Michaelis-Tage)

К Адвенту (Advents-Tage)

Если Вы, Ваше Высокородие, обеспечите меня Вашими прекрасными стихами, то я получу именно то, что мне так необходимо и буду вновь Вам многим обязан.

Структура пьес [кантат] может быть такой:

Небольшая цитата из библии

Ария

Речитатив, но короткий, насколько возможно

Хорал

Ария

Вновь та же цитата (obiger Spruch)

Если в ближайшее время Вы осчастливите меня своим согласием, то я смогу сообщить музыкальному сообществу столь [радостную] Avertissement [новость].

Господин Вайхман[1] будет здесь через две недели. Он стал членом Англ[ийского] Корол[евского] общества и теперь хочет в Голландии получить ученую степень.

Пребываю в глубоком почтении

Гамбург, 26 июля 1728 года.

Вашего Высокородия и т.д.

Моего

[1] Кристиан Фридрих Вайхман (1698–1770) — юрист, поэт и публицист.

Весьма Высокочтимого Господина

преданный слуга

Георг Филипп Телеман

3.4 Бартольд Генрих Брокес — Георгу Филиппу Телеману

Ритцебюттель, 3 июля 1738 года

Monsieur et tres cher Ami[1],

Вашему счастливому retour (возвращению) в Гамбург я обрадовался бы ещё больше, если бы не узнал при этом, что Ваши особые заслуги там, к нашему всеобщему стыду, не были оценены по достоинству[2]. В утешение, которое возможно принять за проявление патриотических чувств, могу отметить, что французы [на радость мне всё же] отпустили Вас и не принудили остаться у них. Там Вы имели бы большие возможности, и я, как верный друг, всегда был бы [мысленно] с Вами и радовался за Вас. Однако они [перспективы в Париже] не настолько велики, чтобы простить господам французам допущенный ими pas de Clerc[3]. Но так как мое недовольство продиктовано безграничным почитанием Вашего таланта, то оно, я надеюсь, не станет помехой [в Ваших делах]. Не сомневаюсь и в том, что не смогу отказать себе в удовольствии вновь видеть Вас рядом с нами и быть свидетелем триумфа Ваших трудов. Ничто не доставит мне такого удовольствия, как добрые вести о Вашем здравии и благополучии, при этом я от всего сердца буду стараться помогать Вам во многих делах. И напоследок хочу искренне заверить Вас в том, что никогда не перестану восхищаться Вашими выдающимися заслугами. До конца дней остаюсь

Monsieur et tres cher Ami

votre tres dedié Serviteur[4]

Ритцебюттель, 3 июля 1738.

Б. Г. Брокес

---

[1] «Милостивый Государь и Дорогой Друг» (фр.).

[2] Речь идет о пребывании Телемана в Париже с осени 1737 по май 1738 года.

[3] «Оплошность» (фр. pas de clerc). Брокес таким образом намекает на музыканта Шарля Николя Леклерка (1697–1774), который занимался незаконной перепечаткой нот Телемана.

[4] «Моего Милостивого Государя и Дорогого Друга преданный слуга» (фр.).

3.5 Конрад Кёниг — в городской совет Гамбурга

Гамбург, 23 января 1739 года

Ваши Превосходительства, Ваши Высокородия, Властительные, Высокоученые, Высокомудрые и Повелевающие Господа!

Вашим Превосходительствам, Властительным Светлейшествам с Вашего повеления [желаю] сообщить с глубоким почтением, что кантор Телеман за публикацию пассиона, который будет исполнен ныне во время поста, требует [с меня], подающего прошение, ни много ни мало, 100 М[арок] за лист. [Хотя известно], что я итак ежегодно плачу ему вознаграждение, размер которого stipulierte (всякий раз иной). В обмен на это я получаю от него тексты пассионов для печати.

С одной стороны, издание таких Pieces Supplicanti ex Privilegio Amplissimi Senatus (пьес подавшим прошение [Кёнигом] по привилегии богатейшего сената) не может быть оспорено. С другой стороны, сверх того кантор Телеман получает щедрое вознаграждение от церквей. При этом его Antecessor (предшественник) блаженной памяти [кантор] Герстенбюттель получал (в качестве вознаграждения) лишь Exemplaria (отпечатанные экземпляры) и не больше, чем на один дукат.

Ex judicato (по мысли) Его Превосходительства блаженной памяти бывшего бургомистра Визе[1] Supplicans (подающий прошение) [Кёниг] смог бы договориться о 10 рейхсталерах в качестве вознаграждения. Но это было бы такое же сокращение, как если бы продажи текстов уменьшились сейчас на 1000 или даже на 1500 [экземпляров]. Кантор Телеман [непременно] заметит [такую перемену в делах своей] церковной музыки, [следовательно], о таком не может идти речи.

Посему в глубоком смирении я обращаюсь к Вам, Ваши Превосходительства и Властительные Светлейшества и petitum (прошу), чтобы кантор Телеман как можно скорее прислал мне экземпляры [своего] пассиона (поскольку времени осталось не так много). И в Вашей же милости

[1] Хинрих Дитрих Визе (1676–1728) — юрист, советник и бургомистр в Гамбурге.

назначить ему определенную [сумму] в качестве вознаграждения. За такую благосклонность я буду чтить Вас до конца своих дней

Гамбург, 23 января 1739.

Ваших Превосходительств и Властительных Светлейшеств преданный и покорный [слуга]

Конрад Кёниг

3.6 Георг Филипп Телеман — Иоганну Фридриху Арманду фон Уффенбаху

Гамбург, 27 августа 1742 года

Ваше Высокородие,

Весьма Высокочтимый Господин!

[Мое желание] встретить Ваше Высокородие здесь, в Гамбурге — своим последним посланием Высокочтимый вселил в меня такую надежду — до сих пор не сбылось. Однако я очень хочу услышать от Вас о Вашем продвижении по службе. Для меня произошедшее с Вами весьма примечательно, поскольку я не могу понять, как можно совершенно спокойный образ жизни, который Вы вели в течение долгого времени, променять на [столь] сложный.

Однако упомянутое здесь Ваше последнее послание содержит многочисленные свидетельства того, что Вы ничуть не жалеете о такой перемене. И я желаю, чтобы Ваша [деятельность] всегда несла Вам только радость. Рассчитываю, что она будет воздействовать на Вас так же, как до того воздействовала музыка. Хоть она [музыка] и есть мое дело и мой хлеб, и является моей главной усладой [в жизни], тем не менее вот уже как пару лет её сопровождает одна спутница, а именно [моя] любовь к цветам. Обе они по очереди одаривают меня своими прелестями.

Если Вы, Ваше Высокородие, обнаружите в моем новом послании список моих цветочных запасов, то знайте, что он угодил сюда по ошибке, поскольку ему место в другом письме, том, который я велел отправить в

Дурлах[1]. Кроме того, я не знаю, испытываете ли Вы склонность к цветам. Однако из этой своей ошибки я хочу извлечь пользу и сообщаю Вам, как я предпочитаю себя вести, когда речь заходит о такой материи, [как цветы]:

Je n'ai ni bonte de gueser

Ni conscience de voler;

Je fais pourtant le genereux,

Quand il ne faut pauyer, que peu[2].

Два последних стиха [из строфы] не о Вас, тогда как оба первых — да. И посему я признаюсь в своей слабости к гиацинтам и тюльпанам, а также в том, что жаден до лютиков и в особенности анемонов и испытываю страсть к большинству луковичных растений. Если Ваш сад богат хорошими сортами таковых, то je Vous en démande quelque aumone[3]. Остаюсь в глубоком почтении

Гамбург, Вашего Высокородия и т.д.

27 авг[уста] 1742 Моего Высокочтимого Господина

преданный слуга

Г. Ф. Телеман

У меня есть такие цветы[4]:

Anemone [Ветреница корончатая]

Amaranthus, chrystatus, tricolor globosus [Целозия серебристая, Амарант трехцветный, Амарант круглый]

Aloea Theophrasti [Канатник Теофраста]

Astrantia nigra [Астранция крупная]

Auricula maris etc: [Незабудка]

Antirrhinum [Львиный зев]

Aster attioris, autumnalis etc: [Астра ромашковая]

Aster femina. S. Conj. carulea [Мелколепестник едкий]

---

[1] Ныне Дурлах — часть г. Карлсруэ.

[2] Я не стыжусь просить, / И совесть моя не запрещает мне воровать. / А коли речь заходит о платеже, / Я, подобно немногим, изображаю великодушного.

[3] «Прошу пожертвовать мне кое-что из них» (фр.).

[4] Список цветов, представленный ниже, приложен к письму [Telemann 1972, *238*].

Amaranthus caudatus paricum major et minor [Амарант хвостатый]

Aster chinensis [Каллистефус китайский]

Balsamina [Недотрога бальзаминовая]

Bellis [Маргаритка многолетняя]

Campanula piramidalis, urticae folio, flore caraleo [Колокольчик пирамидальный, Колокольчик крапиволистный]

Curiophillus, barbatus [Гвоздика садовая, Гвоздика турецкая]

Cyanus [Василёк синий]

Campanula urticae folio, floreallo [Колокольчик крапиволистный]

Calendula [Календула лекарственная]

Chrysantemum [Хризантема увенчанная]

Colchicum [Безвременник осенний]

Cono minor. S. Convoloulus peregrinus [Вьюнок трёхцветный]

Campanula minima, fl. coer. [Колокольчик ложечницелистный, маленький]

Crocus [Шафран]

Corona imparialis [Рябчик императорский]

Consolida regia [Сокирки Аяксовы]

Flos Africanus major et minor, versicolor, S. tricolor [Бархатцы прямостоячие, Бархатцы мелкоцветные]

Flos adonis [Адонис однолетний]

Flos cardinalis [Лобелия пурпурная]

Flos poeticus [Нарцисс поэтический]

Frascinella [Ясенец белый]

Geranium pictum, atrum, flore coccineo [Герань луговая, Герань тёмно-бурая, Пеларгония сияющая]

Galéga [Козлятник лекарственный]

Geraneum magnum, maximo=flore [Герань кроваво-красная]

Hedisarum, clypeatum, rubr. et alb. [Копеечник венечный]

Hesperis odorata [Вечерница тёмная]

3.7 Георг Филипп Телеман — в городской совет Гамбурга

Гамбург, 30 октября 1748 года

Минимально необходимые расходы на повторное исполнение торжественной музыки в церкви:

9 певцов	9 м[арок]
8 музыкантов из [городского] совета	8
3 трубача и один литаврист	6
2 Expektanten[1]	2
1 Rollenbruder	1
Менгес[2] младший	1
Клавесинист	1
[всего]	28 м[арок]

Мне для исполнения не нужно ничего, разве что плату за необходимые в таких случаях тексты музыкальных произведений. Сейчас, однако, они не понадобились[3]. [Всего] 5 рейхсталеров, при этом Вам решать, поступят ли эти деньги от церкви или от господина Кёнига.

Гамбург, 30 октября 1748. Г. Ф. Телеман

Ваши Превосходительства, Ваши Высокородия, Всесильные,
Высокоученейшие, Высокомудрые,
особо Высокочтимые, Могущественные Господа!

Ваши Превосходительства, Высокомудрые Светлейшества, позвольте

---

[1] Expectanten и Rollbrüder (у Телемана — Rollenbruder) — категории профессиональных музыкантов. Первые участвовали в исполнениях музыки в церкви, усиливая, в случае необходимости основной состав музыкантов-инструменталистов. Если же образовывалось вакантное место, их брали на службу. Вторая группа — независимые исполнители, работающие сдельно. Как указывает Рампе, такие играли на частных мероприятиях, в трактирах и в иных подобных заведениях, но могли быть также приглашены для выступлений в храме [Rampe 2017, *199]*.

[2] Иоганн Филипп Менгес, с 1727 года служивший городским музыкантом в Гамбурге [Telemann 1972, *70 Anm. 49*].

[3] Речь идет о повторном исполнении, поэтому использовались, по-видимому, уже напечатанные экземпляры.

сообщить Вам с почтением следующее. Ходят слухи, что после исполнения торжественной музыки в церкви Св. Петра в прошлое воскресенье, многие пожелали услышать её также и в других главных церквах. Если окажется, что та или иная церковь выкажет просьбу о повторном исполнении музыки, то я покорно прошу Ваших Превосходительств, Высокомудрых Светлейшеств оплатить выступление. С чувством глубокого долга будет вспоминать Ваше милостивое благоволение

Гамбург, 30 октября 1748.

Ваших Превосходительств,
Высокомудрых Светлейшеств
преданный и покорный слуга
Г. Ф. Телеман

3.8 Георг Филипп Телеман — в городской совет Гамбурга

Гамбург, 15 января 1749 года[1]

Ваши Превосходительства, Ваши Высокоблагородия,
Высокоученейшие, Высокомудрые и Благомудрые
особо Высокочтимые Господа.

Вопреки стараниям с моей стороны, не утихает, но вновь разгорается (даже спустя двадцать лет) спор между мной и местным книгоиздателем (RathsBuchdrucker) по поводу печати и издания текстов к моим Страстным произведениям (passions-texte). Посему считаю необходимым, дабы уберечь себя от абсолютного краха, рассказать с особой преданностью Вашим Превосходительствам, Высокомудрым и Благомудрым Светлейшествам о произошедшем и изложить ход событий с самого начала и до сегодняшнего момента. Все для того, чтобы испросить у Вас Вашего высокого покровительства.

В 1722 году Нойман, предшественник Кёнига по службе, в прошении пытался добиться для себя разрешения печатать и издавать Страстные тексты (passions-texte), ради чего приводил заявление (Supplicando), по которому

[1] Этот документ написан чужой рукой, но подписан Телеманом [Telemann 1972, *71 Anm. 50*].

бывший кантор Герстенбюттель позволял ему так поступать, поскольку он должен был также печатать [разные] вещи для [школы] Св. Иоанна и гимназии.

После милостивой пересылки (gratieusester Communication) такой его просьбы, я возразил, что, как и во всех иных случаях, история с Герстенбюттелем ничего не доказывает. А то, что этот позволял все lubenter et absque nulla obligatione (охотно и безо всяких обязательств) еще не значит, что ergo (следовательно) и я должен поступать так же. Печать для Gymnasio et Johanneo (гимназии и [школы] Св. Иоанна) ограничивалась лишь [изданием] Catalogum Lectionum (расписания занятий). А если он желает переключиться и на церковные вещи, то ему стоит получить привилегию. Я же ab initio officii (с начала службы) так много лет подряд находился здесь, да in tranquilla et legali possession (управлял [всем] спокойно и благочестиво), что получил настоящий декрет, обозначенный sub A (под [литерой] A). В нем моему истовому petito (жалобщику) было conform (по форме) сказано следующее:

Что Supplicantis (просящего) Конрада Ноймана ходатайство отклоняется.

Итак, я был plenarie (полностью) защищен. Однако в 1725 году Supplicat (заявитель) Кёниг in absentia mea (в мое отсутствие) сумел меня obrepiren (обмануть). Decretum sub B adjectum (он подложил туда постановление под [литерой] B), и даже не absque causae cognitione, et me in audito (разобрал, что к чему и не переговорил со мной). [В нем значилось]:

Что либретто Страстных сочинений каждый раз должны печататься у местного книгоиздателя (RathsBuchdrucker).

В прошении Кёниг указал, что передал мне в прошлом году сто пятьдесят марок за предоставление [права] на печать. В постановлении эта сумма не была уменьшена. Я же, post reditum (после возвращения), не желал докучать Вашим Превосходительствам, Высокомудрым и Благомудрым Господам с прошениями и договорился с ним на сумму в 100 марок

ежегодно. Однако в 1739 году он настолько осмелел, что обратился к Высокомудрым Господам, дабы они присвоили vigore (юридическую силу) [его] установлению sub C (под [литерой] C).

Достопочтенные Господа из собора Св. Петра, как известно, не сильно интересовались печатью изданий musique (для музыки). Поэтому произошло следующее: вместо того, чтобы довольствоваться результатами взятых им [Кёнигом] на себя забот, долгое время я должен был слушать его объяснения и, вопреки всем remonstrationen (возражениям), довольствоваться 80 марками ежегодно. Сейчас же он желает заставить всех думать так, будто бы он совершенно свободен от своих обязательств, а меня может оставить ни с чем.

Но я, Ваши Превосходительства Ваши Высокородия, Высокоученые Господа, per decretum gratiosissimum (по Вашему благосклонному распоряжению), поскольку Вы и чувственно, и мысленно (zu Dero hohen penetration und cognition) прониклись моим jura (правовым доводом), защищен in possessione plenarie (полностью). А прошение моего противника отклонено, ведь sequens decretum, absque causae cognitione, me inscio et inaudito, et in absentia mea obrepiret (оно составлено безо всякого на то основания, мне не известно, я ничего про него не слышал, таковое написано в мое отсутствие). Его же не стоит освобождать a nexu obligatorio (ни от какой ответственности). А что касается данной ситуации, [то будем считать], что решения по ней per nullum decretum (не закреплены никаким [дополнительным] распоряжением). Однако право на издание текстов Страстных произведений (passions-texte) хочу оставить себе, а в том распоряжении, что Кёнигу позволяет их печатать, [пусть] значится сумма в 150 M[арок] annum (ежегодно), но она не может быть уменьшена или изменена. Его оставим без изменений в качестве pactum speciale (особого соглашения). Я же спорю только de damno vitando (желая избежать потерь), ведь, как известно, мои accidentien (дополнительные заработки) от церемоний прощания с умершими (Abgang der Tage-Leichen) заметно сходят на нет, то же касается бывшего [у некоторых] интереса к чтению текстов к очередным

воскресным кантатам (des jüngsten Fabilei an den ordentlichen Sontags-texten). А я едва свожу концы с концами ради обеспечения моей большой семьи. Поэтому обращаюсь к Вашим Превосходительствам, Высокомудрым и Благомудрым Господам, а также ко всем прочим, дабы исполнили Вы по величию милости Вашей мою смиренную и покорную просьбу и оставили за мной те права, что закреплены in Conformitait (в надлежащем виде) в gratiosen decreti (благосклонном распоряжении) от 4 февраля 1722 года, а именно: печатать тексты Страстных произведений там, где мне будет удобнее всего, самому заботиться об издании, пользоваться Вашим высоким покровительством, а также требовать с Кёнига выплату обещанных мне 150 М[арок] ежегодно за передачу в печать и издание текстов Страстных произведений, при этом сумма не может быть изменена. Eventualiter (возможно), я буду пользоваться помощью Его Превосходительства Господина адвоката Клефекера[1] и Его Высокомудрия Господина сенатора Шпрекельсена[2], без особых на то оснований.

Прошение от 15 января 1749.

Вашим Превосходительствам
Высокомудрым и Благомудрым Господам
преданный и покорный
Георг Филипп Телеман

3.9 Георг Филипп Телеман — секретарю городского совета Гамбурга доктору Андерсону[3]

Гамбург, 7 февраля 1749 года

Ваше Высокоблагородие и Высокоученость,
весьма Высокочтимый Господин!

Вашему Высокоблагородию я сообщаю в этом письме некоторые свои соображения, которые не все из совета сумеют понять. По ним Вы должны

[1] Иоганн Клефекер (1698–1775) — адвокат. С 1725 года работал в Гамбурге.
[2] Возможно, Лукас фон Шпрекельсен (1691–1751), ставший в 1750 году бургомистром в Гамбурге.
[3] С 1783 Иоганн Андерсон был бургомистром в Гамбурге, где он скончался в 1790 году [Telemann 1972, *71 Anm. 57*].

заключить и посоветовать мне, стоит ли уведомлять Их Превосходительства об этом? Остаюсь в глубоком почтении

7 февраля 1749 Вашего Высокоблагородия и т.д.

Моего Высокочтимого Господина

преданный слуга

Г. Ф. Телеман

1) В какой из церквей будет разрешено исполнить «Блаженные размышления» и кому продавать либретто[1]? Чем больше будет продано этих либретто, тем меньше разойдутся либретто прочих Страстей. Если в одном месте господину Кёнигу убудет, то другом ему снова повезет, потому что оба [источника] в его руках. Но без принятия такого решения между нами вновь может разразиться война.

2) В связи с состоявшимся исполнением Торжественной музыки я ожидаю, что господин Кёниг выделит мне 20 рейхсталеров из своего немалого заработка. Я имею в виду заработанное им в праздничные дни. Об этом должны знать в тех церквах, где она была вновь исполнена. Я же, вопреки всем сложностям и трудным переговорам, хоть и был полезен господину Кёнигу, но для себя абсолютно ничего не заработал. Разве что при тех хороших погодных условиях, когда гамбуржцы находились в городе, и церкви были заполнены людьми, я за свои тексты к музыкальным произведениям к 4 воскресным дням получил не более 20 рейхсталеров.

3) Наконец, не могу умолчать о том, что оплата моей работы советом оказалась очень скромной. И вместо привычных 50 мне заплатили только 14 рейхсталеров[2]. Это не принесло мне ничего, кроме досады, ведь я, помимо трехнедельного занятия сочинением, должен был ещё два месяца после этого ходить [по делам], и, несмотря на возраст в 68 лет, бывать в городе до и после обеда, чтобы забрать часть своего вознаграждения, часто в дождь и в бурю, выслушивая при этом обидные слова и угрозы. И разве после всего

---

[1] Имеет в виду страстную ораторию под названием Seliges Erwägen des Leidens und Sterbens Jesu Christi.
[2] Х. Гросе полагает, что речь всё же идет о 24 рейхсталерах [Telemann 1972, *40*].

подобного я не заслуживаю более щедрой оплаты?

3.10 Иоганн Мельхиор Гёце[1] — бургомистру города Гамбурга

Гамбург, 14 июня 1764 года

Ваше Превосходительство, Ваше Высокоблагородие, Властительный, Высокоученый, Высокомудрый, Высокочтимый Господин Бургомистр.

Четыре или пять лет назад я уже отмечал, что, к моему глубокому сожалению, кантор Телеман исполняет в моей церкви такую музыку, в которой вместо светлой [поэзии] Лютера «Гряди, Дух Святой Господь Бог» (Kom Heil. Geist Herre Gott) используется весьма неудачная обработка современного поэта. Как только зазвучал первый стих вместе с напевом, община пришла в замешательство, затем раздалось нечто совершенно иное, непривычное общине. Поэтому они прервали пение, да к тому же с большим недовольством. Затем, на первый день Пятидесятницы, эта музыка была повторена в церкви Св. Петра. И я думаю, что на Троицу кантор вновь её исполнит в нашей церкви. Ваше Превосходительство, я прошу, чтобы Вы указали кантору Телеману на его оплошность и велели, коль скоро он вводит хорал (Choralo) в свои музыкальные [произведения], пусть старые песни, в особенности те, что принадлежат Лютеру, остаются такими, как они представлены в наших песенниках. И пусть он не сердит и не сбивает с толку [прихожан] общины такими жалкими вариантами песен, ведь те [первоисточники] для нашей веры незаменимы. Вдобавок, [они] изменены до неузнаваемости. Если же я увижу, что и на будущие праздники прозвучит столь раздражающая и несносная музыка, то мой приход потребует [разбирательств], а я поднимусь на кафедру, взяв с собой текст, чтобы доказать общине превосходство лютеровских песен над теми непонятными и надуманными [строфами-пародиями] и призову не поддаваться искушению сих безответственных новаций.

Поскольку я знаю, что Ваше Превосходительство сторонится

[1] Иоганн Мельхиор Гёце (1717–1786) — теолог, с 1755 — пастор церкви Св. Катарины в Гамбурге.

бесполезных и опасных нововведений и стремится к тому, чтобы во время наших богослужений все было в порядке, а возможные пререкания и нарушении были, по возможности, устранены, то я уверен, для решения данной проблемы не потребуется ничего иного, кроме указания Вашего Высокоблагородия. Пребываю в глубоком почтении к Вам

Вашего Высокоблагородия

преданный и покорный слуга

Гёце

P.S. Прилагаю [к письму нотный] лист и предлагаю

Вашему Превосходительству самому сравнить измененный и [оттого] испорченный [вариант песни] «Приди, Дух Святой» с оригиналом[1].

Гамбург,

14 июня 1764.

3.11 Георг Филипп Телеман — советнику города Гамбурга

Гамбург, 16 июня 1764

Ваше Превосходительство, Ваше Высокоблагородие, Высокоученый, Высокочтимый Господин!

Распоряжение Вашего Высокоблагородия, Высокомудрого советника исполнено. Текст к [церковной] музыке (Musictext) для церкви Св. Катарины был заново напечатан, поскольку хоралы там должны следовать песеннику.

Обращаюсь здесь к Вашему Превосходительству с вопросом: должен ли я из-за этих хоралов, [при исполнении] которых я издавна привык к равному составу трубачей и литавристов, изменить [всё] также и в главной музыке [кантате] для 5 главных церквей, то есть перепечатать [текст] как для церкви Св. Якоба, так для [церкви Св.] Михаила? Я проявлю требуемое смирение, однако не обойдусь без ощутимых потерь, так как тексты уже все напечатаны.

Теперь я хотел бы испросить у Вашего Превосходительства

[1] Такие приложения в собрании писем не представлены.

разрешения объяснить подобный просчет, связанный с включением хоральных строф, о которых идет речь. Уже пять лет назад я делал так же, и эти [хоралы] распевались всей общиной во всех главных церквах с большим воодушевлением. Ведь автором [текста] был господин Клопшток[1], поэтому таковые воспринимались как достойные оригинала пародии. Но если их считают недопустимыми, тогда получается, что и блаженной памяти господин пастор Ноймайстер поступил скверно, ведь он в своем «Восхождении к Троицкому Престолу Иисуса Христа»[2] прибегнул к целому ряду таких хоралов, причем моя музыка на такие тексты до сих пор хорошо воспринималась во многих евангелических церквах.

Впредь я, ввиду старческой немощи и того, что дни мои сочтены, буду избегать столь опасных поступков в подобных делах. Остаюсь в почтении

Гамбург, Вашего Превосходительства

16 июня 1764. преданный и покорный слуга,

Г. Ф. Телеман

3.12 Георг Филипп Телеман — в городской совет Гамбурга

Гамбург, 25 октября 1757 года

[Ниже повторяю] сообщение об издании стихотворных текстов, распеваемых [во время богослужения] в церквах, которое доставляло некоторое разочарование и почившему господину Кёнигу, и мне, Телеману. А также [вношу] предложение о том, как в будущем можно будет избежать подобной [ситуации].

Ваши Высокородия и Высокомудрые советники по моему прибытию сюда передали мне право печати и использования всех стихотворных текстов, используемых как для обычной церковной музыки, так и для музыки

---

[1] Фридрих Готлиб Клопшток (1724–1803) — немецкий поэт. Вероятно, речь идет о кантате Komm, Geist des Herrn («Гряди, Дух Божий», TVWV 1:999).

[2] Имеется в виду сочинение Ноймайстера Der Zugang / Zum / Gnaden=Stuhl / Jesu Christo / Das ist: / Christliche / Gebete und Gesänge / vor, bey, und nach der / Beichte und heil. Abendmahle / Nebst Morgen=und Abend=Segen […] («Восхождение к Троицкому Престолу Иисуса Христа, или Христианские молитвы и песнопения до, во время и после исповеди и св. причастия, а также утренние и вечерние молебствования»).

по особым случаям. Мне помнится, что это было задумано как pars salarii (часть моего содержания), в особенности после того, как я, по заблуждению, оставил свою должность во Франкфурте, что была лучше той, которую я получил здесь. Так продолжалось несколько лет, пока однажды господин Кёниг не убедил меня поручить ему издание одного пассиона за вознаграждение в 50 рейхсталеров. Через год он сумел отменить действие распоряжения, что мне сперва здесь вручили. По нему [ещё] его предшественнику было отказано в праве, на которое претендовал [теперь] и он. В итоге он смог постоянно печатать пассионы, но при условии, что мне будет ежегодно выплачивать по 100 марок. Такое произошло лишь однажды. А потом, после очередной задержки, ему разрешили платить мне только 90 М[марок]. На этом все и закончилось, однако обдираловка (Abzwäcken), что отзывалась горечью [в душе], продолжилась.

Мне понадобилось бы много времени, чтобы подробно описать то, каким образом он добился [права] печатать другие церковные поэтические тексты (Kirchenpoesien) для торжественных произведений, таких как Евангелические торжества (Evangelische Jubelfeste), [а также тексты] на коронацию императора и его кончину. При этом он не позволил мне насладиться даже малой частью [полученных им доходов]. К тому же я остался без дохода от [издания] текстов к регулярным музыкальным исполнениям (von meinen gewöhnlichen Musictexten), да к тому же должен был испрашивать у Ваших Высокородий и Высокомудрых советников разрешения повторить названные выше произведения во всех главных церквах, к его же, Кёнига, выгоде. Также мне требовалось разрешение всех действующих господ юристов.

Хочу сообщить еще об одном. Примерно два года назад в высшей инстанции приняли решение о [дополнении] указа положением о том, что Вы при определенных обстоятельствах оставляете за собой [право] самостоятельно определить то, каким образом Кёниг должен мне платить. Впервые такое случилось на последних Евангелических торжествах

(Evangelische Jubelfeste), когда ему было велено заплатить мне 90М[арок] из полученных им немалых средств. Однако однажды он задержал с выплатой 90М[арок], а в итоге [вообще] умер. Теперь я в неведении, получу ли что-нибудь от его наследников или нет.

Ныне же, после состоявшихся выборов нового книгоиздателя господина Пискатора[1], я вынужден, дабы жили [мы] в мире и радости, внести следующие незначительные предложения, а именно:

Издание и распространение непраздничных церковных поэтических текстов (Kirchenpoesien), а также тех, что предназначены на рукоположения священников и иных кандидатов (zu Prediger-und Candidaten-Einführungen), переходит Телеману безвозвратно. Издание пассионов он, напротив, уступает Пискатору, но при условии, что если тот получает от него для печати рукописный экземпляр, должен платить 100 М[арок] ежегодно. В случае [издания] особо значительных музыкальных произведений оба подчиняются воле Ваших Высокоблагородий, Высокомудрых советников. Думается, во избежание возможных нападок с обеих сторон и для улучшения взаимопонимания между нами Вы станете придерживаться сказанного [мной] выше.

Гамбург, Г. Ф. Телеман

25 октября 1757.

3.13 Иеремия Конрад Пискатор — в городской совет Гамбурга

Гамбург, 7 ноября 1757

[Ниже привожу] сообразный ответ на краткие предложения всем известного господина Телемана[2].

1) Господину Телеману хорошо известно, что за последние 20 лет

---

[1] «Иеремия Конрад Пискатор родился 9 апреля 1712 года. После смерти Кёнига, 29 июля 1757 года он был избран советом [на должность] городского книгоиздателя, которую он оставил в 1781 году, после того, как уже в 1773 году передал свой пост К. В. Майну» [Lappenberg 1840, *LXVII*]. Карл Вильгельм Майн (1737–1801) — книгоиздатель.

[2] В оригинале — des S. T. Herrn Telemanns. Аббревиатура S.T. — sine titulo, т.е. «без титула», что можно понять, как «не требующего излишних представлений» или «всем известного».

продажи [нот] гамбургских церковных произведений, не приуроченных к особым датам, сильно сократились,

к тому же

2) продажи пассионов также немного сократились. Так, старожилы из отдела по переплету и выпуску тиража, которые и занимаются продажей таких [сочинений], сообщили, что в этом году [такие] продажи составили в общем объеме тиража примерно 3000 авторских листов[1]. Поэтому несложно высчитать, сколько городской книгоиздатель сможет [в итоге] заплатить pro Discretione (в знак уважения) господину Directorem Musices (музыкальному руководителю) после вычета всех неизбежных затрат на печать и хорошую бумагу, а также уплаты процентов [господам] из отдела по переплету и выпуску тиража. При этом:

3) Любимые всеми «Блаженные размышления» вот уже как несколько лет исполняются в различных церквах, но это снижает продажи других сочинений. Поэтому,

4) чтобы удовлетворить его [запрос], я предлагаю выплачивать 20 нынешних рейхсталеров[2], в два срока: половину при получении [мной] чистовых MSkripti (рукописей), а другую половину — в воскресенье перед пасхой или в ближайшую среду после пасхи. Также приберегу от продажи некоторые экземпляры, что [тоже] будут переданы в качестве оплаты. И, наконец,

5) что касается других музыкальных произведений по особым случаям, то здесь я полностью подчиняюсь Вашим решениям, Ваши Высокородия, Высокомудрые советники. Вы сами решите, как удовлетворить нас обоих в соответствии с [объемом того], что будет продано.

Гамбург, 7 ноября 1757. Иеремия Конрад Пискатор

[1] В оригинале — auf 6 Rieβ [Ries]. Ries — единица измерения объема печатной продукции. 1 Ries примерно равен 500 авторским листам.
[2] В оригинале — 20 Rthlr. Courant.

3.14 Георг Филипп Телеман — секретарю городского совета и архивариусу Якобу Шубаку[1]

Гамбург, 15 декабря 1757

Ваше Высокоблагородие, Высокоученый,

Высокочтимый Господин!

Из заключения Вашего Высокоблагородия я понял, что и при Пискаторе дела пойдут так же, как это было при его предшественниках. Это значит, что при передаче [ему] экземпляров [на печать] он заплатит мне сразу 90 М[марок], а затем передаст священникам [экземпляров на] 3,5 *буха*[2] и др. Я при этом буду сильно огорчен. Если же он подумает, сколько сможет заработать на мне через 20 лет, то он не найдет причин отказываться от всех [моих предложений]. Я полностью рассчитываю на Ваше благоволение. Остаюсь в глубоком почтении

Гамбург, Вашего Высокоблагородия и т.д.

15 декабря 1757. Моего Высокочтимого Господина

преданный слуга

Телеман

[помета слева]

Всё это, к тому же, ради заботы о моем [будущем] наследнике

Ваши Высокоблагородия и т.д.,

Возможно, Ваши Высокоблагородия и т.д. ещё помнят о разногласиях, несколько лет назад царивших между почившим господином Кёнигом, Его Высокоблагородием и Высокомудрием книгоиздателем, и мной. Все из-за издания текстов (Poesien) к церковным произведениям по особым случаям, об этом подробно [Вы] узнаете из приложения [в виде документа] Lit. A (под [литерой] A). Поэтому, ввиду назначения [на должность] его [Кёнига] теперешнего наследника господина Пискатора и дабы не повторилась впредь подобная ситуация, я тут же предложил ему кое-что. И после того, как он

---

[1] Якоб Шубак (1728–1784) — правовед и государственный деятель.

[2] «Бух» (Buch — букв. также «книга») — мера измерения, принятая в издательском деле в XVIII веке. 1 бух = 100 печатных листов.

высказал свое мнение об этом [в документе] Lit. B (под [литерой] B), я счел необходимым представить здесь [полученные данные]:

1) Это правда, что тексты к моим музыкальным произведениям, не приуроченным к праздникам (meine gewöhnlichen Musictexte), сейчас приносят меньше [дохода]. Все потому, что привычное со временем теряет свою ценность. Однако пассионы, поскольку ежегодно они, хоть и по одному разу, но исполняются в каждой из церквей, не так сильно подвержены подобному процессу. Об этом ежегодно свидетельствует количество [экземпляров] текстов в руках у слушателей.

2-е) Если в службе переплетчиков и поставщиков тиража станут продавать меньшее количество [экземпляров], то из своего опыта я знаю, что у церковных дверей вообще [никто] не сможет получить никакие тексты. Возможно, что книгоиздатель продаст в таком случае больше [экземпляров] у себя дома или в магазине. Кроме того, ежегодно он получает 30 М[арок] из палаты [совета] за поставку определенного количества непереплетенных экземпляров (roher Exemplarien). Эти 30 М[арок] покрывают большую часть расходов на печать.

3-е) Можно [напечатать] меньше [экземпляров] «Блаженных размышлений», чтобы получилось больше [таких] для нового пассиона, потому что многие слушатели из года в год пользуются теми [старыми] экземплярами, да и любителей этой музыки поубавилось.

4) Предложенных мне 20 рейхсталеров явно недостаточно, если представить, что [за такие деньги] я должен сочинить текст, вести переписку, нести почтовые расходы и работать над всем в течение шести недель. Нигде, насколько мне известно, музыкальный руководитель не должен заниматься такой работой. Вскоре вновь настанет время платить, [как всегда] в два срока, однако в конце [всё] может закончиться спором. Я посылаю [рукописный] экземпляр сразу целиком и поэтому ожидаю столь же полной компенсации [за свой труд]. В дальнейшем, в соответствии с традицией, мне должны безвозмездно предоставить напечатанных, но не переплетенных

экземпляров (rohe Exemplarien) [объемом] в 3,5 *буха*. Таковые [предназначены] для господ священников, главных церковных прислужников (Oberküster), органиста, для поэта и для хора. Затем я сам велю их переплести.

5) Я беспокоюсь, что уплата налогов пропорционально полученным доходам может привести к [неприятным] последствиям.

Отовсюду слышно, что господин Пискатор сомневается, принесет ли ему существенною выгоду [такое издательство]. И стоит ли мне вообще рисковать, да заниматься издательством самому, пусть даже такое дело весьма приятное?

Посему обращаюсь к Вам, Ваши Высокоблагородия, и прошу покорно высказать Ваше мнение об изложенном здесь. Также [прошу], так как я в свое время отказался от многих выгодных предложений, [не оставлять] меня в таком преклонном возрасте [и поддерживать] до конца моих дней, который уже не за горами. Других же пусть сие минует. Наконец, я хотел бы напомнить Милостивым [Господам] о беспокойстве, [что меня терзает], ведь своему достопочтенному наследнику я не смогу оставить ничего.