

*П. Ю. Москвителёва, Р. А. Насонов*

**Джон Стэнли: слепой органист  
и практика импровизации волюнтари**

**Аннотация**

Статья посвящена органисту и композитору Джону Стэнли и его волюнтари, которые являются ценными документами импровизационной органной практики Англии XVIII века. При анализе основных разделов волюнтари выявляются принципы, согласно которым музыка импровизировалась и записывалась. Поскольку пособий по импровизации волюнтари не существовало, пьесы Стэнли рассматриваются с позиций распространённой в Европе XVIII века практики *partimento*.

**Ключевые слова:** Джон Стэнли, волюнтари, *partimento*, импровизация, формула, богослужение.

*P. Yu. Moskvitelyova, R. A. Nasonov*

**John Stanley: the blind organist and improvisation of voluntary**

**Summary**

This article is devoted to the organist and composer John Stanley and to his voluntaries, as the valuable source of the improvising organ practice in the 18<sup>th</sup> century Britain. Analysing the main sections of the voluntaries, we reveal the principles according to which the music was improvised and recorded. Since there were no tutorials on improvising voluntaries, Stanley's pieces are considered from the perspective of the practice of *partimento*, widespread in the 18<sup>th</sup> century Europe.

**Keywords:** John Stanley, voluntaries, *partimento*, improvisation, formula, mass.

XVIII век — время преобладания письменной музыкальной культуры. Исполнение создававшихся в это время произведений предполагало лишь незначительные элементы импровизации. Тем не менее в некоторых сферах музицирования импровизация по-прежнему играла ведущую роль. К такому относится искусство церковного органиста.

Среди наиболее уважаемых представителей этой профессии в Англии XVIII века выделяется фигура Джона Стэнли (1712–1786)<sup>1</sup>. Выступления этого слепого музыканта в своё время пользовались большим успехом, и физический недостаток был тому отнюдь не единственной причиной. Если верить Ч. Бёрни, послушать органную импровизацию, которую Стэнли исполнял в церкви, приходил сам Гендель [См.: 5]. В этой связи попробуем разобраться, каким образом незрячий органист достиг такого мастерства в области органной импровизации.

Слепота Стэнли стала следствием нелепой случайности: осколок от разбитой вазы пронзил один глаз двухлетнего Стэнли, и мальчик ослеп [См.: 5]. Это, однако, не помешало его карьере. В 1726 году Стэнли занял пост органиста церкви Сент-Эндрю. Эту должность он не покинул до своей смерти в 1786 году, прослужив в Сент-Эндрю ровно 60 лет. Вторую важную должность, пост органиста в Темпле, Стэнли получил в 1734 году. Этому месту, как и церкви Сент-Эндрю, он был предан всю жизнь (см. ил. 1).

Орган на богослужении сопровождал звучание псалмов и гимнов, а также выступал в роли сольного инструмента при исполнении волюнтари<sup>2</sup>. В широком смысле слова под волюнтари понималась небольшая импровизационная пьеса, исполняемая во время мессы. В начале XVIII века исполнение волюнтари на органе считалось высшим пилотажем. Это говорит о том, что жанр был в почёте у музыкантов того времени. Особенно высоко ценилась импровизация волюнтари в рамках богослужения. В течение XVIII века было



Ил. 1. Портрет Джона Стэнли, сделанный Джеймсом Макарделлом (сер. XVIII века)

опубликовано немало сборников органной волюнтари. Издавались как антологии, так и авторскиеopusy<sup>3</sup>.

Наряду с органной концертной волюнтари воспринималось как национальный, культивируемый только в Англии музыкальный жанр [См.: 6. Р. 12]. Тем не менее параллели с итальянской музыкой проводят уже авторы XVIII и начала XIX века. Сэр Джон Хокинс сравнивает структуру волюнтари со свободной формой токкаты [См.: 6. Р. 2], а Уильям Мэйсон проводит аналогию с каприччио [См.: 11. Р. 304].

В начале XVIII века волюнтари, как правило, были одночастными. Позже в течение столетия стали появляться пьесы, включающие прелюдийный раздел (чаще медленный) и следующую за ним фугу или подвижный раздел, импровизировавшийся в концертном стиле. Такая структурная модель стала для жанра стандартной. Возможным было и большее число разделов: в наследии Стэнли можно найти трёх- и четырёхчастные композиции<sup>4</sup>, а волюнтари *in C* Иоганна Кристофа Пепуша состоит из двенадцати секций.

Хотя волонтери представляло собой импровизированный жанр, специальных учебных пособий по его импровизации не издавалось. Первым практическим английским трактатом по импровизации является труд А. Ф. К. Коллмана «Предисловие к искусству прелюдирования и импровизации», однако его автор ограничивается изложением простейших фигураций и стандартных аккордовых последовательностей для органистов, что явно недостаточно для анализа импровизационной методики Стэнли [См.: 8]. Можно также упомянуть развёрнутое предисловие к сборнику 18 волонтери Дж. Марша (1791) — фактически небольшой трактат [См.: 10]. Марш проявил заботу о начинающих органистах и дал им указания относительно регистровки волонтери, способов модуляции и общего характера импровизации в конкретные моменты богослужения. Предисловие венчает самый главный совет — ни в коем случае не ограничиваться только что приведёнными правилами и учиться импровизации, слушая лучших мастеров органной игры [См.: 10. Р. XII]<sup>5</sup>.

В XVIII веке, в период расцвета волонтери, в Неаполе существовала **практика партименто**<sup>6</sup>. Как хорошо известно, итальянский музыкальный язык был универсальным для европейского искусства того времени. В Англии стилевые влияния с Апеннинского полуострова были особенно значительны, поэтому вполне естественно рассматривать волонтери в итальянском контексте, проводя аналогию с партименто. К тому же, как и волонтери, партименто было связано с искусством импровизации<sup>7</sup>.

Практика партименто сформировалась в неаполитанских «консерваториях» (известно, что так назывались детские приюты) в начале XVII века. Суть её заключается в том, что по заданной басовой строке (*partimento*) необходимо сымпровизировать музыкальное произведение. Внешне *partimenti* напоминают басовые номера по сольфеджио. Каждая строка содержала в себе определённое количество блоков — характерных формул. Для того чтобы «реализовать»<sup>8</sup> *partimenti*, то есть создать на их основе музыкальное произведение, прежде всего ученикам было необходимо, тщательно проанализировав *partimento*, выявить эти формулы. Для каждой

басовой формулы существовало несколько вариантов мелодических ходов в верхних голосах. Все возможные способы «раскрытия» той или иной формулы ученикам надлежало запоминать. Таким образом, импровизация опиралась (по крайней мере, на начальных этапах обучения) на «схемы»<sup>9</sup>.

Существовали сборники *partimenti* — так называемые *regole*. Помимо различных образцов басовых мелодий в них содержались практические указания по импровизации на основе предложенных *partimenti*, а также варианты их фактурной разработки. Разнообразные формулы и правила по их реализации приводились в *regole* в виде краткого наставления. В качестве иллюстрации к каждой формуле прилагались небольшие примеры. Подобным образом построено руководство “Regole per accompagnamento” Франческо Дуранте. Поскольку *regole* были рассчитаны на начинающих исполнителей, каждое *partimento* имело вид цифрованного басового построения.

«Формульное» мышление характерно не только для практики партименто. Апеллирование к устойчивым музыкальным построениям является отличительной чертой галантного стиля [См.: 7. Р. 6]. Прежде чем изложить наш опыт реконструкции импровизационной практики Стэнли, напомним некоторые значимые для данного исследования формулы. К числу наиболее распространённых из них, по мнению Р. Гьёрдингена, относятся *приннер* и *романеска*<sup>10</sup>.

Приннер представляет собой постепенное нисходящее движение баса от IV ступени к I. Один из верхних голосов образует с басом движение параллельными интервалами, чаще всего — терциями (см. пример 1)<sup>11</sup>.

Романеска — формула, существовавшая в трёх разновидностях [См.: 7. Р. 37]:

1. Поступенная романеска (см. пример 2). В её основе лежит нисходящее басовое движение, сопровождаемое параллельными терциями в верхнем голосе. Эта разновидность романески напоминает приннер, однако в данной формуле за движением баса не закреплены определённые ступени.

2. Скачкообразная романеска (см. пример 3). Рисунок баса представляет собой нисходя-

щий скачок от I ступени к V с последующим ходом на VI ступень. Довольно часто эта формула секвенцировалась.

3. Галантная романеска (см. пример 4). Сочетает в себе две предыдущих разновидности.

Благодаря наличию дошедших до нас реголе мы довольно хорошо можем представить себе методику обучения импровизации на заданное *partimento*.

Как уже говорилось, пособий по импровизации волонтери не существует (по крайней

мере, на сегодняшний день руководств, подобных реголе, не обнаружено). И если в случае с партименто мы имеем лишь «заготовки» будущих произведений, но, вследствие устного бытования практики, не располагаем готовыми результатами (теми самыми реализациями), то ситуация с волонтери прямо противоположна: нам доступно множество пьес, сочинённых композиторами-органистами английских церквей, однако мы можем лишь предполагать, каким образом волонтери импровизировались во

1 Приннер

PRINNER  
( 6 5 4 3 )

Partitura

( 4 3 2 1 )

2 Поступенная романеска

ROMANESCA

( 1 7 6 5 4 3 )

3 Скачкообразная романеска

ROMANESCA

( 1 5 6 3 4 1 )

4 Галантная романеска

ROMANESCA

( 1 7 6 3 4 )

время богослужения и в какой мере это вообще была импровизация.

Разумеется, широко распространённые в эпоху галантного стиля формулы не могли обойти англичан стороной. Однако при реализации *partimenti* исполнитель имеет перед глазами модель, которая задаёт форму, гармонический план, фактуру и стиль. Анализ заданной басовой строки позволяет выявить формулы и понять, какие из заранее выученных «скем» могут быть в данном случае применены. Таким образом, база для реализации *partimento* уже имеется. В случае же с волонтери подобных «шпаргалок», вероятнее всего, не было — оно должно было импровизироваться «с нуля». В таком случае навыка комбинирования басовых и соответствующих им мелодических формул было уже недостаточно: исполнителю необходимо было умение самостоятельно выстраивать последовательность басовых «скем». Именно эти проблемы должен был решать всякий импровизирующий английский органист, в том числе Джон Стэнли.

Стэнли принадлежит тридцать прижизненно опубликованных волонтери<sup>12</sup>. Они были изданы в трёх сборниках (опусы 5, 6, 7), каждый по десять пьес. Их базовая структура двухчастна: за начальным медленным разделом следует быстрый.

**Вступительные разделы** — это первое, что слышали прихожане, когда начиналось богослужение. Их главной целью являлось погружение людей в молитвенное состояние. Отсюда — медленный темп и преимущественно поступенное движение. Количество голосов внутри одного раздела может варьироваться за счёт дублировок баса или верхнего голоса. Для Стэнли важна не столько самостоятельность каждого из голосов, сколько общее заполнение регистрового пространства. Таким образом создавался эффект «обволакивающего звукового поля», который вполне мог отвлечь прихожан от мирского и сосредоточить их внимание на музыке и далее — на молитве и словах Священного Писания. Такое «обволакивание» происходило постепенно — в волонтери Стэнли максимальный охват регистрового объёма находится или в середине, или чуть ближе к концу (при-

мерно в точке золотого сечения). После этого следует плавный спад, который осуществляется с помощью того же поступенного движения, но уже не разрастающегося, а нисходящего. Такая динамика формы соблюдается в большинстве вступительных разделов. С гармонической точки зрения начальные секции экспонируют главную тональность; наиболее типичны отклонения в субдоминанту, тоническую параллель или доминанту.

Примером раздела такого типа может служить вступление волонтери оп. 5 № 4 (см. пример 5). Во всех пластах преобладает поступенное движение. С такта 5 верхний голос дублируется в сексту или терцию; с предкаденционной зоны (такт 19) и до конца в верхнем фактурном пласте появляется движение параллельными квартсектаккордами. Отклонение в субдоминанту происходит в тактах 2 и 4 (что соответствует «правилу октавы» из практики *partimento*, то есть гармонизации нисходящей гаммы, которая проводится в басу) и более весомо — в такте 14. С этого момента начинается развёрнутая каденционная зона, которая приходится на точку золотого сечения. Она подчёркивается появлением выдержанных органных пунктов в басу и уплотнением фактуры с помощью увеличения количества дублирующих голосов.

**Поступенное движение** для Стэнли-исполнителя было одним из самых надёжных способов импровизации. Особенно это касалось медленных разделов, в которых хорошо прослушивалась вся фактура. Если прибавить к этому определённую «ответственность» органиста за молитвенное состояние прихожан, то вывод будет таков: нажатие «не той» клавиши может повлечь как минимум насмешки, а в более серьёзном случае — воспрепятствовать всеобщей молитве. Конечно, сорвать службу грязной игрой вряд ли было возможно, но дурная слава органисту была бы обеспечена. Для Стэнли, который не мог прибегнуть к помощи зрения, очень важно было аккуратно исполнить начальное волонтери, особенно — его первый раздел. Наилучшим вариантом было поступенное движение по звукам диатонической гаммы с добавлением альтерированных ступеней —

5 Волюнтари оп. 5 № 4 in E minor

**Adagio**

8

16

при отклонениях или в качестве проходящих и вспомогательных. Стэнли, разумеется, прекрасно чувствовал «под руками» органнй мануал, поэтому плавное гаммообразное движение было для него беспрюирышным способом импровизации.

Однако постоянное движение вверх и вниз по диатоническим гаммам довольно быстро могло наскучить прихожанам, а этого церковный органист допустить не мог: скука означала потерю концентрации внимания, рассеянность, погружение в посторонние мысли, в конце концов — дремоту. Поэтому было необходимым использование **скачков**, которые в общем заполняющем движении могли на короткий промежуток времени создать эффект обновления или даже иллюзию мелодического голоса. В случае с терциями и квинтами проблемы возникнуть не могло: Стэнли, для которого потеря зрения сполна компенсировалась чутким осязанием, прекрасно «ощущал» эти расстояния на мануалах. Однако он не ограничивается узкими интервалами — в его волюнтари довольно часты нисходящие или восходящие скачки на квинту, октаву, дециму. В этом случае секрет успешного и чистого взятия интервала заключался в грамотном подборе аппликатуры. К сожалению, мы не располагаем сведениями относительно размера руки нашего органиста. По свидетельству Олкока<sup>13</sup>, Стэнли был высокого роста и худощавого телосложения [См.: 13. Р. 20]. Если

предположить, что, подобно большинству высоких людей, он обладал достаточно длинными пальцами, то наиболее удобным вариантом аппликатуры для нисходящей квинты в левой руке мог быть вариант «первый — третий» пальцы. Если позволял контекст, возможны были такие сочетания, как «первый — второй», «второй — пятый», «второй — четвёртый» пальцы, однако они могли быть менее надёжны. Наиболее удобна позиция, когда при нисходящем движении верхний звук берётся первым пальцем. В этом случае большая часть руки остаётся «свободной» и клавиатура под ней ощущается довольно хорошо. Для нисходящей октавы самым удобным и надёжным вариантом является сочетание «первый — пятый». Положение руки при такой аппликатуры наиболее естественно, поэтому шанс ошибиться весьма невелик. К тому же такое сочетание позволяет дальнейшее поступенное движение (в случае, если октава заполняется) без последующих аппликатурных неудобств.

Можно предположить, что в медленных разделах у Стэнли была возможность «нащупать» на клавиатуре нужный звук, тактильно отсчитав его на мануале от исходного, звучащего в данный момент. Таким образом он мог дополнительно обезопасить себя от фальши. Вполне возможно, что на ранних этапах своего служения молодой Стэнли действительно мог прибегать к подобного рода перепроверке. Однако

использование такого приёма на постоянной основе представляется весьма сомнительным, учитывая тот факт, что Стэнли блестяще импровизировал быстрые разделы в концертном стиле, где времени на «подстраховки» явно не было.

**Дублировки** довольно часто появляются в волонтери Стэнли при поступенном движении, поскольку в этом случае ошибка маловероятна. Весьма просто исполнить и обращение интервала. Подобное место есть в такте 5 приведённого выше примера (см. примеры 5 и 6) — малая терция переходит в большую сексту.



Стэнли мог сыграть это место несколькими способами.

Первый способ заключается в том, что общий для обоих интервалов звук (*fis*) исполняется одним пальцем. В данном случае наиболее удобным вариантом является аппликатура «первый — второй» на терцию и «второй — пятый» на сексту. Последнюю сексту, учитывая дальнейший контекст, возможно взять «первым — третьим» или «первым — четвёртым».

Второй способ состоит в том, что нижний звук первого интервала (терции) снимается раньше, а на общем звуке осуществляется подмена пальцев, после чего берётся верхний звук обращения (сексты). Применительно к данному примеру возможно представить следующий вариант: первая терция берётся «первым — вторым», звук *dis* снимается, на звуке *fis* «второй» палец подменяется «первым», после чего секста берётся «первым — третьим» или «первым — четвёртым». Возможно, что такой способ более оправдан в том случае, если начальную терцию сыграть «вторым — третьим» (этот вариант тоже возможен исходя из контекста), поскольку взятие большой сексты «третьим — пятым» пальцами неудобно.

Медленный темп, с одной стороны, не допускает права на ошибку: когда хорошо прослушивается вся музыкальная ткань, фальшивые

ноты не смогут «проскочить» незаметно. С другой стороны, «сцепление» рук и клавиатуры в медленном темпе достаточно хорошее, и у Стэнли было больше времени на «подготовку». Если ему необходимо было перепроверить себя, во вступительных секциях он вполне мог это сделать.

**Заключительные разделы** в большинстве волонтери Стэнли подвижны. В них органист должен был удивить публику виртуозной игрой. Вне зависимости от того, исполнялись ли эти разделы непосредственно вслед за медленными или Стэнли «приберегал» их для конкретных моментов богослужения, вся месса заканчивалась звучанием именно таких разделов. После окончания молитв от прихожан больше не требовалось самоуглубления: в конце службы полагалось воздать хвалу Богу. Соответственно, органист мог взять менее отрешённый тон и завершить литургию на более приподнятой и торжественной ноте. Такое завершение было весьма выгодно для всех: Стэнли демонстрировал своё мастерство, радуя прихожан и «гостей» (органистов и людей из других приходов), а те, в свою очередь, имели прекрасную возможность послушать знаменитого слепого органиста и лишний раз восхититься его навыками импровизатора.

Быстрые разделы в волонтери Стэнли представляют собой либо чередование аккордов и имитаций, либо нестрогие инструментальные фуги.

**В гомофонно-имитационных разделах** правая рука исполняет пассажи, левая — гармоническое сопровождение с вкраплениями имитаций. Как и в случае с медленными разделами, Стэнли не ограничивается поступенным движением и в обеих руках использует разнообразные скачки, в том числе — на широкие интервалы. Аппликатура играет в быстрых секциях ещё более существенную роль, поскольку времени на самопроверку у Стэнли не оставалось. В заключительном разделе волонтери ор. 5 № 1 (см. пример 7) начинающиеся с такта 4 пассажи достаточно неудобны и для зрячего музыканта, а для Стэнли они могли быть вдвойне «опасными». Самый надёжный способ сыграть их чисто — подобрать максимально удобную аппликатуру.

Верхний и нижний звуки каждого пассажа, вероятно, исполнялись пятым и первым пальцами. В соответствии с этим при поступенном движении осуществлялись те или иные подмены. В такте 4, исходя из контекста, на первый звук *E* могли приходиться третий или четвёртый пальцы, следующий восходящий трихорд, скорее всего, игрался подряд «первым — вторым — третьим», а на звуке *C* (третья доля такта) осуществлялась подмена на первый.

При повторяющихся фигурациях в волюнтари Стэнли возможно «клавиатурное соседство» двух верхних звуков (см. пример 8). Педалируя, они образовывали скрытое многоголосие, и благодаря этому палец мог слегка придерживаться на клавише, а затем плавно соскальзывать на следующий звук.

Однако аппликатура при всей её значимости не может являться лекарством от всех болезней. В некоторых случаях её оказывается недостаточно для успешного исполнения (например, при последовании двух широких интервалов подряд, а также при ломаном ме-

лодическом рисунке). Большим подспорьем для Стэнли в подобных случаях являлись мышечная память и внутренний глазомер.

Вопрос импровизации может показаться по отношению к подвижным разделам более существенным. Если медленный раздел рождался непосредственно во время службы, то в быстром движении симпровизировать, не имея хотя бы самой общей схемы, вряд ли удастся. Как минимум, нужно было представлять себе тональный план раздела, а также гармоническое содержание более мелких построений.

При анализе подвижных разделов Стэнли можно оперировать аналитическим инструментарием практики партименто. Наиболее распространённые басовые и мелодические формулы, характерные для этой практики, встречаются во всех без исключения его пьесах, поэтому форму данных разделов можно рассматривать как мозаику, состоящую из чередующихся и повторяющихся «скетат»<sup>14</sup>. Например, уже в начальном двутакте *Allegro* волюнтари ор. 5 № 1 (см. пример 9) сразу после *галантной романески* следует *приннер*.

7



8

Волюнтари ор. 6 № 2, такты 51–54







Дальнейшее развитие практически полностью основано на многочисленных *секвенциях* (см. пример 10).

О приёме **секвенцирования** стоит сказать отдельно. В волонтери Стэнли этот приём — самый распространённый. Для слепого органиста секвенция является тем же поступенным движением, но не мелодическим, а гармоническим. Сыграв ядро, он легко мог по его модели сконструировать несколько звеньев и таким образом обеспечить музыкальное развитие. С помощью секвенции можно было отклониться в любую тональность первой степени родства (а дальше этого гармоническое движение и не заходило). К тому же, с чисто технической точки зрения диатоническую секвенцию (а таковые у Стэнли преобладают) легко исполнить: между звеньями не нужно делать скачки на широкие интервалы, всё оказывается «под рукой».

Некоторые волонтери Стэнли заканчиваются **фугами**. При публикации волонтери с фугами были помещены в конец сборников: это три последние пьесы ор. 5 и ор. 7 (№ 8–10) и четыре — из ор. 6 (№ 7–10). При этом название *Fugue* фигурирует только в волонтери ор. 7 № 8.

Импровизация фуги являлась показателем высшего мастерства органиста [См.: 4. С. 5]. Необходимо было тщательно контролировать все голоса фактуры. Как же следил за полифоническими голосами Стэнли? Ведь при исполнении даже двухголосной полифонии, кажется, без зрения не обойтись. А между тем некоторые его фуги четырёхголосны.

Исполнители, игравшие фугу «с листа» (точнее, «без листа»), мыслили её гармонически [См.: 4. С. 10]. Наличие сложных видов контрапункта необязательно — достаточно было провести тему во всех голосах в соответствующей тональной диспозиции. Такие проведения требовались в начале и конце импровизации, и тогда обозначение «фуга» уже было вполне оправданным. Именно этим и пользовался Стэнли: он мастерски создавал иллюзию фуги. Свой раздел он начинал с полноценного проведения темы во всех голосах, низводя дальнейшее развитие до гомофонно-имитационного склада; внедряя иногда ядро темы в изложение, он убеждал слушателей в том, что звучит именно фуга.

Ещё один ловкий приём Стэнли — тема большой протяжённости, чьё длительное развёртывание было организовано по секвенционному принципу (см. примеры 11, 12). Чтобы создать ощущение полного проведения темы, достаточно было продемонстрировать публике её характерное в интонационном отношении ядро. Зона развёртывания, основанная на общих формах движения (например, на нисходящих мотивах с гаммообразным движением, удобным для Стэнли), ускользала от внимания слушателей. Отсутствии секвенцированного развёртывания никого не смущало — на слух запоминалось лишь тематическое ядро.

**Противосложение** в фугах Стэнли представляет собой гармонизацию секвенции, которая содержится в теме. В фуге из волонтери ор. 5 № 8 (см. пример 13) при проведении доминантового ответа противосложением является,

по сути дела, один выдержанный звук с кратким вспомогательным.

Аналогичным способом Стэнли создаёт противосложение, к последнему, басовому ответу добавляя третий голос — гармоническую фигурацию аккорда (см. пример 14).

Движение во всех голосах максимально плавное, сложных скачков нет — всё это обеспечивало удобство игры. К тому же, как мы видим, в противосложении к четвёртому проведению темы задействованы не все голоса. Это — ещё одна маленькая хитрость. Плотность фактуры обеспечивал широкий регистровый охват, поэ-

тому Стэнли осторожно «выключал» один из голосов, транспонируя предыдущее противосложение (см. пример 14).

**Интермедия** могла и вовсе не содержать полифонических приёмов. Её основная функция была связующей: она скрепляла полифонические разделы и в какой-то мере контрастировала им своим изложением и плотностью. В интермедиях у исполнителя имелась возможность «вернуться» к формулам *partimento*, создавая на их основе гармоническое развитие. Стэнли, как правило, прибегает к своему излюбленному приёму — секвенции (см. пример 15).

11

Тема фуги из волюнтари ор. 5 № 8



12

Vivace

Тема фуги из волюнтари ор. 7 № 9



13

Волюнтари ор. 5 № 8, такты 7–10



14

Волюнтари ор. 5 № 8, такты 19–23



15

Волюнтари ор. 5 № 8. Интермедия (такты 29–32)



Из приведённого примера видно, что интермедия двухголосна. При импровизации данного раздела уменьшение количества голосов вполне естественно: «занять» чем-то все четыре голоса было весьма трудно, это могло ввести органиста в замешательство и разрушить всю фугу. Чем проще, тем надёжнее. К тому же Стэнли вновь достигает максимального удобства в соединении отдельных мотивов: последний звук начальной басовой формулы совпадает с первым звуком последующей — в данном случае их возможно было играть без пальцевой подмены. Фигурации в верхнем голосе тоже плавно переходят одна в другую. Всё это уменьшало шанс ошибиться и «зацепить» фальшивый звук.

Довольно часто материал первой интермедии транспонируется с небольшим варьированием. Это избавляло органиста от необходимости изобретать новую музыку.

Иногда Стэнли создаёт эффект сложных полифонических приёмов. Например, в волонтери ор. 5 № 9 в конце раздела появляется **стретта** (см. пример 16).

Однако и это не более чем иллюзия. При теме, имеющей протяжённость в семь тактов (см. пример 17), во всех голосах повторяется лишь её двутактовое ядро. Наиболее полно тема проводится только в среднем голосе, остальные голоса являются гармоническим сопровождением всё того же секвенцированного развёртывания (см. пример 18).

Волонтери Джона Стэнли являются ярким документом импровизационной практики, существовавшей в искусстве английских органистов XVIII столетия. Понять логику импровизирования волонтери слепым музыкантом помогает существовавшая в то время практика партименто, от которой сохранилось большое количество формул и схем для будущих им-

16 Волонтери ор. 5 № 9, такты 80–81



17

Тема фуги



18

Квази-стретта



провизаций, но не сохранились их реализации. Зная «рецепт приготовления» пьес на основе басовых *partimenti*, можно попытаться реконструировать методику импровизации волонтери: разобрать готовые пьесы на составные части и выявить таким образом музыкальные паттерны, характерные непосредственно для волонтери Стэнли. При этом необходимо обращать внимание на те хитрости, к которым прибегал наш герой: использование в большом количестве диатонических секвенций; квазиполифоническое изложение, заключающееся в имитировании лишь нескольких начальных звуков темы; свободное обращение с количеством голосов. Изучение всех этих приёмов помогает раскрыть секрет успеха Стэнли.

### Примечания

- <sup>1</sup> Одна из первых статей о Джоне Стэнли на русском языке принадлежит исследователю В. Р. Дулат-Алееву. В статье содержится подробный биографический очерк, а также дана краткая характеристика трёхopusов волонтери Стэнли [См. подробнее: 2].
- <sup>2</sup> Существует несколько вариантов перевода английского слова *voluntary* на русский язык: помимо используемой в данной статье формы *волонтери* встречается также *волонтарий*. Последний вариант использует Ю. С. Бочаров [См.: 1].
- <sup>3</sup> Среди сборников-антологий можно назвать следующие: “Ten Voluntaries” (C. and S. Thompson, 1767), “Ten Select Voluntaries” (Longman and Broderip, ca. 1780), “A Collection of Voluntaries... by Dr. Green, Mr. Travers and Several other Eminent Masters” (Longman, ca. 1780). Авторскими изданиями являются “Voluntaries and Fugues” Томаса Розенгрейва (John Walsh, 1728), “Twelve Fugues and Voluntaries” Генделя (Longman and Broderip, ca. 1776), “Twelve Voluntaries” Мориса Грина (J. Bland, ca. 1780). Сюда же можно отнести публикацию тридцати волонтери Джона Стэнли (S. Johnson, op. 5 — 1748; op. 6 — 1752; op. 7 — 1754).
- <sup>4</sup> В научной литературе имя Стэнли нередко упоминается в связи с многочастными волонтери, состоящими из трёх или четырёх разделов. Однако среди тридцати его органных пьес лишь пять можно отнести к таковым. Из них два волонтери являются трёхчастными (op. 5 № 8, op. 6 № 5) и три — четырёхчастными (op. 5 № 1, op. 6 № 6, op. 7 № 8). При этом о четырёхчастности волонтери op. 7 № 8 можно говорить условно. Формально разделов действительно четыре, однако первый и (особенно) третий разделы воспринимаются как вступление и интермедия. Они не являются самостоятельными, а примыкают к последующим секциям.
- <sup>5</sup> “...to take every opportunity of hearing the best Masters, and Performers of most acknowledged excellence on the Organ, from which more may be learned as to Modulation and Style in general, than from any Treatise whatsoever”. Примечательно, что, призывая молодых людей вслушиваться в импровизации маститых коллег и учиться на их примере, Марш даже не упоминает о таком естественном, казалось бы, методе обучения, как исполнение и анализ опубликованных пьес (например, тех, что вошли в его собрание). Вряд ли он отрицал дидактическую пользу подобных занятий. Скорее, можно предположить, что, по его мнению, записанные волонтери так или иначе уступали той музыке, которая создавалась «в реальном времени» и могла сохраниться только в памяти её слушателей.
- <sup>6</sup> Подробнее про практику партименто [См.: 3. С. 11].
- <sup>7</sup> На сходство методов импровизации волонтери и итальянской практики *partimento* обращают внимание и авторы новейших западных публикаций. Так, Джон Мортенсен сопровождает свой анализ Волонтери ля минор Дж. Стэнли op. 7 № 8 (учёный рассматривает входящую в состав пьесы фугу как образец для импровизации современного органиста) выразительной ремаркой: «Интересно обнаружить в английской фуге так много басовых ходов, знакомых по *partimento*» [12. Р. 330].
- <sup>8</sup> «Реализация» *partimento* — термин З. З. Митюковой [См.: 3].
- <sup>9</sup> Гьёрдинген называет «схемой» (*schema*) контрапункт крайних голосов. «Схема», по сути своей, является начальной стадией «реализации» *partimento* — к заданному басу «надстраивался» верхний голос [См.: 7. Р. 37].

- <sup>10</sup> Эти и некоторые другие формулы приводит Р. Гьёрдинген: нотные примеры 2–6 заимствованы из монографии учёного [См.: 7. Р. 37–46].
- <sup>11</sup> В американском музыковедении ступени в тональности обозначаются арабскими цифрами.
- <sup>12</sup> Публикация Стэнли собственных импровизаций — обычная практика той эпохи. Однако в связи со слепотой автора данный случай располагает к размышлению о смысле подобной печатной продукции в контексте современной ему музыкальной практики. П. Линан в обзоре волонтери XVIII века разграничивает «сочинённые» (*composed*) и «импровизированные» (*improvised*) образцы жанра [См.: 9]. В целом это оправдывает себя, помогая автору структурировать изложение материала: в первой части его очерка даётся краткая характеристика основных изданий, во второй обсуждаются сохранившиеся свидетельства об импровизации английских органистов. Однако соотношение двух феноменов в статье комментируется недостаточно, поскольку Линан интересуется главным образом соотношением духовного и развлекательно-светского начал в волонтери рассматриваемого периода. Поэтому необходимо оговорить, что не только используемая учёным терминология, но и само жёсткое противопоставление импровизации органных пьес и её фиксации в нотных текстах не являются аутентичными. Строго говоря, речь должна идти не о «сочинённых», а о нотированных волонтери; и более того, мы не можем быть уверенными, что в процессе записи музыка всякий раз совершенствовалась и восходила на более высокий художественный уровень — многие современники были склонны ставить звучащую импровизацию выше её «отпечатков» (см. выше сноску 5). Трудно представить себе выдающегося английского органиста, исполняющего волонтери по собственной нотной тетради, — публика XVIII столетия ожидала от его выступления чего-то иного. И уж совсем невозможно вообразить подобную картину в случае с незрячим Стэнли. Между тем, в небольшом разделе, посвящённом публикациям этого органиста, Линан никак не упоминает его слепоту [См.: 9. Р. 147]. Это упущение может вызвать у неосведомлённого читателя ложную мысль о человеке, сочинившем свои 30 пьес на бумаге, тогда как в действительности импровизации мастера, по всей видимости, имели статус бесписьменной композиции (в нашей системе координат), а нотный текст требовался Стэнли исключительно для собственной репрезентации.
- <sup>13</sup> Джон Оллок был первым учеником Стэнли; впоследствии он стал известным английским композитором и педагогом. Обучение Оллока было довольно долгим. По предположению Глина Уильямса, какое-то время Оллок мог жить в доме Стэнли, наблюдая за его повседневным бытом и упражнениями на инструменте [См.: 13. Р. 26].
- <sup>14</sup> Термин «схемата» обозначает последовательность из нескольких «схем», которые используются при «реализации» *partimento*.

## Список литературы

## References

1. Бочаров Ю. С. Voluntary и Lesson в английских музыкальных источниках XVII–XVIII вв. // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2022. Т. 12. Вып. 4. С. 562–590.  
*Bocharov Yu. S. Voluntary i Lesson v anglijskih muzykal'nyh istochnikah XVII–XVIII vv. [Voluntary and Lesson in English Music Sources of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries]. Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. 2022, vol. 12, iss. 4, pp. 562–590. (In Russ.)*
2. Дулат-Алеев В. Р. Джон Стэнли и английская музыка середины XVIII века (к 300-летию со дня рождения) // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2012. Сер. 15. Вып. 1. С. 233–237.  
*Dulat-Aleev V. R. Dzhon Stjenli i anglijskaja muzyka serediny XVIII veka (k 300-letiju so dnja rozhdenija) [John Stanley and English music of the Mid-18<sup>th</sup> century (to the 300<sup>th</sup> Anniversary)]. Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. 2012, vol. 15, iss. 1, pp. 233–237. (In Russ.)*
3. Митюкова З. З., Маклыгин А. Л. Partimento как вид импровизационной педагогической практики XVIII века // Музыка. Искусство, наука, практика. 2015. № 3(11). С. 11–22.  
*Mityukova Z. Z., Maklygin A. L. Partimento kak vid improvizacionnoj pedagogicheskoj praktiki XVIII veka [Partimento: An improvisational educational practice of the 18<sup>th</sup> century]. Music. Art, research, practice. 2015, no. 3, pp. 11–22. (In Russ.)*
4. Серебrenников М. А. Об импровизации фуги в эпоху барокко (на материале немецких источников) // Opera musicologica: научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2011. № 2(8). С. 5–31.  
*Serebrennikov M. A. Ob improvizacii fugi v jepohu barokko (na materiale nemeckih istochnikov) [On the improvisation of fugue in the Baroque era (based on German sources)]. Opera musicologica. 2011, no. 2(8), pp. 5–31. (In Russ.)*
5. Burney Ch. Some Account of John Stanley, Esq. // The European Magazine & London Review. 1784. Vol. 6. P. 171–172.  
*Burney Ch. Some Account of John Stanley, Esq. The European Magazine & London Review. 1784, Vol. 6, pp. 171–172. (In Engl.)*
6. Dubois P. Generic hybridisation of the organ voluntary from the Henry Purcell to William Russell // Palette pour Marie-Madeleine Martinet. 2016. 28 p. Режим доступа: <https://csti.sorbonne-universite.fr/centre/palette/txt/duboisMMMthesesHDR03.pdf> (Дата обращения: 23.10.2023).

- Dubois P.* Generic hybridisation of the organ voluntary from the Henry Purcell to William Russell. *Palette pour Marie-Madeleine Martinet*. 2016. Available at: <https://csti.sorbonne-universite.fr/centre/palette/txt/duboisMMMthesesHDR03.pdf> (Accessed: 23.10.2023). (In Engl.)
7. *Gjerdingen R.* Music in the Galant Style. London: Oxford University Press, 2007. 528 p.  
Gjerdingen R. Music in the Galant Style. London, Oxford University Press, 2007, 528 p. (In Engl.)
8. *Kollmann A. F. Chr.* An Introduction to the Art of Preluding and Extemporizing, in Six Lessons for the Harpsichord or Harp <...>. London: R. Wornum, 1792. 20 p.  
*Kollmann A. F. Chr.* An Introduction to the Art of Preluding and Extemporizing, in Six Lessons for the Harpsichord or Harp <...>. London, R. Wornum, 1792, 20 p. (In Engl.)
9. *Lynan P.* Composed and improvised voluntaries in the eighteenth century // *Studies in English Organ Music* / Ed. by I. Quinn. Abingdon: Routledge, 2018. P. 142–161.  
*Lynan P.* Composed and improvised voluntaries in the eighteenth century. *Studies in English Organ Music*. Ed. by I. Quinn. Abingdon, Routledge, 2018, pp. 142–161. (In Engl.)
10. *Marsh J.* Preface // *Idem.* Eighteen Voluntaries for the Organ: Chiefly intended for the use of Young Practitioners... To which is prefix'd An Explanation of the different Stops of the Organ, & of the combinations that may be made thereof — With a few Thoughts on Style, Extempore Playing, Modulation &c. London: Preston, 1791. P. I–XII.  
*Marsh J.* Preface. Eighteen Voluntaries for the Organ: Chiefly intended for the use of Young Practitioners... To
- which is prefix'd An Explanation of the different Stops of the Organ, & of the combinations that may be made thereof — With a few Thoughts on Style, Extempore Playing, Modulation &c. London, Preston, 1791, pp. I–XII. (In Engl.)
11. *Mason W.* Essays on English Church Music // The works of William Mason, M. A., precentor of York, and rector of Aston. Vol. 3. London: print for T. Cadell and W. Davies, Strand, 1811. 409 p.  
*Mason W.* Essays on English Church Music. The works of William Mason, M. A., precentor of York, and rector of Aston. Vol. 3. London, print for T. Cadell and W. Davies, Strand, 1811, 409 p. (In Engl.)
12. *Mortensen J.* Improvising Fugue. A Method for Keyboard Artists. London: Oxford University Press, 2023. 341 p.  
*Mortensen J.* Improvising Fugue. A Method for Keyboard Artists. London, Oxford University Press, 2023, 341 p. (In Engl.)
13. *Williams A. G.* The Life and Works of John Stanley (1712–86). University of Reading, 1977. 209 p.  
*Williams A. G.* The Life and Works of John Stanley (1712–86). University of Reading, 1977. 209 p. (In Engl.)

---

### Об авторах

**Москвителёва Полина Юрьевна** — студентка научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Москва, Россия.

[polina.moskvitelyova@mail.ru](mailto:polina.moskvitelyova@mail.ru)

**Насонов Роман Александрович** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Москва, Россия.

[naso.romanus@gmail.com](mailto:naso.romanus@gmail.com)

---

### About authors

**Moskvitelyova Polina Yuiryevna** — student of the Faculty of Science and Composition, Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

Moscow, Russia.

[polina.moskvitelyova@mail.ru](mailto:polina.moskvitelyova@mail.ru)

**Nasonov Roman Aleksandrovich** — Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of General Music History of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

Moscow, Russia.

[naso.romanus@gmail.com](mailto:naso.romanus@gmail.com)