

Луиш Ваишу

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ПОРТУГАЛЬСКОЙ МУЗЫКИ И ТВОРЧЕСТВО ВИАНА ДА МОТЫ

Статья посвящена исследованию творчества португальского пианиста, композитора, мыслителя, музыкального деятеля и педагога Жозе Виана да Моты, творчество которого до сих пор не становилось объектом глубокого изучения ни в португальском, ни в европейском, ни в российском музыковедении. Личность композитора особенно рельефно проявляется на фоне школы Нового Португальского Возрождения – периода в конце XIX века, в течение которого формировалась португальская композиторская школа. Автор, опираясь на нотные материалы, исследования португальских и других европейских ученых, описывает развитие музыкальной культуры Португалии от эпохи Возрождения до конца XIX века. Личность Жозе Виана да Моты дается в сопоставлении с его великими современниками – Хансом фон Бюловым, Феруччо Бузони, с которыми он сотрудничал и состоял в многолетней переписке.

Ключевые слова: Виана да Мота, Новое Португальское Возрождение, история музыки, фортепианная музыка, Бонтемпо.

Luis Vasco

THE DEVELOPMENT OF PORTUGUESE MUSIC AND THE CREATIVITY OF JOSE VIANA DA MOTA

The creativity of a Portuguese pianist, composer, intellectual, musical figure and educator Jose Viana da Mota whose work has not yet become a subject of in depth studies in the Portuguese, European and Russian musicology has been regarded. Viana da Mota stands out as a prominent figure in the history of New Portuguese Renaissance, the period at the end of the 19th Century when Portuguese school of composition was developing. A description of the development of musical culture in Portugal from the Renaissance up to the end of the 19th century is given based on the musical material and the research of Portuguese and European scholars. The personality of Jose Viana da Mota is compared with the greatest of his contemporaries, Hans von Bülow and Ferruccio Busoni, with whom he collaborated and corresponded for many years.

Keywords: Da Mota, Viana, Portuguese Romanticism, History of Music, piano music, Bontempo.

Творчество Виана да Моты, португальского пианиста, композитора, мыслителя, музыкального деятеля и педагога, не становилось до сих пор объектом научного, глубокого изучения ни в португальском, ни в европейском, ни, разумеется, в российском музыковедении. Между тем его исполнительский облик и роль в музыкальной жизни Португалии и всей Европы рубежа XIX–XX вв. трудно переоценить – они огромны и легко сопоставимы с жизнью и творчеством таких титанов пианизма, как Ф. Лист, Ан. Рубинштейн, С. Рахманинов, Г. фон Бюлов.

Обращение к творчеству Виана да Моты поднимает проблему специфики развития музыкальной культуры в Португалии. Освещение этой проблемы одновременно ставит вопрос о степени изученности истории португальской музыки. Музыковедению в португальском обществе никогда не уделяли большого внимания. Так, большинство произведений видных композиторов не изданы или не поступили в продажу. А в случае с композитором Жуао Домингуш Бонтемпу можно указать даже на исчезновение четырёх его симфоний [12, с. 10]; отметим,

что в португальском музыковедении нет исследований, посвященных развитию музыкальных жанров в отечественной музыке, кроме общего обзора Алешандра Делгаду. До сих пор не существует научных исследований, в которых бы было произведено деление на периоды согласно не только временным границам, а в связи с творчеством крупных португальских композиторов, с развитием и становлением жанров, художественных течений, видов исполнительского искусства и т. д. Изданы лишь более или менее полные общие обзоры музыкальной португальской культуры с устоявшейся и подчас догматической точкой зрения, не подкрепленной какими-либо нотными примерами и музыкальным анализом (см. об этом: [11]; [13]; [22]).

Рассмотрим некоторые труды, посвященные истории португальской музыки.

В 1991 году была издана книга Г. Виейра Нери и П. Феррейра де Каштру «Краткий обзор португальской культуры. История музыки» [20]. Книга состоит из двух частей, каждая из которых написана отдельными авторами. Первая часть посвящена эпохе с начала Средневековья до конца барокко, вторая – рассматривает период с начала XIX века до конца XX. Деление книги не случайно, так как в истории португальской культуры традиционно можно выделить два основных периода: I – до начала XIX века, II – XIX и XX века. И на сегодняшний момент такое деление можно считать единственной периодизацией португальской музыки. Первый период называют временем полифонии и создания светской музыки. А второй ещё не получил своего точного определения. Авторы сходятся в единой точке зрения, которая, на наш взгляд, точно характеризует современный уровень музыковедческой науки в Португалии и степень изученности истории португальской музыки: португальская музыка ещё ждёт своего глубокого и всестороннего исследования.

Португальские музыковеды в основном проявляли свой научный интерес к Средне-

вековью, к XVI и, далее, к XVII веку. Но в изучении этих периодов наблюдается некоторая диспропорция. Так, периоду Средневековья посвящен незначительный ряд общих обзоров, такие как S. Corbin: *Essai sur la musique religieuse portugaise au moyen âge (1100–1385)* (Paris, 1952), J. de Freitas Branco: *História da música portuguesa* (Lisbon, 4 ed., 2005. P. 58–82). Кроме этих общих обзоров биографические и фактические сведения можно почерпнуть в сборнике J. de Vasconcelos. *Os Musicos Portugueses: Biografia-Bibliografia*, vols. Porto. 1870; в словаре E. Vieira. *Diccionario biographico de musicos portuguezes* (Lisbon, 1900) ; F. Viterbo. *Subsidios para a Historia da Musica em Portugal*. (Coimbra. 1932). Есть некоторые труды, посвященные отдельным вопросам музыкальной жизни [3; 4].

Скромное количество исследований данного периода в истории португальской музыки Нери объясняет отсутствием чисто музыкальных источников, что, может быть, явилось следствием землетрясения в Лиссабоне 1745 года, уничтожившего большую часть архивных материалов. В основном музыковедческие исследования базируются на общеисторических документах, связанных не конкретно с музыкой, а с политической, государственной, социальной, культурной сторонами жизни в Португалии. В этих бумагах упоминания о музыке и португальских музыкантах в большей степени носят случайный характер. К сожалению, такой описательный подход, базирующийся на перечислении фактов и имён, остается до сих пор основным в португальском музыковедении.

Большой вклад в изучение португальской музыки внёс фонд Гульбенкяна. В конце 60-х – 70-х годов фондом публикуются ранее не известные музыкальные материалы, хранящиеся в различных старинных библиотеках Португалии (Лиссабон, Эвора, Коимбра, Порто, Брага, Мафра, Визеу, Ламего и Фару). К 1995 году в серии «Portugaliae Musica» было издано уже более

50 томов музыкальных произведений с XVI до XIX века. И, как следствие, полифоническая духовная и светская музыка эпохи Ренессанса и барокко изучена лучше. Так, представляет интерес предисловие Стивенсона к изданию, посвященному полифонической музыке [23]. Помимо небольшого введения об истории полифонии в Португалии, Стивенсон приводит краткие биографии каждого композитора сборника с интересными и обширными библиографическими ссылками.

Другой музыковед, Мануэл Мораиш, продолжая линию изысканий одного из пионеров португальского музыковедения Мануэла Жуакина, опубликовал в серии «Portugaliae Musica» сборники полифонической вокальной музыки (духовной и светской) периода Ренессанса [18; 19], сопровождая их своими предисловиями. Исследователь рассматривает не только специфику вокальной полифонической музыки XVI века, но и развитие этого жанра в Португалии.

Изучением духовной полифонической музыки занимался другой видный исследователь – Жозе Аугушту Алегрия. В рамках фонда Гульбенкяна и других институтов Лиссабона им издан ряд материалов, посвященных крупным музыкантам XVI–XVII веков, музыкальным центрам, школам при соборах и монастырях, об этом см. литературу [2; 5; 6; 7].

Современные труды об инструментальной музыке XVI века, к сожалению, весьма ограничены. Виейра Нери объясняет данное положение также отсутствием музыкальных источников, хотя документальные и литературные свидетельства говорят о популярности инструментального исполнительства в Португалии времен Ренессанса и барокко. По его мнению, инструментальное исполнительство представляло собой часто импровизацию, и поэтому нотные материалы не печатались. Для инструментов, таких как орган, виуэла и других (клавирных и струнных), а также для инструментальных

ансамблей использовались переложения полифонической вокальной музыки.

Информацию о музыкантах-органистах можно найти в «Антологии органистов XVI века» с предисловием Сантьяго Кастнера [15]. Данный сборник ценен тем, что в нем содержатся инструментальные версии полифонических вокальных произведений композиторов франко-фламандской школы, произведения которых проникали в Португалию в конце Ренессанса, а также даётся представление об инструментальном репертуаре португальских музыкантов.

Материалы, собранные португальскими музыковедами, свидетельствуют, что португальская ренессансная музыка представлена целой плеядой блестящих композиторов мирового уровня. Среди них – Мануэл Мендеш, Филипе де Магалаиш, Дуарте Лобо, Франсишко Мартинш, Мануэл Кардозо, Антонио Каррейра, Мануэл Родригеш Коэльо и, конечно, великий Висенте Лузитано [8]. Но знания о названных музыкантах и об этом блестящем периоде расцвета музыкальной культуры Португалии отрывочны и не систематизированы.

В целом в истории португальской музыки период Средневековья, XVI век, и даже XVII считаются наиболее значительным. Но португальский композитор Лопеш-Граса ставит под сомнение оригинальность этой «золотой эпохи» (XVI–XVII века), известной в европейской культуре как время полифонистов, считая, что франко-фламандское влияние было преобладающим. Напротив, XIX век, по мнению Лопеш-Граса, можно рассматривать как период формирования оригинального направления португальской музыки.

Его последователь Феррейра де Каштру, автор второй части «Sinteses da cultura Portuguesa. Historia da musica», во вступлении удивляется тому, что XIX век до сих пор находится вне поля интереса историков и музыковедов и по сравнению в предшествующими веками остаётся вообще не изученным. Это время, как пишет автор, мож-

но считать «Terra incognita» в современном португальском музыкознании. На сегодняшний день нет представления о репертуаре, о наличии определённых музыкальных изданий, отсутствуют описание документальных источников и информация об месте их нахождения. Но без этих сведений невозможно создать хотя бы общую панораму музыкальной жизни Португалии, поэтому надо быть осторожными и аккуратными с любыми обобщающими выводами.

Португальская мысль воспринимала XIX век как время декаданса по сравнению со временами величия (средневековье, XVI век, и даже XVII). Поэтому и португальские музыковеды в основном изучали эти периоды, которые, по их мнению, представляют «золотую эпоху», славное прошлое Португалии. Но XIX век – время особенного развития португальской музыки, не совпадающего с общей европейской эволюцией. Лопеш Граса рассматривает этот период как самый активный и важный в истории португальской культуры. Обращение же к творчеству Виана да Моты позволяет рассматривать конец XIX и начало XX века как время становления национального стиля и создания композиторской школы, выражающей национальную идею в музыке.

Музыковедческая наука период конца XIX – начала XX века в музыкальной культуре ряда стран называет Новым Возрождением. Но в этот список никогда не была включена Португалия. Хотя для португальской музыки вполне приложима периодизация, характеризующая пути музыкального развития Испании и Англии: Ренессанс XVI и XVII столетий, двухсотлетний перерыв и Новое Возрождение конца XIX века; данную периодизацию приводит Л. Г. Ковнацкая по отношению к Англии и Испании [1, с. 6]. Тем не менее по отношению к Португалии можно тогда с уверенностью говорить о Новом Возрождении, если будут проанализированы те процессы, результаты и перспективы, которые вывели португальскую музыку на новый уровень.

В период Ренессанса португальская культура представляла собой одно живое целое, и музыка сопровождала ритм этого времени. Но с конца XVI века, как считает Лопеш Граса, начинается «обвал» португальской цивилизации. Главная причина – Контрреформация. Она задушила гуманистический научный и творческий дух Ренессанса, изолировала страну от европейского развития. Церковный консерватизм мешал обновлению и бежал от всех плодотворных попыток развития новых музыкальных форм. Между Европой и Португалией пролегла пропасть, расширявшаяся с конца XVI века [16, с. 67].

Под влиянием ордена иезуитов, идеологической политики инквизиции, а также нормативного корпуса, появившегося на основе Тридентского собора (1545–1563), осмыслиется роль музыки в духовной жизни: музыка в духе платоно-августинской традиции оказывает незаменимое этическое и воспитательное воздействие на умы и общество. Но вместе с тем музыка должна была соответствовать строгим нормам, навязанным ей политической Контрреформацией. Если творчество и жизненные установки музыканта противоречили официальным положениям, церковь беспощадно преследовала его. Примером могут служить трагические судьбы Висенте Лузитано и Домиау де Гоиша. Первый был вынужден уехать из страны и принять лютеранство. Хотя время не сохранило произведений Висенте Лузитано, он вошёл в историю как выдающийся португальский и европейский композитор (о жизни и творчестве композитора см. [10]). Домиау де Гоиш, мыслитель, путешественник и композитор, известный как автор четырех григорианских ладов (9-го *jonico*, 10-го *hipojonico*, 11-го *eolio*, 12-го *hipoeolio*), он погиб в результате преследований инквизиции (подробнее об этом см. в [14; 21]).

Контрреформация как бы законсервировала состояние музыкального искусства и

задержала его развитие. До начала XVIII века музыка была составной частью религиозных обрядов или, в примитивной форме, она сопровождала военные парады и светскую жизнь двора. Многие музыковеды связывают позднее формирование новой музыкальной традиции в Португалии с её географическим положением. Конечно, это один из важных факторов, но контроль и вмешательство церкви в музыкальное развитие страны, на наш взгляд, является определяющим.

Вместе с тем музыкальная жизнь страны не была лишена своей «центростремительной» динамики, если не противоречила церковным канонам и нормам.

В XVI веке, как говорилось выше, существовал ряд видных полифонистов, и португальскую многоголосную музыку отличали глубина содержания и мастерство композиции. Испанец Иеронимо Роман отмечал в своей «Республике мира» (Саламанка, 1595): «Я скажу кратко, почему португальцы превосходят нас, потому что во время Божественной мессы видно их богатство инструментальной музыки и пения. И это дает им почетное место в католической церкви» [22, с. 139].

С конца XVII века в Португалию постепенно проникает итальянская опера, которая будет определять развитие португальской музыкальной культуры на протяжении длительного времени. Первоначально её влияние будет позитивным, так как она принесёт новую волну в Португалию. Именно в рамках этого вида искусства будут сделаны первые попытки создания произведений с национальной основой. В 30–40-е годы XVIII века в Португалию приходит опера-сериа. Одновременно в «Teatro do Bairro Alto» идут представления с участием кукол или марионеток, которые также называют операми. Эти спектакли сочетали мелодекламацию с вокальными номерами, и их можно рассматривать как первый образец национальных полупер наподобие англ-

ийской «ballad opera» или немного позднее французской «opéra-comique» или немецкой «singspiel».

Тексты опер, шедших в «Teatro do Bairro Alto», написаны адвокатом Антониу Жозе да Сильва, известным под прозвищем Еврей. Его судьба так же трагична, как и судьба Дамиау де Гоиша. Он погиб в застенках инквизиции в 1739 году. Свои произведения да Сильва создавал в то время, когда опера понималась как «драма для музыки». Поэтому его тексты имели не второстепенное значение, а были оригинальными и самостоятельными сочинениями, которые впоследствии определяли развитие португальского театра. В отличие от Метастазиио, да Сильва использовал не только мифологические сюжеты, но и сочинял пьесы на современные темы: он высмеивал властолюбие знати, злоупотребления судей, ханжество моральных принципов эпохи. Его аудиторией была публика разной классовой принадлежности. Демократичность, разнообразие персонажей от серьёзных до комических, современная тематика определили своеобразие его пьес, предвосхитивших реформаторские произведения самого Метастазиио. Антониу Жозе да Сильва писал на португальском языке, что явилось одной из главных причин популярности его опер, часть текста пелась на мотивы популярных национальных песен, например португальской модины, или использовалась оперная музыка, специально сочинённая признанным композитором. Весь этот комплекс – сюжета, текста, языка, сочетание национальных элементов и чисто оперных – создавал национальную основу оперных спектаклей Еврея. К сожалению, данное явление в португальской музыкальной культуре, намечавшее национальную линию в её развитии, мало изучено. Сравнительно недавно предположили, что автором музыки для пьес да Сильвы можно считать рано умершего композитора Антониу Тейшейру*. После казни А. Ж. да Сильвы его оперы практически не исполнялись в Португа-

лии, но продолжали идти в Бразилии. Как следствие, на Американском континенте из восьми известных сохранились три его оперы: «Битва цветов», «Метаморфозы Протея» и «Амфитрион» (в Португалии имеются ноты только двух первых опер). Партитуры этих произведений да Сильвы-Тейшейры, дошедших до нас в первоначальном виде, дают представление об их музыкальной композиции. Они состояли из арий, дуэтов, речитативов, хоров, вставок из народной и популярной музыки.

Национальное направление в португальской музыке, связанное с жанром низкой комедии и сочетающее в себе народное и профессиональное творчество, к сожалению, не получило своего продолжения. Отметим, что в Англии и в Испании, где в XX веке формировались свои профессиональные музыкальные школы, оперы-баллады и оперный кукольный театр как сопряжение профессиональной музыки с народными истоками получают своё новое воплощение в творчестве Бриттена и Мануэля де Фальи (*Retablo de Maese Pedro*).

Таким образом, с XVIII по XIX век в португальской музыке доминировала итальянская опера. Этот вид искусства стал основным достоянием культурной жизни Португалии, но не в самых лучших своих проявлениях**. Публика предпочитала слушать уже знакомые, легко воспринимаемые и заштампованные оперные спектакли. Её вкус не развивался. Ситуация напоминала время Контрреформации. Произведения великих композиторов (Генделя, Баха, Люлли, Куперена, Рамо, Глюка, Гайдна, Моцарта и даже Бетховена) были неизвестны меломанам и музыкантам Португалии [16, с. 178].

Но в португальскую духовную жизнь всё же проникали новые веяния. В XVIII веке за пределами страны образуются группы интеллектуальной элиты – политики, мыслители, ученые, художники, поэты, проживавшие долгие годы за границей и получившие европейское образование. Впослед-

ствии этих людей стали называть «португальскими чужестранцами». Самые известные среди них – Верней, Рибейру Саньшес, Кавалейру де Оливейра, Луиш да Кунья и Домингуш Секейра. Они старались познакомиться Португалию с культурными и научными достижениями современной Европы и вывести свою страну из рутинного состояния стагнации.

Одним из «чужестранцев» был выдающийся португальский композитор Жуан Домингуш Бонтемпо, с творчеством которого возникает очередная тенденция создания национального направления в португальской музыке.

Бонтемпо родился в Лиссабоне в 1775 году. Первоначально музыкой занимался с отцом. Затем – в Патриархальной семинарии. В 1801 году для продолжения учёбы уезжает в Париж, где присоединяется к кругу людей, приветствующих революцию. Он был признан как пианист и композитор французской элитой и получил самые восторженные отзывы. Именно в Париже были изданы его первые произведения: соната для фортепиано, два концерта для фортепиано с оркестром. В 1809 году композитором была написана первая симфония, которая стала первой и в португальской музыке. Одна из газет того времени писала: «Достаточно прослушать только первую симфонию Бонтемпо, чтобы поставить его в один ряд с выдающимися композиторами» [16, с. 70].

В связи с вторжением Наполеона на Иберийский полуостров Бонтемпо переезжает в Лондон, где также получает признание как великий музыкант. Клементи, с которым Бонтемпо был в дружеских отношениях, издает произведения композитора, написанные им в лондонский период. Благодаря парижскому издательству «*Leduc*» и «*Pleyel*», а также издательству Клементи, многие произведения этого одного из самых выдающихся португальских композиторов дошли до нашего времени. В Португалии же музыка Бонтемпо почти не исполнялась, ноты его не издавались, а зачастую

просто исчезали со временем. Добавим, что на сегодняшний момент нет ни одного научного исследования, посвященного творчеству композитора.

Желание Бонтемпо служить родной стране, развивая её музыкальную культуру, наталкивалось на непонимание, а зачастую на озлобление и противодействие. В свой первый приезд в Лиссабон в 1814 году Бонтемпо был преисполнен больших планов. Он хотел основать концертное общество наподобие лондонского *Philharmonic Society*, созданного Крамером в 1813 году, но встретил полнейшее игнорирование и презрительное равнодушие, свойственные невежественной толпе. Никто даже не пожелал в должной мере ознакомиться с его произведениями. Разочарованный, он снова уезжает в Лондон. Со смертью королевы доны Марии I он возвращается опять в Лиссабон и попадает в ещё более удручающие обстоятельства. В одном из писем он жаловался: «Я нахожу искусство в этом городе почти уничтоженным; театры всё ещё закрыты в связи со смертью королевы и будут только открыты по истечению года траура... Не было ни одного концерта; никакого публичного развлечения...» [16, с. 71].

Только в связи с либеральной революцией в 1820 году некоторые идеи композитора смогли реализоваться. Наконец, в 1822 году Бонтемпо было создано Филармоническое общество как центр современной музыкальной культуры, благодаря деятельности которого формировались музыканты нового поколения. Они открывали для себя творчество великих композиторов того времени, совершенно неизвестных в стране. На сцене Филармонического общества исполнялись произведения Гайдна, Моцарта, Керубини, Бетховена, самого Бонтемпо и других.

Как пианист-виртуоз Бонтемпо сыграл важную роль в развитии фортепианного искусства в Португалии. Он не только знакомил публику с совершенно иной манерой исполнения, но и много сделал как выдаю-

щийся педагог. Музыкант создал первый учебник по методике обучения игре на фортепиано на португальском языке. Этот труд был ориентирован на передовые педагогические идеи своего времени. Бонтемпо включил в него произведения современных композиторов, а также собственные, как, например, свои замечательные этюды.

В 1835 году Бонтемпо основал музыкальное отделение при Королевской консерватории Лиссабона. Этот факт стал ярким событием в отечественной истории музыкальной педагогики. По сравнению с Патриархальной семинарией, религиозным учреждением, готовившим в основном певцов и органистов, Бонтемпо создал новую структуру музыкального образования, которая способствовала секуляризации португальской музыки и развитию новых светских форм и жанров.

Благодаря разнообразной деятельности Бонтемпо в Португалии постепенно происходили изменения в восприятии музыкального искусства. Оно начинало играть определённую роль в общественной жизни страны. Все усилия Бонтемпо и его последователей были направлены на освобождение португальской культуры от ограничений, наложенных старыми догмами, клише театрально-религиозной музыки и нормами мастеров патриархальной семинарии. Замкнутый португальский мир стараниями композитора открывался для новых европейских традиций.

Но движение музыкальной культуры все время наталкивалось на консерватизм португальских властей. Феррейра де Каштру приводит факты, которые воспринимаются сейчас с недоумением и горькой улыбкой. Так, для проведения концертов вне рамок оперных спектаклей и церковных служб требовалось получить специальное разрешение властей, а собрание музыкантов и меломанов рассматривалось как сборище неблагонадежных людей и бандитов. В мае 1823 г. в армии вспыхнул контрреволюционный мятеж, положивший конец власти

либералов. Завоевания революции были ликвидированы. В связи с этими событиями концерты Филармонического общества были прерваны. Бонтемпо направил прошение королю Дону Жуану VI с просьбой разрешить продолжить деятельность общества. Это прошение сохранило сопроводительные комментарии начальника португальской полиции, написанные в весьма «своеобразной» манере:

«Хотя известно, что такое Общество посещают обычно по большей части люди из Высшего Света и почитаемые в этой Столице, все-таки его (общество) посещает много лиц, которые, также, как и сам Проситель, не заслуживают самой положительной характеристики у Полиции, даже если редко собираются под предлогом Репетиции; таким образом, чтобы предотвратить формирование под этим предлогом какой-нибудь секретной Организации, полагаю, что следует убедить Просителя, что подобная практика должна быть немедленно прекращена» [20, с. 126] (стиль автора сохранен). Разрешение на проведение концертов на этот раз всё-таки было получено благодаря поддержке друзей и влиятельных лиц. Но в 1828 году при абсолютистском режиме Дона Мигеля эти концерты были прерваны уже окончательно. Бонтемпо грозило строгое наказание, и он был вынужден, опасаясь за свою жизнь, прятаться в посольстве России в течение пяти лет до смены политического руководства. Только в последний период своей жизни Бонтемпо был официально признан властями – в 1834 году становится Командором Ордена Христа, а в 1835 году назначается директором созданного им музыкального отделения Лиссабонской консерватории, которым руководил вплоть до своей смерти в 1842 году.

Роль Бонтемпо в истории культуры Португалии трудно переоценить. Вполне обоснованно звучит мнение Лопеш Грассы, который считает Бонтемпо реформатором португальского менталитета и основопо-

ложником классической национальной музыкальной традиции [16, с. 73].

Его значение как композитора велико. Бонтемпо писал во всех крупных жанрах, что до него не делал ни один отечественный композитор. Он первый композитор в истории португальской музыки, кто начал сочинять симфонии. По разным источникам, он создал шесть или семь симфоний. До нас дошли только две из них, предполагается, что остальные попали каким-то образом в Россию [12, с. 29–30]. Вероятно, или в связи с тем, что русское посольство предоставило композитору убежище на пять лет, или через масонские каналы***. Бонтемпо также – автор шести концертов для фортепиано, одиннадцати сонат для фортепиано, кантат, месс, реквиема, камерных произведений... В своём творчестве Бонтемпо обращался и к национальной тематике. В таких произведениях, как кантата "Лузитанский гимн" (1813), "Реквием памяти Камоэнса" (1819), вариации для фортепиано на тему народного танца "Фанданго" художественными образами становятся герои фольклора, португальской истории и культуры. Но являются ли произведения на национальную тему столь же национальными по форме? Этот вопрос не получил ещё своего освещения до настоящего времени, ожидая своих исследователей.

После смерти Бонтемпо музыкальная жизнь столицы будет испытывать некоторый спад, но уже никогда не вернётся к прежнему застойному состоянию. В Лиссабоне будут проводиться многочисленные музыкальные мероприятия (спектакли, концерты, выступления зарубежных музыкантов и т. д.), будет продолжаться своя деятельность консерватория, по образцу Филармонического общества будут создаваться разные учреждения, популяризирующие новые жанры и направления. Вся эта деятельность в целом будет способствовать формированию основы национальной музыкальной культуры. Но, к сожалению, не было людей масштаба Бонтемпо, способ-

ных продолжать его идеи и начинания. И только с появлением Виана да Моты в авангарде культурного движения страны развитие португальской музыки выйдет на новый качественный виток.

В музыкальной культуре XIX века в Португалии постепенно начинают проявляться современные тенденции в контексте общей культуры, когда становится важным соединение национальной идеи и культурного универсализма. Эта тенденция ощущалась многими интеллектуальными деятелями – философами, критиками, писателями и т. д.

В музыке происходит процесс расширения и отъединения от узкой национальной традиции, особенно от оперной и религиозной, и следования важным направлениям современной инструментальной и светской музыки, создания подлинной национальной музыкальной культуры без надоевших посредственных итальянских образцов. Несмотря на небольшое количество сочиненных произведений, этот период характеризуется созданием основ национального музыкального стиля, победившего оперный итальянизм. И до сих пор творчество Бонтемпо, Виана да Моты и Луиша де Фрейташ Бранку определяет пути развития португальской музыки. К тому же именно в это время были созданы первые серьезные музыкальные структуры – консерватория,

концертные общества и т. д. Но, к сожалению, их действенность остаётся до сих пор достаточно слабой. И в этом Лопеш-Граса видит причину задержки развития музыкального искусства в Португалии [16, с. 19–20, 85–87].

В истории португальской музыки нет поступательного движения. За периодом стагнации наступает время обновления. Поэтому конец XIX века можно рассматривать как вступление в период Нового Возрождения для португальской музыки. Композиторская школа будет разрабатывать национальные музыкальные основы, произведения будут выражать национальный дух в музыке. И этот период непосредственно связан с творчеством Виана да Моты, который заложил основы современной национальной португальской музыки. Он стал музыкантом нового времени, осознававшим свою миссию реформатора и идеолога национальной идеи. В его творчестве соединяются как современность, так и традиционная португальская культура, имеющая свой сложный и драматический путь развития. В своих художественных поисках он опирался и на давние португальские профессиональные традиции, и на современные ему художественные явления, например, на Вагнера и Листа. Чтобы осветить эту проблему, следует обратиться к другой обширной теме — Виана да Мота и среда его времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Антонию Тейшейра родился в 1707 году, учился музыке в Патриархальной семинарии, затем был послан королем Жуау V в Италию, погиб во время землетрясения в Лиссабоне 1755 года.

** Необходимо сделать оговорку. На рубеже XVIII и XIX веков опера в Португалии была представлена крупным композитором – это Маркуш Португал (1762–1830). Он был широко известен в Европе, одна из его опер даже шла на петербургской сцене. Он писал музыку на итальянские либретто, и его произведения были типичными образцами итальянского оперного стиля.

*** Официальные документы, подтверждающие принадлежность Бонтемпо к той или иной масонской ложе, не доступны исследователям. Но об этом говорят следующие факты: Первая симфония (ор. 2) композитора написана в тональности ми-бемоль мажор и начинается с торжественного аккорда самого масонского произведения Моцарта – "Волшебной флейты" (три бемоля символизируют знание, разум и природу). Также Виана да Мота, членство которого в масонских ложах подтверждено документально, взял себе, согласно обрядности вольных каменщиков, символическое имя Бонтемпо. См. об этом литературу [12, с. 17; 17].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Kovnačková L.* Бенджамин Бриттен. М., 1974.
2. *Alegria Jose Augusto.* Prefacio a Mateus de Aranda: Tractado de Câto Llano. Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1957.
3. *Alegria Jose Augusto.* A Problematica Musical das Cautigas de Amigo. Lisboa, Fundacao Calouste Gulbenkian, 1968.
4. *Alegria Jose Augusto.* Arquivo das musicas da Se de Evora: Tractado de Canto Mensurable. Lisboa, Fundacao Calouste Gulbenkian, 1978.
5. *Alegria Jose Augusto.* Prefacio a Mateus de Arauda: Tractado de Canto Mensurable. Lisboa, Fundacao Calouste Gulbenkian. 1978.
6. *Alegria Jose Augusto.* Predacio a Joao Lorencio Rebelo (1610–1661). Psalmi, tum Vesperatum, tum Completorii. Item Magnificat, Lamentationes et Miserere, 4 vols. “Portugaliae Musica”. Vol. XXXIX. Lisboa, Fundacao Calouste Gulbenkian, 1982.
7. *Alegria Jose Augusto.* Historia da Capela e Colegio dos Santos Reis de Vila Vicoso. Lisboa, Fundacao Calouste Gulbenkian, 1983.
8. *Alegria Jose Augusto.* Fr. Manuel Cardoso, Compositor Portugues (1566–1650). Lisboa: Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa, 1983.
9. *Alegria Jose Augusto.* Polifonistas Portugueses: Duarte Lobo, Filipe de Magalhaes, Francisco Martins. Lisboa: Instituto de Cultura y Lingua Portuguesa, 1984.
10. *Barbosa Maria Augusta Alves.* Vincentius Lusitanos. Ein portugiesieher Komponist und Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts. Secretaria de Estado da Cultura, Direccao-Geral do Patrimonio Cultural. Lisboa. 1977.
11. *Brito Manuel Carlos de e Cymbron Luisa.* Historia da Musica Portuguesa. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.
12. *Delgado Alexandre.* A sinfonia em Portugal. Editorial Caminho. Lisboa, 2002.
13. *Freitas Branco, Joao de.* Historia da Musica Portuguesa, 3^a ed. Publicaes Eiuropa-America. Mem-Martins, 1995.
14. *Hirsche Elisabeth Feist.* Damiao de Gois. The life and thought of a Portuguese humanist. Martinus Nijhoff, Haia, 1967.
15. *Kastner Macario Santiago.* Prefacio a Antologia de Organistas do Seculo XVI. “Portugaliae Musica”. Vol. XIX. Fundacao Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1969.
16. *Lopes-Graca Fernando.* A Musica Portuguesa e os seus Problemas. Vol. I. Porto: Lopes da Silva, 1944.
17. *Oliveira Marques, Antonio Henriques de.* Dicionario de Maconaria Portuguesa, Editorial Delta. Lisboa, 1986.
18. *Morais Manuel.* Prefacio a Cancionero Musical d’ Elvas, “Portugaliae Musica”. Vol. XXXI. Lisboa, 1977.
19. *Morais Manuel.* Prefacio a Vincetes, Cantigas e Romances do Seculo XVI, “Portugaliae Musica”. Vol XLVII. Lisboa, 1986.
20. *Nery Rui Vieira e Castro, Paulo Ferreira de.* Historia da Musica – 2^a edicao (sínteses da Cultura Portuguesa). Lisboa, Comissariado para e Europalia 91-Portugal/Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.
21. *Rego Raul.* O processo de Damião de Góis na Inquisição. Lisboa, 1971
22. *Stevenson Robert.* “Portugal” (“Art Music”) in the New Grove. Vol. 15. London; Macmillan, 1980.
23. *Stevenson Robert.* Prefacio a Antologia de Polifonia Portuguesa (1490–1680), “Portugaliae Musica”. Vol. XXXVII. Lisboa, 1982.

REFERENCES

1. *Kovnačková L.* Bendzhamin Britten, M., 1974.
2. *Alegria Jose Augusto.* Prefacio a Mateus de Aranda: Tractado de Câto Llano. Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1957.
3. *Alegria, Jose Augusto.* A Problematica Musical das Cautigas de Amigo. Lisboa, Fundacao Calouste Gulbenkian, 1968.

Некоторые аспекты исполнительского прочтения Этюдов Дебюсси

4. *Alegria Jose Augusto*. Arquivo das musicas da Se de Evora: Tractado de Canto Mensurable. Lisboa, Fundacao Calouste Gulbenkian, 1978.
5. *Alegria Jose Augusto*. Prefacio a Mateus de Arauda: tractado de Canto Mensurable. Lisboa, Fundacao Calouste Gulbenkian. 1978.
6. *Alegria Jose Augusto*. Predacio a Joao Lorencu Rebelo (1610–1661). Psalmi, tum Vesperatum, tum Completorii. Item Magnificat, Lamentationes et Miserere, 4 vols. “Portugaliae Musica”. Vol. XXXIX. Lisboa, Fundacao Calouste Gulbenkian, 1982.
7. *Alegria Jose Augusto*. Historia da Capela e Colegio dos Santos Reis de Vila Vicoso. Lisboa, Fundacao Calouste Gulbenkian, 1983.
8. *Alegria Jose Augusto*. Fr. Manuel Cardoso. Compositor Portugues (1566–1650). Lisboa: Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa, 1983.
9. *Alegria Jose Augusto*. Polifonistas Portugueses: Duarte Lobo, Filipe de Magalhaes, Francisco Martins. Lisboa: Instituto de Cultura y Lingua Portuguesa, 1984.
10. *Barbosa Maria Augusta Alves*. Vincentius Lusitanos. Ein portugiesieher Komponist und Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts. Secretaria de Estado da Cultura, Direccao-Geral do Patrimonio Cultural. Lisboa, 1977.
11. *Brito Manuel Carlos de e Cymbron Luisa*. Historia da Musica Portuguesa. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.
12. *Delgado Alexandre*. A sinfonia em Portugal. Editorial Caminho. Lisboa, 2002.
13. *Freitas Branco Joao de*. Historia da Musica Portuguesa, 3^a ed. Publicaes Eiuropa-America, Mem-Martins, 1995.
14. *Hirsche Elisabeth Feist*. Damiao de Gois. The life and thought of a Portuguese humanist. Martinus Nijhoff, Haia, 1967.
15. *Kastner Macario Santiago*. Prefacio a Antologia de Organistas do Seculo XVI. “Portugaliae Musica”. Vol. XIX. Fundacao Calouste Gulbenkian. Lisboa, 1969.
16. *Lopes-Graca Fernando*. A Musica Portuguesa e os seus Problemas. Vol. I. Porto: Lopes da Silva, 1944.
17. *Oliveira Marques, Antonio Henriques de*. Dicionario de Maconaria Portuguesa, Editorial Delta. Lisboa, 1986.
18. *Morais Manuel*. Prefacio a Cancionero Musical d’ Elvas, “Portugaliae Musica”. Vol. XXXI. Lisboa, 1977.
19. *Morais Manuel*. Prefacio a Vincetes, Cantigas e Romances do Seculo XVI. “Portugaliae Musica”. Vol XLVII. Lisboa, 1986.
20. *Nery Rui Vieira e Castro, Paulo Ferreira de*. Historia da Musica – 2^a edicao (sinteses da Cultura Portuguesa). Lisboa, Comissariado para e Europalia 91-Portugal/Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.
21. *Rego Raul*. O processo de Damião de Góis na Inquisição. Lisboa, 1971
22. *Stevenson Robert*. “Portugal” (“Art Music”) in the New Grove. Vol. 15. London; Macmillan, 1980.
23. *Stevenson Robert*. Prefacio a Antologia de Polifonia Portuguesa (1490–1680), “Portugaliae Musica”. Vol. XXXVII. Lisboa, 1982.