



## Премьеры

### НОВЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ БОРИСА ГОДУНОВА

Осенью 2006 года состоялся юбилейный – Десятый петербургский фестиваль старинной музыки, который уже не первый год носит «заморское» название «Earlymusic» и проходит не только в Питере, но и других городах страны. Вот и на этот раз фестивальные концерты состоялись также в Москве, Екатеринбурге и Перми. Среди участников – как отечественные музыканты, проповедующие идеалы аутентичного исполнительства старинной музыки, так и приглашенные зарубежные «звезды», среди которых, в частности, признанные мэтры аутентичного исполнительства – Густав Леонхардт и Майкл Чанс. И все-таки, пожалуй, с наиболее интересным проектом, который в этом году подготовил традиционный организатор «Earlymusic» – Фонд возрождения старинной музыки (при активном содействии Фонда Михаила Прохорова), отечественная публика познакомилась уже после формального завершения нынешнего фестиваля. 26 октября в Михайловском театре Санкт-Петербурга, а 2 и 3 ноября на сцене «Новой оперы» в Москве была показана постановка оперы И. Маттезона «Борис Годунов». Подробнее об этом – в статье нашего специального корреспондента **Анны Булычевой**.

Загадочная русская душа издавна волновала западно-европейских оперных композиторов. Можно составить чудную антологию сочинений, действие которых разворачивается на обширной территории от Ливонии до Камчатки, и первое место в ней займет «Борис Годунов», а точнее, «Борис Гуденов, или Хитроумием приобретенный трон» («Boris Goudenow oder Der durch Verschlagenheit erlangte Trohn») гамбургского композитора Иоганнеса Маттезона (1710). Это произведение не только хронологически первое, оно эксплуатирует неисчерпаемую тему русской смуты, а название его совпадает с названием шедевра Мусоргского – самой популярной сегодня на Западе русской классической оперы. В интуиции Маттезону не откажешь!

Опираясь на «Историю о великом княжестве московском» Петра Петрея и «Историческую кадильницу» Эразма Франциски, композитор написал либретто, где борьба за трон смешивается с галантными интригами. Тогда в опере, особенно в итальянской, были в моде фантастические трагикомедии, love stories из жизни реальных исторических персонажей, обитавших на неевропейских, «варварских» территориях. Барочные драматурги не боялись разойтись с фактами, описывая куртуазные похождения Ксеркса, Дария или еще какого-нибудь азиатского царя. Поэтому у Маттезона дочь Бориса (тоже ведь азиатский царь!) Аксинья счастливо сочетается браком со шведским принцем Гавустом, некая авантюристка княгиня Ольга – с неким

боярином Иваном, а Ирина Годунова, едва схоронив своего супруга, царя Феодора Иоанновича, выходит замуж за Филарета Романова!

Федора Никитича Романова-Юрьева, в монашестве Филарета, в опере именуют «Федро» (в то время как царя Феодора Иоанновича – Теодорус). Идентифицировать его можно по сцене из финала первого акта: Феодор Иоаннович поочередно предлагает скипетр боярам Ивану и «Федро», а после их отказа бросает его наземь – пусть подберет, кто хочет! Скипетр подбирает Борис... Эта историческая сцена описана в мемуарах Конрада Буссова, который сообщает, что власть предлагалась четверем братьям Романовым, в том числе Ивану и Федо-



Участники группы «Барочный балет Анджолини» в спектакле «Борис Годунов» И. Маттезона

ру-Филарету. Последний, конечно, никогда не был женат на вдове царя Феодора и сестре царя Бориса, однако его собственная родная сестра Ирина вышла замуж за окольного по фамилии Годунов, так что Ирина Годунова рядом с Филаретом была, только другая. Этот случай прекрасно иллюстрирует метод обращения Маттезона-драматурга с фактами.

Но Маттезон ступил на опасную территорию: слишком недавние события затронул, выведя на сцену двух царей, двух патриархов, двух иноземных принцев, шведского и датского. Слишком много в его опере оказалось политики. Не помогло ни посвящение английскому посланнику Джону Вику, ни включение в партитуру арии, написанной Сирилом Виком — сыном посланника и учеником Маттезона. При жизни автора опера так и не была поставлена — ни в Гамбурге, ни в каком другом городе. Больше 200 лет партитура «Бориса» пылилась в архивах, а после Второй мировой войны оказалась в СССР и около полувека тихо лежала в Ереване. Лишь вернувшись в Германию в порядке реституции, она возвратилась к жизни. В 2005 состоялась мировая премьера оперы в Бостоне. Европейская же прошла 30 августа 2007 года в Гамбурге. И именно этот спектакль вскоре довелось увидеть зрителям в Санкт-Петербурге и Москве. В специально выпущенном по этому случаю буклете, богатом информацией, хотя и крайне небрежно отредактированном, помещен полный перевод либретто 5-стопным ямбом русских трагедий, выполненный Вячеславом Карцовником.

Гамбургская барочная опера — весьма причудливое создание. Среди благородных героев суетится комический слуга, лентяй и пьяница (в «Борисе Годунове» это Богдан). Сочетание в либретто немецкого языка с итальянским является нормой, поскольку Гамбург — город иностранцев. Речитативы часто заставляют вспомнить о баховских «Страстях». Ансамбли разнообразны, в «Борисе» есть даже четырехголосный канон. Увертюра и танцы — во французском стиле. Кстати, «Борис» исполнялся в старофранцузском строе (по-моему, в интерпретациях гамбургских опер такой низкий строй до сих пор не встречался). Несмотря на большое число купюр, спектакль идет почти четыре часа, но у Маттезона, как выясняется, достаточно фантазии, чтобы его музыка не наскучила.

Постановка «Бориса» выделяется среди всех недавних постановок старинных опер пафосом барочности. Она от начала до конца сделана, следуя духу и букве эпохи, даже на билетах написано: «барочная опера 1710 года». Однако единого «рецепта театральной бароч-

ности» нет и быть не может. Почти любую барочную оперу можно сжать в камерный спектакль для кружка интеллектуалов, а можно развернуть в роскошное зрелище со впечатляющими переменами декораций и спецэффектами, достойными Голливуда, — и то, и другое будет аутентично. Режиссер Клаус Абромайт, по профессии хореограф и художник, выбрал средний путь. Сценография сводится к девяти люстрам и раковинам вдоль рампы, зато каждый из костюмов Штефана Дитриха — сам по себе зрелище. За основу взята театральная мода начала восемнадцатого века, а русские элементы введены с истинно барочной причудливостью. Чего стоят сочетание седой бороды с плюмажем у Феодора Иоанновича или кокошник поверх шлема у Ирины Годуновой! Вообще шляпница Кристл Оберманн оказалась далеко не последним человеком в постановочной команде. Царя Бориса нарядили «королем-солнцем». Вообще характерно, что главные герои носят западные костюмы, а слуги и вообще второстепенные персонажи — русские.

С точки зрения содержательной, спектакль Абромайта (первая режиссерская работа) — стилизованная игра в барочную оперу. Режиссер не побоялся быть непонятым современниками и в реконструкции барочного театра пошел гораздо дальше, чем это обычно бывает. Аутентичные жесты, почерпнутые из старинных руководств, подробно разработанная пантомима и танцы группы «Барочный балет Анджелини» (кстати, созданном специально для постановки «Бориса») сливаются в изумительное, очень живое хореографическое действо. Запутанный сюжет внятно разъясняется пантомимой, танцоры украшают своим присутствием не только менюэты и паспье, но и все арии в танцевальных ритмах, а также служат «живыми декорациями»: в монастыре они монахи, в тронном зале — «статуи».

По версии создателей спектакля главный герой оперы — не Феодор Иоаннович и не Борис, а «Федро». В моло-



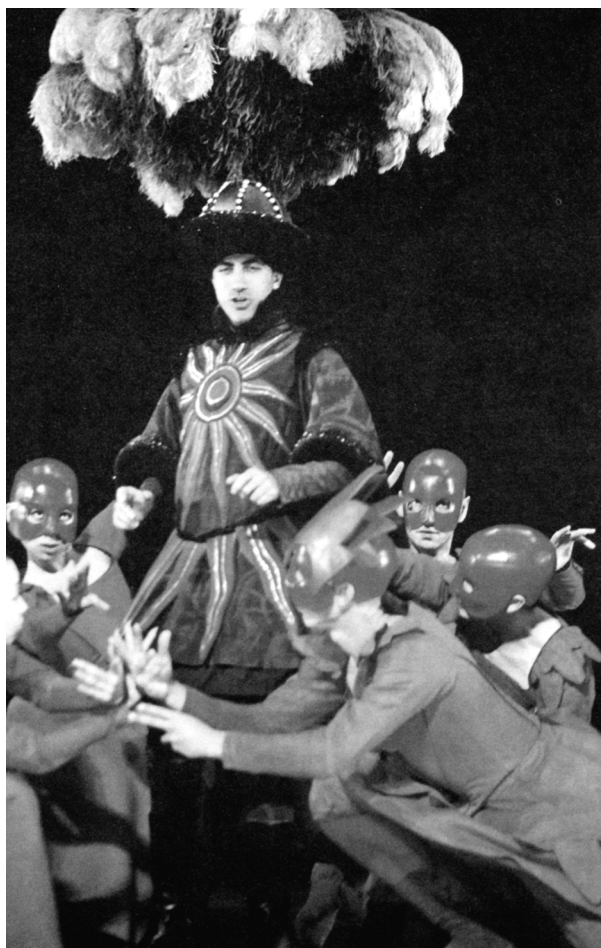
*Сцена из спектакля «Борис Годунов» И. Маттезона:  
Ирина Годунова (А. Херрман) и Гавуст (Дм. Головин)*

дости первый красавец на Москве, Федор Романов в опере Маттезона стал первым героем-любовником. Больше ни одна роль в спектакле так не вылеплена пластически. Обаятельный канадский бас Тревор Боуз то изображает летящего Амура, но разыгрывает с неуступчивой Ириной Годуновой дуэль на шпагах, то в финале первого акта лихо отплясывает после смерти царя Феодора. Финал всей оперы также хореографический — блистательная чакона. Финал же второго акта (призвание Бориса на царство) в современном контексте выглядит шедевром постмодернизма: старцы в черном и босоногие отроки в белом поют «Борис, снизойди к нам и милостив будь!» в ритме менуэта, этот же самый менуэт и танцуют!

У Абромайта с избытком эрудиции и остроумия, но поскольку он понимает барочный спектакль как архаический ритуал, сродни традиционному театру Африки и Океании, в его постановке не хватает места эмоциям. Горячие барочные страсти только изображают, понарошку и с иронией, а это всегда охлаждающе действует на музыку, даже когда играет «Оркестр Екатерины Великой» во главе с Андреем Решетиным.

Коллектив, объединяющий музыкантов из нескольких стран, просторно разместился в оркестровой яме. Музыканты сидели овалом, лицом друг к другу, с двумя клавесинами по сторонам. К сожалению, инструментовка немецкого музыковедом Иоганнеса Пауша не отличается ни эффектностью, ни разнообразием и скорее рассчитана на сугубо камерный зал, нежели на оперный театр, и на спектакль длиной один час, а не четыре — всего три партии духовых, мало соло, мало тембровых контрастов. Запоминаются лишь несколько фрагментов — чудный ритурнель для флейты, скрипки, альты и виолончели и предсмертная ария царя Феодора Иоанновича с облигатной виоль д'амур. Оркестр в целом звучал очень мягко, играл стильно, изящно, местами даже не без драйва — особенно танцевальные пьесы. Главное, Решетину удалось превратить семьдесят с лишним музыкальных номеров почти четырехчасового спектакля в единое драматургическое целое, безошибочно определяя верный темп и ритм.

Если красоты музыки Маттезона сплошь и рядом ускользали, это не вина оркестра. Как ни удивительно, аутентисты, так трепетно относящиеся к качеству звука, технике игры и ансамблевой культуре, сплошь и рядом демонстрируют странное пренебрежение к исполнению вокальных партий. В спектакле собраны певцы из Италии, Германии, Англии, Австрии, Канады и России — как именитые, так и начинающие: Серджи Форести (Феодор Иоаннович), Шади Торбе (Борис Годунов), Анке Херрманн (Ирина Годунова), Дмитрий Головин (шведский принц Гавуст), Анна Ла Фонтен (Аксинья), Мария Селезнева (Ольга), Борис Степанов (Иван), Эндрю Маккензи-Уикс (датский принц Йозеннах), Александр Бордак (слуга Богдан). Объединили их невозможность справиться с колоратурами и проблемы с верхним реги-



*Сцена из спектакля «Борис Годунов» И. Маттезона: в центре — Борис Годунов (Ш. Торбе)*

стром — даже закралась страшная мысль, не есть ли это фирменный «барочный» стиль? А ведь виртуозные пассажи у Маттезона — не формальность, но средство выразить аффект, радость или ярость. При недостатке техники аффект пропадает. Хорошее владение всеми регистрами в той опере также необходимо: в первой арии Бориса на слово «Ввысь!» приходится восходящий скачок на две октавы! Печально, что никто не делал хотя бы фонетических различий между ариями на немецком и на итальянском языке — разные языки в гамбургской опере предполагали и разную стилистику исполнения, разный штрих. Кристально чистой интонацией порадовали только ученики Хорового училища имени Глинки, певшие отроков в сцене зова на царство. Особенно печально, что ансамбли исполнялись вразнобой и как попало, никто не позаботился добиться минимального слияния тембров. Из-за этого не только пострадали прекрасные любовные дуэты, но вообще понизился эмоциональный градус музыки. Что совершенно неаутентично, ведь главная цель истинного барочного художника — выразить аффекты, а главная тема оперы Маттезона — вовсе не хитрость, а любовь.



### И. Я. ФРОБЕРГЕР В ЭПИСТОЛЯРНОМ НАСЛЕДИИ СВОЕГО ВРЕМЕНИ

Имя Иоганна Якоба Фробергера (1616–1667) хорошо известно любителям старинной музыки. Его произведения входят в репертуар многих современных исполнителей-клавесинистов. Однако не сохранилось ни одного изображения знаменитого композитора. Да и его жизненный путь известен явно недостаточно.

Для того чтобы составить представление о личности Фробергера и его взглядах на музыкальное искусство, выявить детали его биографии, исследователи обращаются к помощи таких источников, как программные предисловия к его клавирным сочинениям, отдельные фрагменты трактатов о музыке, письма самого композитора и людей из его ближайшего окружения.

Несмотря на косвенные свидетельства обширности эпистолярного наследия Фробергера, до наших дней дошло лишь два письма, адресованных наставнику и другу композитора Афанасию Кирхеру – немецкому монаху-иезуиту, который прославился на весь Рим (где он в то время проживал) да и на всю Европу своими изобретениями и многочисленными трактатами в разных областях знаний. В знаменитый музыкальный трактат Кирхера «Musurgia universalis», изданный в 1650 году, была включена написанная Фробергером Фантазия на гексахорд (FbWV 201), оказавшаяся единственной прижизненной публикацией его музыки.

Правда, первое из сохранившихся писем Фробергера Кирхеру было написано немного ранее выхода в свет «Musurgia universalis». Оно было отправлено из Вены и датировано 18 сентября 1649 года. Фробергер, как известно, снискал славу одного из самых путешествующих людей своего времени. Вот и в этом письме он упоминает о своем итальянском путешествии во Флоренцию и Мантую. Главным же героем письма является так называемый музаритмический сундук (arca musarithmica) – изобретение Кирхера, подробно описанное спустя год в упомянутом трактате «Musurgia universalis». Внутри этого сундука находилось некое подобие каталога, в котором были собраны карточки с образцами контрапункта и поэтическими рифмами<sup>1</sup>. Комбинация этих карточек при умелом обращении порождала целую композицию. Таким образом, сочинение музыки с помощью музаритмического сундука не требовало профессиональных навыков, а пользоваться им могли как особы царских кровей, так и братья-монахи иезуитского ордена (у которых, к слову, изобретение не получило широкого распространения). Фробергер продемонстрировал сундук кардиналу Медичи, герцогу Мантуанскому и принцу Леопольду (будущему императору «Священной Римской империи»). Но конечным пунктом назначения сундука был императорский двор в Ве-

не, где Фробергер, получив личную аудиенцию у Фердинанда III, растолковал ему все возможности нового изобретения.

Оказывается, император, который сам был неплохим музыкантом и даже сочинял музыку, узнав об изобретении Кирхером музаритмического сундука, сразу же решил его приобрести. Духовник императора отец Иоганнес Ганс писал об этом Кирхеру в феврале 1649 года, прося прислать сундук даже без помощи Фробергера. Рассказывая же о состоявшейся позднее передаче сундука в полное императорское владение, отец Ганс пишет Кирхеру 7 августа того же года: «Я отдал императору музыкальный сундук, и он ему понравился. Посыльный [Фробергер] инструктировал его два часа, но мне рассказал очень мало. Император хочет, чтобы Ваше Преподобие прислали письменные инструкции. Прошу Вас прислать оные в надлежащем виде, а также подобный сундук для меня»<sup>2</sup>.

Приведем полный текст письма Фробергера от 18 сентября 1648 года, адресованного Кирхеру (оригинал – на немецком языке).

Ваше преподобие, высокоученый отец Афанасий, коему готов быть в услужении во всякое время, я весьма удивлен, что от Вашего преподобия не пришло никакого ответа на письмо, написанное из Мантуи, в котором я подробно описал Вам, как кардинал Медичи, Великий герцог, принц Леопольд, а также герцог Мантуанский с превеликим удовольствием опробовали сундук, а также как я был одбрен великим герцогом Флоренции и герцогом Мантуи. Чтобы не повторяться, сообщаю при этом, что я передал сундук отцу Гансу, который потребовал от меня, чтобы я показал его [устройство], но этого я не сделал, так как никому другому я не доверю секрета сундука. Поскольку я не захотел показать и ему, отец Ганс отнес [сундук] Его Величеству. И когда Его Величество послал за мной, я показал Его Величеству, как это следует разуметь. Кайзер же разобрался быстро и с превеликим удовольствием сочинил с помощью сундука несколько пьес. Я пробыл в кабинете у Его Величества наедине с ним целых два часа, и все это время мы вместе опробовали [сундук]. И наконец Кайзер сказал мне, что я должен идти домой, а утром он снова пошлет за мной. Но поскольку наутро у его жены<sup>3</sup> начались роды, отчего она на следующий день умерла, Кайзер до сих пор так и не посылал за мной. Мне надо немного потерпеть, пока Кайзер забудет свою печаль. Я напишу Вам о дальнейшем ходе событий. Тем временем Кайзер с помощью сундука изготовил для Эберсдорфа<sup>4</sup> Salve Regina, и сочинено оное на славу.



Позвольте еще напомнить Вашему преподобию, как при расставании Вы отвели меня в комнату, где поведали секрет: как можно сочинить канон в унисон. В путешествиях я продолжал думать над этим секретом и нашел, что это совершенно удивительная вещь. И поскольку до сегодняшнего дня ни одному человеку в мире этого не известно, от меня никто о том не разузнает, ибо я обещал это Вашему преподобию. Сегодня я сочинил такой Псалом, который три сопрано могут петь по одной партии, там же я постарался так подписать basso continuo, чтобы его [канон — С.Г.] было нелегко распознать. Вы можете испытать его в [церкви] св. Аполлинария, но не отдавайте экземпляр никому в руки, чтобы он не стал общим достоянием. Жажда [узнать]: что же скажет на это капельмейстер [церкви] св. Аполлинария<sup>5</sup>; с нетерпением жду Вашего ответа. Если бы Ваше преподобие доверили мне этот секрет раньше, то я бы весьма постарался, чтобы украсить сундук еще больше. Однако ничто не потеряно: и я уже готов приняться за создание нового сундука, который будет производить гораздо лучший эффект, и я хочу со временем его Вам послать. У меня есть к Вам еще одна просьба: не могли бы Вы при помощи математических расчетов изобрести канон не в унисон, а в нижнюю квинту и верхнюю кварту на четыре [голоса]. Это была бы такая вещь, что очевидно, ни один композитор в мире с ней не сравнится. Если бы Вы смогли сообщить мне это, то я буду обязан Вам до конца жизни. Если Вашему преподобию понравится этот псалом и Вы пожелаете руководить мною, я и далее буду продолжать в том же духе или, если Вы пожелаете от меня чего-то еще, примусь за это с усердием и буду присылать Вам все, что бы Вы у меня ни попросили. Если Вам будет угодно вспомнить еще один секрет, на который Вы мне намекали, но воздержались [рассказать], и сообщить [его] из чувства дружбы, я пришлю Вам почтой образец [канона] или целый мотет, ибо к изобретенному легко прибавить. Не думайте, будто я продолжаю весь псалом [канон] в унисон, и сверх того, [в нем] еще имеется уменьшение нотных длительностей. Таким же образом можно было бы изобрести и нечто иное, и даже сверх Ваших ожиданий. Господину отцу Гансу я достаточно дал понять, что Вам нужно выделить деньги, так как этот ящик стоит Вам тридцать крон, не считая вознаграждения за работу. Одним словом, я дал понять отцу Гансу, что Вам на эти математические вещи требуется много денег, об этом я сказал и самому Кайзеру. Засим кончаю и прошу Вас соизволить руководить мною и поддерживать со мной постоянную переписку. В особенности жажду Вашего ответа о том, как выйдет с псалмом и что на это скажет капельмейстер. И еще раз прошу Вас о другом секрете: пришлите мне пример, сопроводив его точными и ясными объяснениями, чтобы я смог все это понять.

Вена 18 сентября

Ваш верный и преданный слуга до конца своих дней  
Ханс Якоб Фробергер

P.S.

Все письма адресуйте лично мне, а не отцу Гансу.



*Афанасий Кирхер (портретное изображение из его же трактата «Подземный мир», выполненное К. Блумартом)*

P.S.

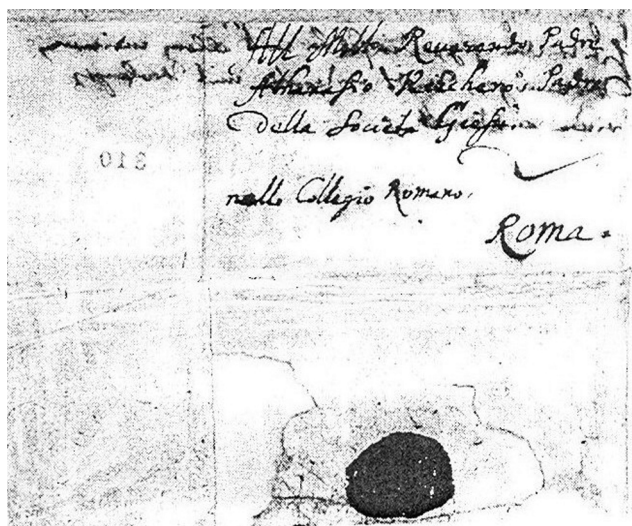
Этот псалом я написал не собственноручно, чтобы не выдать своего авторства. Можете сказать, что псалом сочинен Вами.

Данное письмо отвечает на ряд важных вопросов, касающихся биографии Фробергера. Во-первых, в нем еще раз получено подтверждение тому, что композитор считался при жизни одним из самых заядлых путешественников. Во-вторых, Фробергер, воспитывавшийся в обстановке герцогского двора в Штутгарте, как видим, и впоследствии был вхож не только в герцогские, но даже и в императорские кабинеты. Этот факт позволяет некоторым исследователям выдвигать предположение о дипломатических целях подобных встреч, приписывая Фробергеру чуть ли не роль шпиона, которую, впрочем, в прошлые века известным музыкантам приходилось выполнять неоднократно. В-третьих, письмо не оставляет сомнений в том, что Кирхер был одним из учителей Фробергера, и, в частности, ясно указывает на ту помощь, которую он оказал ему в освоении премудростей контрапункта.

Известно, что в 1637 году Фробергер получил от императорского двора стипендию размером в 200 гульденов с целью четырехлетнего обучения у Дж. Фрескобальди в Риме. А к концу 1640-х годов он уже выступил как мастер, владеющий полным арсеналом приемов контрапунктической техники (о чем свидетельствует его Книга сочинений 1649 года). И, как выясняется, не обошлось здесь без участия Кирхера, который, будучи человеком склонным к занимательной математике и механическим «курьезам» (порой вызывающим подозрения в мистификации), сообщал Фробергеру о различных контрапунктических ухищрениях, возможно, добытых с помощью математических расчетов. А Фробергер, судя по всему, хватался за любую подобную идею, с тем, чтобы реализовать ее музыкальными средствами. При этом, как мы видим, композитор столь почтительно относится к Кирхеру, что без колебаний вручает ему собственный мотет, предлагая ученому выдать себя за его автора, и даже специально отдает переписать это сочинение, дабы никто не опознал руку Фробергера и не усомнился в авторстве Кирхера!

Интересно, что следующее сохранившееся письмо Фробергера, адресованное Кирхеру, но написанное им пятью годами позднее (9 февраля 1654 года), словно бы продолжает начатый ранее разговор (впрочем, не исключено, что между этими двумя письмами не существовало других посланий). Только место музаритмического сундука теперь занимает трактат Кирхера, а итальянские визиты к герцогам и принцам сменяются весьма опасными путешествиями по Европе, включая Германию, Францию, Англию и Нидерланды. Перипетии этих путешествий запечатлены в названиях и предисловиях к некоторым программным сочинениям Фробергера. Например, пьесе из Сюиты in g (FbWV 614) — «Лamentации по поводу моего ограбления и того, как солдаты со мной обошлись» («Lamentation sur ce que j'ay été volé. Et se joüe à la discretion, et encore mieux que les soldats m'ont traité»), или же во вступительной части Сюиты in a (FbWV 630), которая озаглавлена как «Жалоба, написанная в Лондоне для рассеяния меланхолии» («Plainte faite à Londres pour passer la Mélancholie»). «Жалобе» предпослано весьма выразительное предисловие: «Описание Плача Иоганна Якоба Фробергера, который, переправляясь из Парижа в Кале с намерением добраться до Англии, был ограблен не только между Парижем и Кале, но также в море между Кале и Англией; в последнем же случае — так жестоко, что прибыл в Англию и добрался до Лондона без единого гроша, в дырявом платье матроса, брошенном ему сжалившимся пиратом. И поскольку он хотел войти в тамошнее общество и слушать музыку, то последовал совету поступить на службу калькантом. Но [однажды], предавшись меланхолии, забыл о мехах, допустив, чтобы они сдулись. И органист его за это обругал, указал ему на дверь, да еще и вытолкал пинками, считая Фробергера простым матросом. Будучи очень огорчен, он дал волю чувствам и излил свое огорчение в вышеупомянутом Плаче».

В этом же письме буквально на наших глазах зарождается проект нового путешествия Фробергера в страны куда бо-



Факсимиле оборотной стороны конверта одного из писем И. Я. Фробергера к А. Кирхеру

лее далекие, чем Англия. От имени своего друга композитор выпрашивает Кирхера о путешествии в арабские страны, добавляя, что и сам «почти решился отправиться туда». А так как в биографии Фробергера вопросов гораздо больше, нежели документальных свидетельств, можно предположить, что такое путешествие могло иметь место между 1660 и 1665 годами (о жизни Фробергера в этот период ничего доподлинно не известно). Хотя трудно себе представить, что склонный к живописанию произошедших с ним приключений композитор, не отразил бы события столь оригинального путешествия в своем творчестве.

Итак, приводим полный текст письма Фробергера от 9 февраля 1654 и отправленного из Регенсбурга в Рим «Достопочтенному отцу Афанасию Кирхеру, Отцу Общества Иисуса, в римскую коллегию»<sup>6</sup>.

Ваше преподобие, высокоученый глубокоуважаемый отец [Афанасий], шлю Вам отчет о моем нынешнем положении. Сообщаю, что после отъезда из Рима я объездил немалую часть Германии, Франции, Англии и Нидерландов, чтобы посмотреть [мир] и еще более усовершенствоваться. И в многочисленных моих путешествиях я познал и хорошее, и дурное, был трижды нещадно ограблен, и было то как на воде, так и на суше. Однако всякий раз, возблагодарим за то Бога, встречались мне добросердечные люди, которые по милосердию своему возмещали мои утраты и оказывали дальнейшую помощь. И, наконец, я вернулся сюда, в Регенсбург, к исполнению моих прежних обязанностей у моего всемилостивейшего Кайзера. Пребывая теперь здесь, я вспоминаю благорасположение, которое Ваше преподобие мне оказали. И есть в Англии та драгоценная книга о музыке, которая высоко ценится не только Вами, но и повсюду<sup>7</sup>. И я позволю себе напомнить, что Ваше преподобие обещали ее мне. И смею с дерзновением просить ее у Вас. Надеюсь, Вы не оставите мою просьбу без

внимания. В ответ обещаю вовремя исполнять все то, что Вы от меня пожелаете, и в службу и в дружбу. Засим вверяю себя Божественному попечению Вашего преподобия и надеюсь пользоваться им в дальнейшем.

Регенсбург 9 февраля 1654.

НВ. У меня находится один из моих лучших друзей, медик по профессии, который, по воле Бога, должен отправиться в арабские страны. Так как он слышал в Италии от господина Шьопио<sup>8</sup>, что в Альде близ Адена на Красном море живут философы, владеющие камнем<sup>9</sup>. <...> И он хотел бы узнать: 1. были ли Вы в Альде и знаете ли Вы что-либо определенное о нем. 2. необходимо ли учить арабский или можно обойтись знанием других языков. 3. при каких обстоятельствах лучше всего отправиться туда из Италии. 4. каковы наибольшие расходы на поездку одного человека туда и обратно. \*

Покорный слуга

Ханс Якоб Фробергер

Камер-органист Его Величества Римского императора.

\* Что более всего необходимо знать и иметь в виду; ибо лучше Вашего преподобия никто этого рассказать не сможет. Поскольку, возможно, Вы сами путешествовали туда или, в противном случае, хорошо осведомлены о том, я хотел бы усерднейше просить, скорее дать мне об этом подробный отчет. И о каком бы совете, помощи или содействии Вы бы при этом ни попросили, я, со своей стороны, весьма охотно исполню [Вашу просьбу]. Потому что я и сам уже почти решился отправиться туда в путешествие отсюда, где я живу, если только сперва Ваше преподобие научит меня, как живется в тех местах и как туда наверняка добраться. Со всем своим усердием вновь прошу за это прощение и с нетерпением жду Вашего ответа.

Гораздо лучше, чем письма Фробергера, сохранилась переписка поклонников его искусства, начавшаяся при жизни композитора и продолжавшаяся после его смерти.

Так, первое упоминание о Фробергере, датированное 1649 годом, содержится в письме английского дипломата Вильяма Свана, который в то время находился в Вене, представляя интересы пребывавшего в изгнании английского короля Карла II. Вот фрагмент письма В. Сванна от 15 сентября 1649 года, адресованного Константину Гюйгенсу – послу принца Вильгельма Оранского: «Его императорское величество предоставил мне несколько дней назад аудиенцию и выражал сожаление по поводу нынешнего положения Короля<sup>10</sup>; он обещал в скором времени дать ответ. В тот же день я слушал его музыкантов и нашел некоторые голоса очень красивыми, но у меня еще не было времени свести знакомство с кем-либо из его музыкантов. Сейчас я только могу послать Вам пьесы, данные мне неким человеком по имени Фробергер, несравненным клавесинистом (un homme tres rare sur les espinettes)»<sup>11</sup>.

В постскриптуме на английском Сванн добавляет: «Я обещал этому господину некоторые пьесы Шамбоньера, которые я прошу Вас прислать»<sup>12</sup>.

Неделей позже, 22 сентября 1649 года, Сванн вновь пишет Гюйгенсу: «Я хотел бы знать, понравились ли Вам присланные мною пьесы, с тем, чтобы я попытался заполучить еще какие-либо»<sup>13</sup>.

Из этих писем К. Гюйгенс, который сам был музыкантом-любителем, впервые услышал имя Фробергера, а знакомство с присланными сочинениями сделало нидерландского посла преданным почитателем его композиторского таланта. Личная встреча Фробергера с Гюйгенсом состоялась осенью 1665 года. В письме к супруге В. Свана – Утрицие Огле от 29 декабря 1666 года Гюйгенс сообщает: «Я встретил его [Фробергера] при дворе курфюрста Майнца, где мне был оказан необычайный прием, так же как и при дворе двух других курфюрстов<sup>14</sup>. Но ничто не доставило мне такого наслаждения, как [возможность] слушать редкостные импровизации потрясающего Фробергера»<sup>15</sup>.

Неизвестно, занимал ли Фробергер какую-то определенную должность при дворе в Майнце или в одной из церквей этого города. После этой единственной встречи они с Гюйгенсом переписывались. Из писем Гюйгенса мы узнаем, что Фробергер посылал ему свои сочинения, получая в ответ лютневые переложения некоторых пьес. Из этого же источника нам известно, что у композитора было неосуществленное намерение вернуться к императорскому двору.

Приведем сохранившееся письмо К. Гюйгенса, отправленное им в октябре 1666 года из Гааги в Эрикур, где в то время пребывал Фробергер.

*Синьору Фробергеру*<sup>16</sup>

*Гаага, 8 октября 1666 г.*

Многоуважаемый синьор Фробергер,

При первой же возможности отвечаю на Ваше в высшей степени ценное письмо, в котором Вы доставили мне наслаждение своими изысканными сочинениями. Причиной, по которой я не ответил раньше, были, пожалуйста, поверьте мне, обязательства перед моим сиятельным Принцем<sup>17</sup> и множество других обязанностей, которые на мне лежали.

После того, как я узнал из письма от 1 сентября, написанного в Эрикуре, что Вы вскоре вернетесь к императорскому двору, я не хотел более ждать, чтобы сказать, насколько я Вам благодарен за присылку этих превосходных композиций. Пусть Вас утешит то, что Вы беспокоились не только ради меня одного. Сеньора Анна<sup>18</sup> из Парижа, сеньора Франческа<sup>19</sup> из Антверпена и сеньора Казембро<sup>20</sup>, находящиеся здесь, разделили удовольствие от этих пьес, исполняя их вместе со мной, и соревнуясь в том, чтобы воздать заслуженные почести этим редчайшим изобретениям. Я уверен, что их игра доставила бы автору совершенное удовлетворение. Особенно их восхитила последняя жига, которую Вы мне прислали, ибо поистине ее тема достойна породившего ее редкого искусства. Надеюсь не прогневить Вашу милость, если скажу, что я начал перекладывать упомянутую жигу для моей лютни, где она обретает прекрасное звучание.

Когда однажды мы встретимся, то расскажем, с какой большой любовью мы приступали к Вашим сочинениям и не

чаяли сравниться с той самой вдохновеннейшей Принцессой<sup>21</sup>, о которой Вы рассказываете такие чудеса. Ничто не огорчило меня так глубоко за четыре года, что я провел, странствуя вдали от дома (и поверьте, что я испытываю это, в самом деле), как то, что не нашлось никого, кто был бы так любезен, чтобы предупредить меня во время остановки в Монбельяре, что я так близок к чуду, в общении с которым мог бы провести долгие месяцы своего странствия. Если настоящее письмо застанет Вас еще при ее дворе, мне будет приятно, если Вы заверите эту вдохновеннейшую особу о моем глубоком почтении. Не менее приятно мне будет все то время, пока я жив, оставаться Вашим преданным и повинующимся слугой.

[Константин Гюйгенс]

12 октября [1666]

[P.S.] Благодаря отсутствию почтальона, у меня было достаточно времени, чтобы сделать копию моей интабуляции [той самой жиги]. Я прикладываю ее к тому письму, чтобы Вы могли посмотреть, насколько удачно Ваша изысканная музыка звучит на лютне. И Вам, конечно, понадобится виртуоз, который будет касаться лютни с изяществом и подвижностью, достойными оригинала. Я бы сказал, что для того, чтобы достичь должного эффекта, потребуются, пожалуй, более уверенная и опытная рука, чем обычно. Она должна быть подобна инструменту, которым я пользуюсь. Синьорита Казембро играет упомянутую жигу на клавесине со вкусом и знаниями.

К последнему периоду жизни Фробергера относится наибольшее количество биографических подробностей, зафиксированных людьми из его ближайшего окружения. Интересными сведениями изобилует, в частности, переписка Константина Гюйгенса и герцогини Сивиллы Вюртембергской, а также воспоминания общего друга Фробергера и герцогини, доктора Иоганна Николая Биннингера.

Переписка Гюйгенса и Сивиллы длилась на протяжении двух лет (1666–1668). Письма герцогини имели своей целью отразить обстановку последних лет жизни Фробергера, прошедших в родовом замке герцогини Сивиллы Вюртембергской в городе Эрикур близ Монбельяра на востоке Франции. Письма герцогини написаны на немецком языке, ответные – на французском. Причем косвенные свидетельства доказывают, что, помимо сохранившихся пяти писем, существовали и другие.

В этой переписке прослеживаются две диаметрально противоположные тенденции по отношению к наследию композитора: просветительское желание Гюйгенса позволить как можно большему количеству людей ознакомиться с музыкой Фробергера и умышленное сужение Сивиллой возможного круга заинтересованных в этой музыке людей. Герцогиня всегда оставалась верна обещаниям, данным своему учителю: ревностно охраняла автографы Фробергера, ссылаясь на то, что он сам препятствовал их дальнейшему распространению, дабы избежать искажения. Себя же она считала единственной хранительницей его произведений, спо-

собной защитить их от превратной исполнительской интерпретации. Справедливости ради, отметим, что просьба Фробергера не передавать его сочинений в чужие руки, известна нам только со слов герцогини. И никаких иных документальных свидетельств тому, кроме ее эмоциональных высказываний на этот счет, мы не найдем. Между тем, существенную часть наследства, оставленного композитором герцогине, составляли музыкальные рукописи. Гюйгенс неоднократно обращался к герцогине с просьбой о присылке некоторых сочинений Мастера – естественно, с последующим их возвращением. Однако Сивилла, ссылаясь на выполнение воли покойного, даже на время не желала расстаться с ценным наследством. Гюйгенс же, с пылом, достойным проповедника, желал ознакомить с сочинениями Фробергера «все мироздание»! С этой целью он думал прибегнуть к их напечатанию. Весьма вероятно, что амстердамское издание 10 клавирных сюит Фробергера, увидевшее свет ок. 1698 года<sup>22</sup> и неоднократно переиздававшееся впоследствии, базировалось на материалах из архива Гюйгенса.

Препятствия, которые чинил сам композитор для распространения своих произведений, наталкивают на размышление о свойственной ему исполнительской манере. Известно, что Фробергер как исполнитель собственных сочинений вызывал всеобщее восхищение. Помимо цитировавшегося выше свидетельства Сванна о «несравненном клавесинисте», можно вспомнить о многократных выступлениях Фробергера перед царствующими особами, за которые он бывал одарен драгоценными предметами и немалыми суммами денег.

Из писем Сивиллы Вюртембергской следует, что точное воспроизведение записанного Фробергером текста сочинения – не есть залог успешного его исполнения. И даже немногие ученики Мастера, разучивавшие пьесы под его чутким руководством, были не способны приблизиться к тому идеальному авторскому исполнению. Вероятно, залогом успеха исполнительской манеры Фробергера было умение расцветивать скупую на обозначения орнаментики нотную запись, а также особое отношение Фробергера-исполнителя к музыкальному времени. Последнее нашло отражение в авторской ремарке *à la discrétion (avec discrétione)*, столь часто встречающейся в его программных сочинениях. Ремарка эта имеет несколько значений, одно из которых предполагает ритмическую свободу исполнения, возможность отступления от заданного темпа. Фробергер – один из первых композиторов, прибегающих к подобным темповым ремаркам.

Возможно, сам композитор действительно считал свою ученицу герцогиню Сивиллу Вюртембергскую достойной продолжательницей собственного исполнительского искусства, о чем неоднократно пишет Гюйгенс. Но не исключено, что к подобным комплиментам он прибегал в надежде заполучить что-нибудь из сочинений Фробергера, хранящихся у адресата своих писем.

В своем первом письме Гюйгенсу, написанном вскоре после скоропостижной кончины композитора, Сивилла подробно описывает последние дни жизни Фробергера. Из них становится ясным образ Фробергера-человека, благочести-

вого христианина. Вероятно, предчувствуя скорую смерть, композитор отдал распоряжения относительно своих похорон, и более того, даже позаботился, чтобы каждый (вплоть до бедняков в церкви) получил положенную долю из его скромного наследства. Символично, что смерть настигла Фробергера во время вечерней молитвы, и в мир иной он отошел со словами «Иисусе, Иисусе, милостив будь ко мне»<sup>23</sup>. Сивилла подробно описывает прискорбное событие, имевшее место у нее на глазах при стечении всего замка. Доктор Биннингер, друг Фробергера, вспоминал часто повторяемые Фробергером слова, которые оказались пророческими: «Бодрствуйте и молитесь, ибо не знаете часа!»<sup>24</sup>.

Герцогиня устроила достойные похороны своему учителю, с точностью исполнив его наставления и установив «надгробную плиту, не лишенную изящества». Хотя не все окружающие одобрили ее поступок. Дело в том, что Монбельяр практически до конца XVIII века был частью вюртембергских земель, население которых традиционно придерживалось лютеранской веры, Фробергер же из своей первой итальянской поездки (1637–1641) вернулся католиком. И, тем не менее, отдать последнюю дань Фробергеру пришли самые обычные люди – слуги замка, которые ценили покойного отнюдь не за его композиторский и исполнительский талант, а за его «добрый нрав».

В заключение статьи приводим полный текст нескольких писем из переписки Константина Гюйгенса и герцогини Сивиллы Вюртембергской<sup>25</sup>.

*Сивилла Вюртембергская (Эрикур)  
Константину Гюйгенсу (Гага)  
5 июля 1667*

*Получено 23 июля, Бреда [1667]*

Месье,

Я всегда рада общению с людьми смелого ума и высоких профессиональных достоинств, в особенности с теми любителями благородного музыкального искусства, к которым я отношу и Вас, посвящающего ему столько времени и являющему на свет прекрасные гармонии, как известно мне от моего учителя и из Вашего последнего письма от 9 июня. Я должна просить у Вас прощения за то, что распечатала Ваше письмо, полагая найти в нем приветствия или иное упоминание обо мне. Посему выражаю Вам глубокую благодарность и желаю дальнейшего процветания.

Но, к несчастью, Боже милосердный, я лишь скромная ученица, покинутая моим любимым и уважаемым, верным и усердным учителем, блаженным господином Иоганном Якобом Фробергером, придворным камер-органистом. Семь недель тому назад, в пять часов во время вечерней молитвы дорогому Господу, его хватил сильный удар, после которого он еще лишь несколько раз вздохнул и, не в силах пошевелиться, покинул этот мир, кротко и блаженно; уповаю на возлюбленного Господа, что так оно и было, ибо он, по милости Божией, преклонив колена, громко сказал: «Иисусе, Иисусе, милостив будь ко мне» и затем вновь по-



*Константин Гюйгенс  
(портрет работы К. Нетсхера)*

терял сознание. Сбежались все, кто был в замке, но никто не мог помочь. И я тоже была там. Да воскресит его возлюбленный Господь, радующимся вместе с другими праведниками, и даст нам встретиться друг с другом на небесах в ангельском хоре.

Всего за день до своей кончины он дал мне золотую монету, чтобы ее отдали тому, кто будет заниматься его погребением, на обустройство могилы. И умолял меня тщательно проследить за тем, чтобы его похоронили в церкви в Бавильере. А также он умолял раздать милостыню бедным в тамошней церкви, раздать и малоимущим слугам замка, в котором он жил, и чтобы каждый получил средства в соответствии с его распоряжением. Поскольку я дала ему обещание и, к несчастью, представился случай, я во всем последовала его указаниям и хочу исполнить все в точности, считая это справедливым. Ведь он – чужеземец и нет человека, к кому он мог бы обратиться. Он был здесь только ради меня, ради того, чтобы заниматься моим образованием и оставался до конца моим верным и прилежным учителем.

Ведь из любви ко мне он проделал долгую дорогу и несколько не сожалел об этом, и хотя он получал у меня небольшое жалование, проявлял большое терпение. Невелико удовольствие такому человеку пребывать в таком месте, где никто понятия не имеет о том, какой он виртуоз. Одна лишь я наслаждалась его искусством, и он всегда

был мне величайшей отрадой. И я всем сердцем желала и дальше продолжить у него обучение, чтобы лучше разобраться в предмете. Но, к сожалению, все это в прошлом, и дело не доведено до конца.

В знак благодарности я устроила достойные, насколько это было возможно, похороны, каковые имели место быть десятого мая. Там были и некоторые из тех, кто с позволения моего деверя<sup>26</sup> прислуживал ему, а также его приятель из Монбельяра<sup>27</sup>; эти люди любили его за добрый нрав, хотя и не понимали его искусства. Однако не обошлось без тех, кто, напротив, считал это излишеством и непорядком, так как он был не нашей веры и по всяким другим причинам. Но я пропустила все это мимо ушей, так как его редкие душевные качества, проявленные у меня на службе, заслуживают, чтобы его достойно проводили в последний путь, не говоря уже об оказанных им мне благодеяниях.

К тому же он был христианином и вел достойный образ жизни. Мне было трудно это пережить, я не радуюсь полученному наследству. И у меня на глаза наворачиваются слезы, когда думаю о том, что я потеряла с его смертью. Вас это также огорчит, так как он был Вашим хорошим другом и, насколько я поняла из того самого письма, Вы его высоко ценили и почитали. Потому я и решила отправить Вам это письмо и подробно рассказать о том, как он расстался с этим миром. Пожалуйста, примите все это благосклонно, ибо, будучи любительницей благородного искусства музыки, считаю и Вас таковым.

Всегда остаюсь всем сердцем преданная Вам,  
Сивилла, герцогиня Вюртембергская  
Эрикур, вторник, 25 июня 1667

*Константин Гюйгенс (ġaaga)*  
*Сивилле Вюртембергской (Эрикур)*  
29 августа 1667

[Сивилле] Вдовствующей принцессе Монбельярской, герцогине Вюртембергской, в Эрикур, 29 августа 1667.

Мадам,

Я бы не стал ждать с ответом на столь любезное письмо, которое Ваше Высочество соизволили мне написать, если бы его доставили раньше, и, кроме того, этому не мешало мое долгое отсутствие здесь [в ġaage]. Откровенно говоря, Мадам, уже сам предмет Вашего письма мог настолько ошеломить меня, чтобы лишить способности засвидетельствовать мои соболезнования. Но мой долг обязывает превозмочь малодушие по отношению к Вашему Высочеству, соблаговолившему взять на себя труд поведать мне обо всех деталях несчастья, постигшего нас с утратой этого великого человека, нашего дорогого и любимого друга. Должен признаться, Мадам, что ни одно известие не трогало меня так сильно и, кроме того, я никогда не слышал, чтобы последний долг выполняли с таким старанием, как это сделали Ваше Высочество по отношению к покойному. Достойны осмеяния наглцы, порицающие такой похвальный и христианский поступок. Любой благородный человек, Мадам, воздаст Вам хвалу: ведь разве не заслуживает



*Герцогиня Сивилла Вюртембергская  
(изображение с надгробной плиты герцогини  
в монастырской церкви Штутгарта)*

столь добродетельный человек тех похорон, которые Вы ему устроили? Если к той безупречной честности, снискавшей ему всеобщую любовь, мы по праву прибавим его редкий дух и то удивительное искусство (science), сравниться с которым не может почти ничего из оставшегося в мире, то как можно оказать излишние почести телу, которое было их достойным обиталищем?

Надеюсь, Мадам, что Вы не рассчитываете на то, что я смогу доставить Вам утешение по этому печальному случаю. Это мне скорее требуется поддержка Вашего Высочества, ибо среди тех, кто остался в живых, Вы почти целиком унаследовали мастерство покойного. Как часто он заявлял мне, если бы кто-то не видел Вас, играющей его произведения, то не смог бы распознать, чьи руки касаются клавиш. Ничего более мне бы не хотелось услышать во всем мире, но, к моему глубокому сожалению, во всем мире нет ничего более невероятного.

Мне остается лишь смиреннейше просить Вас, Мадам, ради тех достойных людей, почитающих золотом абсолютно все, относящееся к этому прославленному человеку, если у Вас есть те прекрасные сочинения, с которыми мы не знакомы, оказать любезность и сообщить нам об этом. Если у вас нет копииста, он есть здесь у нас, и я самым аккуратным образом пришлю обратно оригинал рукописи, который, я уверен, Ваше Высочество лелеет как сокровище.

Прославленная синьора Анна, римлянка, находящаяся сейчас у христианнейшего короля Франции<sup>28</sup>, которая тонко разбирается в музыке покойного господина Фробергера и глубоко понимает ее, присоединяет свои мольбы к моим,

и я смею обещать, что Ваше Высочество может пребывать в уверенности, как я того желаю, что все эти милости будут хорошо исполнены. Пожалуйста, не откажите в просьбе ни ей, ни мне, людям, всегда преданно хранящим дружбу с Вашим Высочеством, которой Вы удостоиваете меня, благодаря нашей общей любви к прекрасной музыке и не откажитесь принять мои услуги и низжайшее почтение во всех случаях, которые мне только предоставятся, чтобы показать, насколько высоко я ценю все Ваши милости, [etc]

*Сивилла Вюртембергская (Эрикур)  
Константину Гюйгенсу (Бага)  
2 ноября 1667*

Господину Гюйгенсу, лорду Цуйлихема, Цельхайма, Монникланда, советнику принца Оранского, в Багу

Месье,

Из Вашего в высшей степени приятного письма я поняла, насколько сильно Вы скорбите со мной о потере моего любимого и высоко почитаемого учителя, почившего блаженной смертью, о котором я до сих пор ежедневно печалюсь всем сердцем, думая о том, какое искусство и мастерство умерло вместе с ним и о том, что я больше не могу учиться у него, что было для меня величайшим наслаждением. И с тех пор мне встретилось столь много вещей, что я нуждалась в его остром уме и в истинном наставлении, а также в дальнейших указаниях. В сравнении с ним меня следует признать малым ребенком или копией по сравнению с живым оригиналом.

Я так высоко ценю его благородные сочинения, что не могу и не желаю, пока жива, выпускать их из своих рук. Кроме того, я так часто обещала ему никому ничего не давать, а если захочу кому-нибудь что-то дать, то только что-нибудь из первых двух книг (*Operibus*). Прочее же я должна держать при себе. Но я знаю, как сердечно он Вас любил и никогда ни в чем не отказывал. Так и мне тоже хочется сделать и отправить Вам копии некоторых из его сочинений, как только я узнаю, какие из его пьес уже имеются у Вас на руках, но с тем условием, что они не будут распространяться. Ибо он часто говорил мне, что многие выдают его произведения за свои собственные, но не зная, что с ними делать, только портят их. И поэтому я не могу отдавать его вещи в чужие руки. Мне бы не хотелось ничем его беспокоить в гробу, так как он оставался до самого конца мне верным учителем. В его память я изготовила надгробную плиту, не лишенную изящества.

Будь на то воля Божья, мне было бы приятно побывать как-нибудь у Вас, так как рядом со мной нет никого, кто бы понимал его благородное искусство. Я бы с удовольствием сыграла Вам *Memento mori Froberger*<sup>29</sup> настолько хорошо, насколько могу. Кёльнский органист, Каспар Гриффенс<sup>30</sup>, также исполняет эту пьесу, выучив ее с его [Фробергера] рук, нота за нотой /Grif vor Grif/. О ней трудно судить по записи. Я подошла к ней с особым старанием, хотя она ясно записана. Господин Гриффенс также придерживается мнения, что тот, кто разучил эту пьесу под руководством само-

го Фробергера, не сможет сыграть ее с верным разумением – так, как ее исполнял он сам [Фробергер]. Возлюбленный Господь Всемогущий даровал нам всем, любящим музыку, возможность наслаждаться ею вместе с Ним в небесном хоре. Аминь.

Под конец [письма] я почитаю за лучшее вручить Вас в руки возлюбленного Бога, творца и хранителя всех добрых даров: разума, мудрости, искусства и ремесла, дабы проводили Вы долгие годы своей жизни безо всякой скорби. Засим кланяюсь и свидетельствую Вам всяческое почтение и расположение,

Сивилла, герцогиня Вюртембергская

Эрикур, 23 октября 1667

[P.S.] Синьора Анна Бержеротти хорошо знакома мне своим вдохновенным [искусством], как и ее сестра Катарина, от которой я получила в свой музей портрет блаженного господина Фрескобальди. Когда я Вам что-нибудь пришлю, Вы можете сообщить ей об этом, но с изложенным выше условием.

*Константин Гюйгенс (Бага)  
Сивилле Вюртембергской (Эрикур)  
4 августа 1668*

[Сивилле], вдовствующей принцессе Монбельярской Бага, 4 августа 1668

Мадам,

Покорно прошу Ваше Высочество не думать, что я медлил с ответом по причине огорчения от того, что Вы, возможно, откажете мне в получении некоторых пьес покойного Фробергера, который был добрым человеком. Это совершенно противоречило бы моему намерению, состоящему ни в чем ином, кроме как избавить Вас, Мадам, от труда писать мне слишком часто по поводу предмета, представляющего интерес только для меня одного. А что касается превосходных сочинений этого автора, то они у меня имеются в таком большом количестве, что много понадобилось бы бумаги для того, чтобы выписать всего по несколько тактов каждой из имеющихся у меня пьес. Кроме того, у нас есть несколько музыкантов, способных хорошо исполнить те сочинения, которые, как Ваше Высочество очень удачно отметили, едва могут быть точно исполнены без указаний самого автора. Поэтому они нигде не будут в лучшей сохранности, чем в руках Вашего Высочества, которые, по свидетельству покойного, послушны воле гения более, чем у кого-либо из его учеников.

К тому же, Мадам, Вы с точностью выполняете данное ему обещание не предоставлять никому этих сочинений. [Так что] Ваша совесть чиста. Но что касается меня, я понимаю, что в состоянии сделать многое и буду даже не достоин памяти столь великого человека, утаивая свет, который может и должен озарить всю землю и обессмертить его имя, как оно того заслуживает. Ведь если доверится воле Вергилия и других не менее великих людей, которые распорядились, умирая, сжечь свои труды или же хотели,



чтобы их [труды] похоронили [вместе с ними], то мир лишился бы стольких прекрасных вещей. И нет никакой вины на тех, кто не стал оказывать помощь этим выдающимся авторам! Откровенно говоря, мадам, вместо того, чтобы хоронить множество редких произведений, думаю, что мне как преданному другу, следовало бы ознакомить с ними, и даже посредством печати, все мироздание (*l'univers harmonique*). Но Вы достаточно мудры, чтобы нуждаться в моих советах, и я беспрекословно покорюсь Вашей воли (*sentimens*).

Несколько дней назад меня почтил присутствием один виртуоз по имени Франческо<sup>31</sup> – немец по происхождению, но учившийся в Риме, и я принял его со всем возможным гостеприимством, так как помимо его таланта прекрасно петь по-итальянски и аккомпанировать себе на клавесине с большим вкусом (*sçavoir*) – со множеством диссонансов, в

которых заключается вся прелесть современной итальянской музыки – он назвал себя близким другом синьора Фробергера, с которым долгое время служил вместе при дворе Императора, пока низкое жалование не вынудило его в поисках лучшей судьбы поехать на север. Я дал ему адрес в Антверпене, в этой стране он, несомненно, преуспеет, когда принц Жуан (*le prince Don Juan*)<sup>32</sup>, живущий одной музыкой, прибудет туда, как это и ожидается. Этот человек [Франкен] утверждал, между прочим, что извлек большую выгоду из разговоров с синьором Фробергером, хорошо освоив его методу, и исполнил при мне некоторые из его [Фробергера] пьес в стиле более возвышенном, чем я слышал ранее. Но боюсь, что надоел Вашему Высочеству этими безделицами (*de ces bagatelles*). Смирненно целую Ваши ручки и прошу оказать мне честь всегда считать себя, [etc.]

## Примечания

<sup>1</sup> Подробнее об этом изобретении см.: *Насонов Р.* Музыкальная жизнь Рима середины XVII века сквозь призму теоретического трактата // *Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция.* – М., 1999.

<sup>2</sup> Цит. по: *Annibaldi C.* Froberger in Rome: From Frescobaldi's Craftsmanship to Kircher's Compositional Secrets // *Current Musicology.* – № 58 (1995). – P. 15.

<sup>3</sup> Речь идет о второй жене императора Фердинанда III – Марии Леопольдине (1632–1649).

<sup>4</sup> Эберсдорф – замок в Вене, с XV века – резиденция Габсбургов. В XVII веке Эберсдорф включал, помимо замка, зверинец и капеллу.

<sup>5</sup> В то время капельмейстером церкви св. Аполлинария был Дж. Кариссими.

<sup>6</sup> Коллежиями назывались учебные заведения, основанные иезуитами.

<sup>7</sup> Вероятно, имеется в виду трактат Кирхера «*Musurgia universalis*».

<sup>8</sup> Шьопио (*Sciorio*) – использованный Фробергером итальянизированный вариант написания фамилии Каспара Шоппе (1576–1649) – немецкого филолога и ученого эпохи контрреформации.

<sup>9</sup> Очевидно, речь идет об арабских алхимиках, якобы познавших секрет философского камня.

<sup>10</sup> Имеются в виду император «Священной Римской империи» Фердинанд III и английский король Карл II.

<sup>11</sup> Во Франции слово «*epinette*» широко использовалось для характеристики всех видов оперенных инструментов, в аналогичных целях в Англии использовали слово «*virginal*».

<sup>12</sup> Цит. по: *Rasch R.* Johann Jakob Froberger and the Netherlands // *The Harpsichord and its Repertoire: Proceedings of the International Harpsichord Symposium.* – Utrecht, 1990. – P. 121.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Как указывает Р. Раш, это были курфюрст-пфальцграф в Гейдельберге и архиепископ-курфюрст в Кёльне.

<sup>15</sup> Цит. по: *Rasch R.* *Op. cit.* – P. 125.

<sup>16</sup> Оригинал на итальянском языке.

<sup>17</sup> Речь идет о Вильгельме III Оранском.

<sup>18</sup> Анна Бергеротти – итальянская певица (сопрано). Участвовала в спектаклях при дворе Людовика XIV.

<sup>19</sup> Франсиска Дуарте (1619–1678) – португальская певица и клавесинистка, происходившая из семьи крещеных евреев. Проживавшие в Антверпене Дуарте славились на весь город своими музыкальными вечерами. Гойгенс называл их дом «антверпенским Парнасом».

<sup>20</sup> Мариетта Казембро – нидерландская клавесинистка.

<sup>21</sup> Речь идет о герцогине Сивилле Вюртембергской.

<sup>22</sup> *Froberger J.J.* 10 *Suittes de Clavessin ...* – Amsterdam: Mortier, n.d.

<sup>23</sup> Стоит отметить прямую связь последних слов Фробергера со словами молитвы мытаря: «Боже! Будь милостив ко мне, грешнику!» (Лк. 18:13).

<sup>24</sup> Еще одна слегка перефразированная цитата из Библии: «Смотрите, бодрствуйте, молитесь, ибо не знаете, когда наступит это время» (Мк. 13:33). Цит. по: *Froberger.* *Musicien europeen: Colloque organise par la ville et l'Ecole Nationale de Musique de Montbeliard.* – Klincksieck, 1998. – P.27.

<sup>25</sup> Печатается по изд.: *The Harpsichord and its Repertoire. Proceedings of the international Harpsichord Symposium Utrecht, 1990 / Ed. by Pieter Dirksen.* – Utrecht, 1992. – P. 233–245.

<sup>26</sup> Деверь Сивиллы Вюртембергской – герцог Георг Вюртемберг-Монбельярский.

<sup>27</sup> Приятель из Монбельяра – Иоганн Николай Биннингер.

<sup>28</sup> Речь идет о Людовике XIV.

<sup>29</sup> Вступительная часть Сюиты in D (FbWV 620) «*Meditation sur ma mort future*» («Размышление о моей будущей смерти»).

<sup>30</sup> Каспар Гриффенс – органист Кёльнского собора.

<sup>31</sup> Имеется в виду Франц Франкен – датский придворный певец и инструменталист.

<sup>32</sup> Хуан Хосе Австрийский (1629 – 1679) – испанский генерал и политический деятель. Титул «принц» объясняется тем, что в Европе было известно, что Хуан Хосе был внебрачным сыном испанского короля Филиппа IV.





### БРАТСТВО СВЯТОГО ЮЛИАНА И БОЛЬШИЕ СКРИПКИ КОРОЛЯ\*

*Скрипка – самый простой инструмент  
из всех, что можно себе представить...*

Марен Мерсенн (1636)

«Скрипки годны в основном для танцев, балов, балетов, маскарадов, ночных и утренних серенад, пиров и прочего веселого времяпровождения, их считают подходящими для столь приятных занятий как никакие другие инструменты», – утверждал Пьер Трише в «Трактате о музыкальных инструментах», увидевшем свет около 1640 года<sup>1</sup>. Примерно о том же, но в иных красках, немного ранее писал Марен Мерсенн: «Те, кто слышал 24 Скрипки Короля, признают, что не слыхивали ничего более восхитительного или величественного; оттого понятно, что этот инструмент наиболее хорош для танцев, и его испробуют в балетах и всяких иных местах. Итак, красота и приятность его столь значительны, что позволяют предпочесть его всем прочим инструментам...»<sup>2</sup>.

Италия – родина оперы, Франция – колыбель балета. Первый балет – «Защита рая» – представлен при дворе Карла IX в Лувре 20 августа 1572 года. Последующие монархи также отдавали предпочтение искусству танца – прелестному развлечению, пронизанному эротикой и пикантным общением между придворными дамами и кавалерами, не слишком отягощенными условностями морали. Здесь и нашли себе наилучшее применение скрипачи, не только аккомпаниаторы, но и учителя танцев и сами лучшие танцоры.

Но танцевали не только при королевском дворе, и не только в домах аристократов. Долгое время участие парижских музыкантов – вне зависимости от того, играли они на ярмарках или в королевском дворце – имела более сходств, чем различий. Ведь все они принадлежали к старинному Братству Святого Юлиана, первый устав которого был принят еще в XIV веке<sup>3</sup>.

Городские скрипачи становились придворными, придворные играли в городских увеселениях. И хотя их разделяла видимая социальная грань, ни те, ни другие не могли зарабатывать свой хлеб без дозволения руководства своей профессиональной корпорации. Так что музыканты *Двадцати четырех скрипок* короля Франции бо-

лее столетия подчинялись одновременно власти собственных королей, управлявших корпорацией «всех игроков на инструментах больших и малых Королевства Франции».

Скрипачи появляются при французском дворе в XVI веке. Впрочем, обрывочные сведения о заказах скрипок у Амати в период правления Карла IX позволяют лишь строить гипотезы, но должность ординарного (штатного) скрипача при дворе Генриха III, правившего с 1574 по 1589 год, уже отражена в документах. Сведения о числе и занятиях скрипачей в те давние времена скудны, хотя само их присутствие не вызывает сомнений. Иное дело – Большая конюшня, один из трех музыкальных департаментов двора, где ансамбль «Скрипки, гобои, корнеты и сакбуты» состоит на службе со второй четверти XVII века и регулярно упоминается в книгах штатов короля<sup>4</sup>, счетах и документах Королевского дома.

Происхождение же знаменитых *Двадцати четырех скрипок* Камерной музыки скрыто туманом времени. Придворные балеты, «бранли и куранты королевы», танцы короля, паваны на свадьбе Генриха IV (1600) и Людовика XIII (1615), концерт в день Святого Людовика (1627) и музицирование в числе Тридцати двух скрипок Города Парижа (1620) – неясный и размытый след *Двадцати четырех* в начале столетия. Кажется, при Генрихе IV и Марии Медичи состав придворных оркестрантов понемногу увеличивался, но он непостоянен, в 1609 году – 22 человека, в 1610-м – 23, в 1614-м – 24. И лишь в 1618 году формально был утвержден оркестр из 24 ординарных скрипачей<sup>5</sup> в ведомстве Камерной музыки.

С появлением частных *Малых скрипок* (вероятно, в 1648 году) *Двадцать четыре* называют также *Большими скрипками*, что, впрочем, отражено в документах не ранее 1661 года<sup>6</sup>. Они были виртуозны, но при этом, в сравнении с другими офицерами двора, довольно бедны – 365 ливров годовых, да подарки из хлеба, мяса и вина шесть раз в год, к тому же положение занимали весьма дву-

\* Публикация подготовлена в рамках работы над финансируемым РГНФ проектом «Научный энциклопедический словарь "Старинная музыка"» (проект № 05-04-04169а).

смысленное. С одной стороны – привилегированные придворные, с другой – менетрье, ремесленники, городские музыканты, игравшие на пирушках и вечеринках, чья родословная начиналась на крестьянских свадьбах.

Однако до середины XVII века и придворные скрипачи не могли получить места, не пройдя экзамена перед главой корпорации – королем скрипачей. Который при этом сам служил... в Больших скрипках!

Правда, в целом положение музыкантов было не лучше и не хуже ситуации в других ремесленных цехах, игравших в жизни страны роли весьма заметные и значительные.

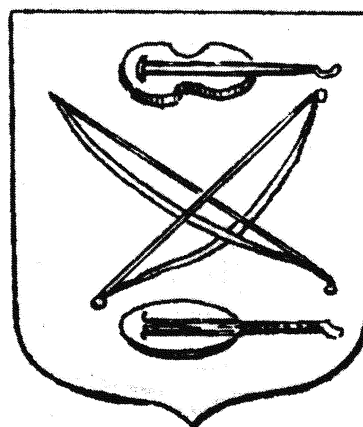
#### Аптекари, суконщики, скрипачи и прочие

Почти 200 лет словари переводят французское слово «menetrier» как «деревенский скрипач», хотя уже в XV–XVI веках члены корпорации Святого Юлиана стремились играть в городах: крестьяне были слишком бедны, чтобы рядом с ними можно было пристойно прокормиться. Восходящее к средневековому «менестрель», понятие «менетрье» объединяло простых тружеников, избравших профессию игрока на музыкальных инструментах своим ремеслом. Поначалу корпорация оказывала моральную и материальную поддержку собратям, их вдовам и сиротам. Основанием в 1328 странноприимного дома и больницы братство упрочило свое положение, утвердившееся еще более основательно в 1335 возведением часовни Святого Юлиана на улице Сен-Мартен в Париже. Устав корпорации, зарегистрированный в 1341 году, еще не содержал четких правил положения и обучения воспитанников, они появляются лишь в XV столетии, точнее – с 1407 года, обозначившего становление «классической» профессиональной корпорации с ясными правами и целями.

В 1599 году получает самостоятельный статус корпорация музыкальных мастеров – «faiseurs d'instruments», которые ранее принадлежали к разным ремесленным цехам; изготовители труб и валторн, например, относились к медникам (chaudronniers), паявшим котлы и торговавшим медной посудой.

В правление Генриха IV и Людовика XIII в Париже насчитывалось не менее шестидесяти ремесленных цехов. История парижских улиц хранит следы профессиональных сообществ, и сейчас можно найти места, где жили и трудились прачки, сапожники, скорняки и даже жулики (Rue de la Grande Tuanderie, I округ) и проститутки (Rue Pute-y-Musc IV округ)<sup>7</sup>. Всякий цех или община жили по своим уставам, утверждаемым королем и парламентом. Иерархия управления включала старшин и присяжных, избираемых собранием мастеров. Но и каждый мастер братства обладал правами, охранявшими его статус, равно как и обязанностями, закрепленными в уставе. Корпорации принимали в ученье воспитанников и выдавали профессиональные свидетельства (lettres de maîtrise), хранили традиции мастерства и основы благо-

### Communauté des Maîtres à danser Joueurs d'instruments de Paris



*Герб общины учителей танцев и игроков на инструментах города Парижа*

состояния братства. Геральдические знаки и символы украшали их гербы, а святые заступники оберегали не только здоровье и благополучие, но и имущество, – движимое и недвижимое, приходские церкви и часовни.

Крупные братства объединяли под своей юрисдикцией профессиональные общины королевства, но порою городские ремесленные цеха действовали автономно<sup>8</sup>. Деятельность их была разнообразна и непроста, ведь следовало не только изгонять незваных конкурентов, но и ограждать членов братства от притязаний государства (как в части непомерных налоговых appetites, так и гражданских прав, вплоть до воинской повинности). И, конечно, все честные мастера желали хранить монополию на свой товар; только так они могли выжить и упрочить традиции своего ремесла.

Богатство, древние традиции и авторитет в обществе определяли престиж этих представителей третьего сословия, подчас соперничавших с дворянскими родами в солидной самостоятельности и привилегиях, утвержденных королями и местной властью. Так, например, парижские булочники располагали собственным судом, куда входили королевские наместник и прокурор; судебные исполнители корпорации обеспечивали исполнение решений, а основательность занятий и привилегии позволяли хлебопекам утверждать устав без короля и Парламента. Единую корпорацию составляли аптекари и бакалейщики, хотя аптекарю следовало вначале получить свидетельство мастера-бакалейщика. Все мастерские – кузнецы, ювелиры, сапожники, оружейники, шорники – имели собственное клеймо, отпечаток которого хранил королевский прокурор в Шатле<sup>9</sup>.

В те давние времена зарождается учение франкмасонов – цеха вольных каменщиков, хранивших средневе-

ковые устои и секреты постройки соборов. Ученики, прошедшие посвящение, клялись не разглашать тайн братства. На их гербе изображены циркуль и угол, а обряды и традиции в XVIII веке переросли в систему философско-теологических взглядов. Одновременно существовал цех обычных строителей, возводивших любые здания. В него также входили архитекторы, каменотесы, штукатуры и собственно каменщики, которые пользовались покровительством Святого Блэза.

Святому Георгию возносили молитвы кузнецы, объединявшие слесарей и механиков, мастеров художественнойковки и воинских доспехов. Святому Иакову — мясники, построившие церковь Сен-Жак де ла Бушери на правом берегу Сены. Помимо десятков мужских корпораций — бочаров, плотников, кровельщиков, канатчиков и прочих — существовали и чисто женские: швеи, белошвейки, пряжи, кружевницы, где старшинами были только женщины.

Подготовка профессионалов — право и обязанность корпораций. Устав каждого цеха предписывал срок обучения и службы в подмастерьях, число учеников при мастере и условия испытаний. На экзамене в ремесленных корпорациях претендент создавал образцовое изделие, именуемое «шедевром». При этом булочники, к примеру, чтобы получить право испечь свой шедевр — пшеничный каравай, учились пять лет, и еще четыре года служили в подмастерьях. Оружейники-аркебузиры ходили в учениках четыре года и столько же — в подмастерьях. Пуговичники, делавшие еще позумент и бахрому, представляли собственные шедевры тоже через восемь лет освоения мастерства.

В те времена дети взрослели рано. В пять-шесть лет, переодевшись из младенческого платьица во взрослый костюм, они погружались во взрослую жизнь во всех ее проявлениях, а достигнув семи лет («разумного возраста») и получив, по возможности, начальное образование, начинали помогать родителям по хозяйству, ходили с ними на работу, развлекались на публичных казнях, присутствовали при родах. Архив Национальной библиотеки сохранил рукопись под названием «Что произошло во время свершения королевского брака», где изложены подробности брачной ночи четырнадцатилетнего Людовика XIII и его ровесницы Анны Австрийской. То, что мы называем «миром детства», напроць отсутствовало в понятиях XVII века, и нет ничего противоестественного в том, что ученье ремеслу начинали десяти-двенадцати лет. Однако в большинстве корпораций запрещались испытания учеников, не достигших двадцатилетнего возраста. Исключение традиционно составляли сыновья и зятья мастера<sup>10</sup>: им не требовалось ходить в подмастерьях, к тому же они наследовали и клиентуру, и реноме отцов и тестей. То была не только привилегия, но и необходимость расширить и передать дело, пока жив отец, особенно если учесть среднюю продолжительность жизни в те времена — около сорока лет.

Цеховые братства жили за счет податей членов сообщества, сборов за испытания, оплаты свидетельств обучения и грамот мастеров. Сборы, налоги, пошлины фиксировались уставом на долгие годы, что позволяло не только избегать внутрицеховых недоразумений, но и определять часть, положенную королевской казне.

Все корпорации, включая музыкантов, до последней возможности отстаивали монополию на обучение и выдачу профессиональных грамот. Стоимость этих документов, подчас непомерно высокая, не могла не ограничивать круг посвященных, надолго оставляя их в подмастерьях. Так, у суконщиков свидетельство обучения стоило 300 ливров, грамота мастера — 2500; в гильдии бакалейщиков соответственно 100 и 850; чулочникам эти процедуры обходились в 75 и 1700 ливров; галантерейщики, делившиеся на двадцать классов по специализациям, платили за звание мастера 1000 ливров. Размеры этих сумм можно отчасти оценить в сравнении: годовое жалованье приходского кюре — 300 ливров; соборного органиста — 90–140 ливров; суперинтенданту Камерной музыки короля платили 600 ливров за полгода; крестьянин-поденщик получал до 10 су в день<sup>11</sup>.

Строжайшая иерархия и деспотическая дисциплина, царившие в цехах, не только сохраняли законность, порядок (и устои государства!), но и обеспечивали весомость и значимость самих профессиональных корпораций. В 1636 году король, объявив всеобщую мобилизацию, не мог ничего сделать без помощи старшин, которых ему пришлось собрать в Большой галерее Лувра<sup>12</sup>.

Все эти обстоятельства, условия и особенности распространялись и на корпорацию «менетръе — игроков на инструментах», включавшую целую армию «работников культуры», составлявшую братство Святого Юлиана.

### **Игроки на инструментах: мастера и подмастерья**

Парижское братство игроков на инструментах Святого Юлиана с давних времен объединяло пеструю по составу и социальным корням публику. Его члены, сопровождавшие танцы, свадьбы и пирушки, играли не только на скрипках; флейтисты, гобоисты, корнетисты, волынщики — на мюзетах де Пуату, корнамузах, шабреттах — вряд ли могли избежать столь приятной компании, ведь тогдашние порядки были жестоки к кустарям-одиночкам. Не забудем и об ансамбле гобоев и волынок, который в начале XVII столетия получает повсеместное распространение на деревенских и городских праздниках и при вельможных дворах.

По мере вхождения в моду, а затем и в широкий обиход танцев, обучение этому искусству становится более прибыльным, нежели просто музыкальное сопровождение, и менетръе (как продолжают называть в документах цеховых скрипачей) успешно удерживают монополию учителей танцев до середины XVII столетия, не оставляя этой профессии вплоть до Революции. С XV века танцоры — еще не учителя танцев, а баладены<sup>13</sup> — также входили

ли в корпорацию Святого Юлиана, и скрипичный аккомпанемент составлял неперемнную часть их ремесла. Но вскоре эти роли сливаются, и собственно скрипачи получают преимущество.

Однако биографии подданных королевства скрипачей, как и самих его королей, свидетельствуют об их разносторонних занятиях, где по мере надобности одни и те же персонажи радовали слух горожан игрой на духовых или струнных – как Бог даст. Нотариальные записи сохранили контракты, заключаемые группами менетрье для совместного музицирования на многие годы вперед<sup>14</sup>. Придворные флейтисты и гобоисты, похоже, вошли в корпорацию позднее. Многие из них (к примеру, Филидоры и Оттетеры) играли на нескольких духовых инструментах, но лишь некоторые – на скрипке; музицирование в городе с ансамблями скрипачей могло привести их в корпорацию. Знаменитые трубачи из семейств Родд и Пелисье вообще не имели нужды в помощи или разрешениях короля братства, поскольку, по известным документам, состояли в цехе медников.

Во многих корпорациях избирали своего короля, и музыканты не были исключением. Звание это могло быть как номинальным или почетным, так и административно и общественно значимым. Плотогоны–сплавщики леса избирали короля на год, и это означало признание ловкости и мастерства. Купцам достаточно было старшины, – в Париже он был городским головой (прево), вершил суд в торговых делах и даже следил за оборонительными сооружениями. Глава музыкального братства носил звание короля менетрье, затем короля игроков на инструментах, – вплоть до 1658 года, когда в новом уставе, утвержденном Людовиком XIV, обрел титул короля скрипачей.

Был ли в этой ситуации музыкальный самодержец значимой и весомой фигурой?

В те времена главными считались шесть купеческих гильдий: суконщики, бакалейщики, галантерейщики, меховщики, чулочники и ювелиры. То были не мастеровые, но именно торговцы, уважаемые и богатые. Престижность занятий определяла и их социальный статус, обеспечивала присутствие в городской администрации и судах. Их почетная привилегия – нести балдахин над королем и членами королевской семьи при въезде в Париж. «По таким случаям у заставы перед Сент-Антуанскими воротами устанавливали трон; мастера и старшины гильдии суконщиков несли балдахин первыми, а затем по ходу шествия передавали его представителям других гильдий по старшинству; таким образом, в Лувр балдахин вносили ювелиры»<sup>15</sup>.

В сложившейся иерархии корпорация менетрье, не производящих ничего, кроме эфемерных звуков, должна была отойти на вторые и третьи роли. Вероятно, так оно и было, во всяком случае, ни в каких политических и общественных событиях музыканты не замечены. Но они обеспечивали утонченные развлечения родовой знати и двора, будучи изящным, а главное – неотъемлемым укра-

шением монархии, без которого король вообще не мог существовать. Весьма показательна фраза из воспоминаний Шарля Перро о Люлли, требовавшем передать ему Академию музыки после ареста ее основателя Перрена: «Король, опасаясь, что от досады он вообще может все бросить, сказал г-ну Кольберу, что без этого человека никак не может обойтись в своих развлечениях, и следует удовлетворить его просьбу, что он и сделал на другой день к великому удивлению многих людей»<sup>16</sup>.

Поэтому скрипачи становятся не только необходимой принадлежностью аристократического досуга, но и штатными служащими двора<sup>17</sup>, что давало им высокий статус и привилегии<sup>18</sup>: постоянное жалование, налоговые льготы, подарки и компенсации, одежду и пенсию, наконец, после 1604 года – право обретения должности в собственности<sup>19</sup>. Однако во всем этом имелся весомый недостаток: жалование королевских скрипачей было невелико, а занятость – эпизодической, тогда как за пределами двора можно было получить весьма ощутимый приработок. Но это не обеспечивалось званием придворного офицера<sup>20</sup>, – нужно было право работы в городе, которое строжайше ограничивалось профессиональным цеховым уставом.

Корпорация менетрье в музыкальном сообществе была столь сильна, что долгое время экзаменовала придворных музыкантов, допуская их к службе в Больших, а затем и Малых королевских скрипках. Могли ли они отказаться от участия в цеховом братстве? Вероятно да, как это сделали двадцать шесть королевских галантерейщиков. Но, в отличие от галантерейщиков, скрипачи обрекли бы себя на весьма скромное существование. Принадлежность к цеху была по-житейски оправдана и практически полезна, тем более что «короли менетрье», позднее – «короли скрипачей», многие старшины и присяжные были одновременно придворными служащими, музыкантами *Двадцати четырех скрипок*.

Известный ныне устав Братства Святого Юлиана относится к периоду правления Гильома Дюмануара (1658–1659), установившего жесткие и ясные правила и взаимоотношения как внутри цеха, так и с придворными музыкантами.

#### **Устав и правила учителей танцев и игроков на инструментах**

I. Мастера, как в Париже, так и в других Городах этого Королевства, обязуются содержать своих учеников четыре полных года, и они не могут сократить это время, ни ускорить, ни облегчить получение Грамоты мастера более чем на год <...>.

II. Указанные Мастера обязаны, следуя обычному порядку, представить своих воспитанников, коих возьмут в ученье, названному Королю Скрипачей, и зарегистрировать их Свидетельства в своем Реестре и Реестре корпорации <...>

III. Указанные Мастера не могут учить игре на инструментах никого кроме тех, кого обязались и кто в настоящее время проживает у них в качестве Учеников <...>

Когда названные Ученики, завершив положенный срок, захотят представить свое искусство на звание мастера, им следует прийти на испытание к указанному Королю, который призовет двадцать Мастеров по своему выбору для Ученика, или десять для Сына Мастера; если их сочтут способными, им вручат Грамоту Мастера.

IV. Всякий кандидат в Мастера, Подмастерье или Сын Мастера, должен получить Грамоты указанного Короля и заплатить в Казну Корпорации за прием и вхождение в сообщество всего двадцать пять ливров, если это сын Мастера, и шестьдесят ливров, если это Подмастерье.

V. Муж Дочери Мастера, кандидат в Мастера, будет принят как Сын Мастера, на тех же условиях и тем же порядком.

VI. Обычай присвоения звания Мастера, существующий доныне в отношении Скрипачей Камерной музыки Его Величества, будет сохранен, и они будут приниматься в соответствии с их Жалованной Грамотой<sup>21</sup>, заплатив за вступление по пятьдесят ливров каждый в пользу названной корпорации.

Никто, будь он местный или иностранец, не может преподавать, учить танцам и игре на инструментах больших и малых, участвовать днем или ночью в исполнении серенад или игре на указанных инструментах на свадьбах или любых сборищах, публичных или частных, ни в любом другом месте, ни вообще делать что либо, касающееся отправления профессии, требующей знания дела, без звания Мастера или одобрения названного Короля или его Лейтенантов <...>

Запрещается как Мастерам, так и всем прочим играть на инструментах в кабаках и непристойных местах; и в случае нарушения инструменты нарушителей будут немедленно разбиты и разломаны без суда и следствия<sup>22</sup>.

VII. Мастера Предместий и местных судебных округов не могут ни заниматься своим ремеслом в Городах, ни иметь своих глав гильдии, ни принимать в ученье в ущерб поименованному Королю [скрипачей. – В.Б.] <...>

VIII. Привилегированные скрипачи придворной свиты не могут собираться для серенад, играть на инструментах или делать что бы то ни было, касающееся [прав. – В.Б.] сообщества Мастеров в Городе Париже в отсутствие Его Величества.

IX. Если какой-либо ученик во время ученья или после такового будет играть в кабаре и непристойных местах, равно как в иных публичных местах и в домах разврата, он никогда не станет кандидатом в Мастера, напротив, будет навсегда изгнан.

X. Мастера не должны посягать на работу друг друга, не сговариваться на стороне с заказчиками, не привлекать никого кроме своих компаньонов [подмастерьев? – В.Б.] для совместной игры; и если кого наймут на один или несколько дней, ни он сам, ни компаньоны, ко-

их он выбрал, не вправе по какой-либо причине освободиться от условленной службы, взять других компаньонов на этот срок и заключить несколько сделок одновременно <...>

XI. Никакой Мастер не может привлекать или брать с собой для игры где бы то ни было никакого Привилегированного [музыканта. – В.Б.] из придворной свиты, ни подмастерья, ни кого-то другого, не состоящего Мастером <...>

XII. Каждый из упомянутых Мастеров должен платить тридцать соль ежегодно в качестве налога Братства Святого Юлиана, и средства из этого налога и взысканий, налагаемых указанным Братством, будут использованы на содержание Часовни Святого Юлиана; они пойдут также в Общую кассу на нужды названной Корпорации.

XIII. Мастера Братства, избираемые ежегодно, обязаны отчитываться о происхождении всех указанных средств в присутствии Короля скрипачей и Старшин, и после отчета освобождаются от сбора недоимок, если таковые имеются, передавая дела тем, кто займут их место.

XIV. Сыновья Мастеров за получение свидетельства Мастера платят указанному Королю, кроме других выплат в Общую кассу, двадцать ливров <...>, Старшинам Братства сто соль <...>

XV. Ученики [подмастерья. – В.Б.]<sup>23</sup> платят указанному Королю, кроме выплат в Общую кассу, шестьдесят ливров <...>, старшинам Братства – десять ливров <...>.

XVI. В остальных Городах, кроме Парижа, плата, которая производится Лейтенантам Короля Скрипачей и Старшинам Братства, вполтину меньше.

XVII. Древний обычай принятия в Мастера Братства и Старшины действует и поныне, никто не может быть принят в Мастера Братства, даже Старшина, без согласия названного Короля и других Мастеров и Старшин Братства в иной день, кроме дня Святого Фомы <...>

XVIII. И потому что Король Скрипачей не может присутствовать во всех Городах Королевства, ему дозволено назначить Лейтенантов в каждый город, дабы блюсти настоящий устав и Ордонанс, благосклонно принимать Мастеров, коим Лейтенанты станут рассылать Жалованные Грамоты о назначении и представлении к должности от поименованного Короля, и надлежит в каждом случае отдавать половину платы Королю за принятие Подмастерья или Мастера»<sup>24</sup>.

Не удивительно ли, что при могущественном «Короле-Солнце» цеховая монополия еще распространяется на придворных музыкантов, а свидетельство корпорации требуется инструменталистам и учителям танцев, чтобы получить работу где бы то ни было, даже в аристократических домах? Правда, королевские инструменталисты в то время уже не проходили прослушивания, как требовалось ранее для получения места. Однако до объявления музыки и танца свободной профессией было еще далеко. Любопытный пункт о том, что можно слу-

жить при дворе, а уж после вступить в корпорацию, лишь запутывает дело.

Нет определенных указаний на то, как приобреталось место городского музыканта. Более ясны условия, касающиеся учителей танцев в период, когда они получили относительную автономию. Для поступления в ученики мальчики от восьми до шестнадцати лет должны были заручиться рекомендациями и пять-шесть лет осваивать столь деликатную профессию. Показав на испытаниях элегантность, грацию движений и знание танцевальных фигур, соискатель получал звание танцовщика, но не право преподавать. Учителем танцев он становился лишь после получения должности, то есть покупки жалованной грамоты, позволяющей открыть собственную школу или преподавать в домах аристократов и буржуа. Стоимость ее в этих случаях была различной. Инструменталисты тоже покупали должность, если представлялась возможность, или получали место с определенным окладом. Ведь грамота мастера давала лишь право работы, но не место. Как говаривали в те времена, «должность — это всегда место, но место — не всегда должность».

Ситуация была двойственной: с одной стороны, монарху было удобно управлять профессиональным сообществом и собирать косвенные налоги через цеховую администрацию; с другой — его власть ограничивалась неудобными правилами, и с этим ничего нельзя было сделать, не вмешавшись прямо в цеховые законы и традиции.

Между тем уследить за порядком на просторах королевства глава корпорации не поспевал даже со всеми своими лейтенантами. В 1628 году Луи Константен, тогдашний король игроков на инструментах, жаловался, что «не имеющие свидетельств учили в городе и играли в городе».

Эта тенденция лишь усиливается в последующие годы. На протяжении XVII столетия проходит несколько судебных процессов, в которых братство Святого Юлиана постепенно теряет права и истощает терпение монарха.

Учреждение Людовиком XIV Королевской академии танца стало эпилогом повести о братстве скрипачей и дудочников. Судебные тяжбы, аннексии плодородных частей музыкального королевства и контрибуции традиционных доходов вели к развязке. Впрочем, без жертв и трагических последствий...

### **Короли милостью Святого Юлиана**

Короли корпорации Святого Юлиана представляются сквозь глубину столетий загадочными, почти мистическими фигурами, имевшими власть над музыкантами городов и весей, не уступающую верховной. Отчасти, вероятно, так оно и было, если принять во внимание громоздкую судебную систему государства, бесконечные войны, возбуждавшие изощренные умы налоговых мудрецов самыми невероятными уловками, и помнить вполне уместную нашу пословицу «до Бога — высоко, до царя — дале-



*Скрипач на Ярмарке Сен-Лоран (начало XVIII в.)*

ко». Чтобы «ломать и разбивать инструменты нарушителей без суда и следствия», как предписывал устав, требовалось не только юридическое, но и моральное право.

Уже в XII веке в придворных забавах лучшие певцы и поэты удостоивались почетного звания «короля музыкантов», которое с гордостью носили в течение года, до избрания «судом любви» новых кумиров двора. Однако лишь с учреждением профессиональной корпорации музыкантов среди них появляются люди, наделенные административными правами.

Способные отстаивать профессиональные интересы и привилегии сотен членов братства, они должны были обладать незаурядными качествами и, конечно, авторитетом, поскольку их выбирали и утверждали собранием мастеров на долгое время. Кроме короля братства в правление избирались присяжные и старшины сроком на три года (*jurés et maîtres* или *maîtres et gouverneurs*), обычно в количестве трех человек. Эти почтенные люди следили за справедливостью суждений своего повелителя и сами имели немалые полномочия.

Сведения о музыкальных королях обрывочны. Вехи их профессиональной деятельности порою прослеживаются в подробностях, имена других известны лишь из редких нотариальных записей, некоторые и вовсе утрачены. Однако известные ныне обстоятельства свидетельствуют о том, что все они, по должности обязанные отстаивать самостоятельность и автономные права сообщества, служили одновременно при дворе. Упоминания о первом короле менестрелей («*roy des menestrels du roy-*



aime de France») по имени Робер Каверон относятся к 1338 году. В 1416–1417 годах в должности короля менетрье (уже не менестрелей) значится некий Верделе; в начале правления Генриха III, занявшего престол в 1574 году, – Клод де Бушардон, гобоист короля. Возможно, именно ему наследовал музыкальный король, занявший скромное, но заметное место в истории Братства Святого Юлиана.

То был Шарль (I) Шевалье (? – ок. 1594). Известно, что он заключал контракты с товарищами и играл в группах городских скрипачей в 1547 и 1552 годах, и чем-то заслужил такое их благорасположение, что в 1555-м был избран королем менетрье, сохраняя это звание предположительно до 1569 года. Его карьера при дворе складывалась успешно, и не исключено, что именно из-за нее Шевалье оставил королевский трон в корпорации. С 1568 года он – гобоист короля, с 1580-го – придворный скрипач. Существует гипотеза о его участии в неких *Скрипках Камерной музыки (Violons de la Chambre du Roi)*, предшествовавших созданию *Двадцати четырех*. Но скорее он состоял в ведомстве Большой конюшни, где уже при Франциске I, правившем с 1515 по 1547 год, появляются штатные «игроки на инструментах».

Неизвестно, чем прославился Шарль Шевалье в качестве короля менетрье и городского музыканта, но при дворе он был востребован и признан. Плодовитый композитор и, на современном языке, аранжировщик, он написал вставные номера к тридцати трем балетам, новые антре и airs для скрипки, а в некоторые из прежних ввел дополнительные партии. Его рукописи частично сохранились во 2-м томе Коллекции Филидора<sup>25</sup>, частично изданы в 1609 году придворным издателем Балларом во «Второй книге airs разных авторов в переложении для лютни» Габриэля Батая.

Вряд ли можно сомневаться, что этот достойный человек был отличным профессионалом, а его общественная активность счастливо сочеталась с художественным даром<sup>26</sup>. Это подтверждается и посмертным изданием его сочинений. Вероятно, Шарль Шевалье уже был владельцем купленной им должности<sup>27</sup>, хотя еще не мог ее передать по наследству, поскольку преемственное право поряжаться должностью вводится позднее<sup>28</sup>.

Управление корпорацией в последующее двадцатилетие не сохранило для нас имен правителей или присяжных, равно как и представлений о самом способе администрирования. Лишь в 1590 в нотариальных записях появляется имя нового короля менетрье. Им был Клод Нион, по прозвищу Лаффон, занимавший высокий пост двадцать четыре года. Обратим внимание читателя на то, что он уже был «королем» по праву преемственности (survivance), иначе говоря, престижное и почетное звание обратилось в не менее почетную, но и полезную должность, стоимость приобретения которой нам, однако, неизвестна.

К сожалению, сведений об управлении К. Нионом корпорацией чрезвычайно мало, за исключением того,

что в 1614 году он продал за 1500 ливров должность короля братства Франсуа Ришому (? – 02.01.1625, Париж).

В те времена всякая продажа должности, как и передача по наследству, требовала ряда формальностей, в числе которых – утверждение королем либо ответственным за эту сферу министром. В нашем случае не обошлось без собрания мастеров, старшин и присяжных, чье мнение нельзя было не учесть.

Франсуа Ришом принадлежал к корпорации от рождения. Профессия перешла к нему от отца, Леонарда Ришомы, «игрока на инструментах» и мастера братства. Сестра была замужем за менетрье Никола Кроссю. А жена, Шарлота Деламотт, – тоже дочь, сестра и племянница «игроков на инструментах». Исполнитель на скрипке и корнете, Ришом входил в группу из 23 городских менетрье, что зафиксировано в контрактах 1585, 1602, 1607 и 1610 годов<sup>29</sup>. В 1587 году с музыкантами братства играл серенады на улицах Парижа, в 1603 танцевал в «Балете петухов». В 1620 году он указан в составе Тридцати двух скрипачей Города Парижа, как и большинство его именитых современников<sup>30</sup>. В одном из контрактов указано, что наш герой состоял на королевской службе уже в 1588 году, однако первое его упоминание в документах двора относится к 1614 году, и именно тогда же, 1 февраля, Франсуа занял должность «короля и главы менетрье и всех игроков на инструментах больших и малых Французского королевства».

Незаурядный исполнитель, Ришом знал толк в инструментах, был авторитетным оценщиком скрипок, и сам располагал великолепным инструментом из Кремоны. После его кончины Мишель Анри, видный музыкант, «старшина и управитель» корпорации засвидетельствовал уникальную ценность скрипки своего друга.

Современники по достоинству ценили его таланты танцовщика и композитора, а справедливость суждений снискала ему признание и за пределами профессии. Преториус включил сочинения Франсуа Ришомы – в числе танцев семи выдающихся скрипачей короля – в сборник танцевальных пьес «Терпсихора» (1612), а Людовик XIII после смерти музыканта передал его вдове 300 ливров с запиской «за удовольствие и по благоволению»<sup>31</sup>.

Но еще за две недели до своей кончины Ришом передал звание и должность короля менетрье Луи Константену (1585, Вексен – 25.10.1657, Париж).

Этот замечательный музыкант играл, как и многие его современники, на нескольких инструментах – скрипке, корнете и флейте. Вероятно, он получил свидетельство мастера поздно, потому что первый контракт с товарищами заключил в 1610 году, когда ему исполнилось двадцать пять лет. В различные ассоциации менетрье Луи входил в 1611, 1620 и 1626 годах, хотя с февраля 1619 года уже был участником *Двадцати четырех скрипок короля*. Константен купил преемственную должность при дворе и пользовался всеми привилегиями гражданского офицера. Это не помешало ему год спустя стать цеховым старшиной, а 12 декабря 1624 за-

**L**E LOVIS CONSTANTIN, Violon ordinaire de la  
 Chambre du Roy, Roy & Maistre de tous les Ioüeurs d'in-  
 struments tant hault que bas, par tout le Royaume de France,  
 confesse auoir receu & passé Maistre ioüeur d'instruments *francois*  
*Chualliu* — demeurant à *paris* — — — — —  
 apres l'auoir veu, visité, experimēté & trouué capable, à la charge  
 des droiëts deubs à la Chapelle de Monsieur Sainct Iulien, fondée  
 à Paris rue Sainct Martin: & obseruer les Statuts & ordonnances,  
 dont ledit *Chualliu* — m'a ce iourd'huy requis luy vou-  
 loir dellurer la presente sous-scripte, de mon nom, & signée de  
 ma main, pour luy seruir & valoir en temps & lieu ainsi que  
 de raison, laquelle luy ay octroyée. *Faict ce* *enzi fmo*  
*jour de septembre mil six cens cinquante sept*  
*L. Constantin*  
*8. 8. 8.*

Грамота мастера  
 (lettre de maîtrise),  
 выданная  
 Луи Константеном  
 11 сентября 1657 года  
 скрипачу  
 Франсуа Шевалье  
 (1636–1709)<sup>32</sup>

нять трон «короля игроков на инструментах» на тридцать три года.

В свете косвенных фактов и немногочисленных свидетельств фигура Луи Константена вырисовывается весьма значительной. Ведь он стал, по нынешним представлениям, первым дирижером французского двора, получив должность «batteur de mesure» — «отбивателя такта» (такова уж была манера управления оркестром в те времена).

С 1654 года такт отбивал его младший коллега по *Двадцати четырем скрипкам* Мишель (I) Леже, а с 1661 года — Луи Брюслар. Но их благородные занятия уже именовались «репетитор балетов короля». (Правда, отбивать такт перед Его Величеством мог только суперинтендант или композитор, представлявший свою музыку!) Уместно отметить, что Мишель Леже дважды, в 1639 и 1642 годах, избирался старшиной и управителем корпорации Святого Юлиана, а дядя Луи Брюслара, Жак Брюслар, также музыкант *Больших скрипок*, занимал этот пост с 1663 по 1665 год. На протяжении всего столетия видна тесная связь музыкантов *Двадцати четырех скрипок* с цехом менетрье. Это представляется лучшим свидетельством их моральных и профессиональных качеств.

Сольную игру Константена хвалил М. Мерсенн в своем труде «*Harmonicorum instrumentorum liber*» (1635). В 1640 году тот же Константен вызывал восторги на празднествах в честь ландграфа Гессенского, в 1650-м — в концертах Пьера де Ла Барра. В 1-м томе Коллекции Филидора сохранилась сюита Константена «Тихий океан» в шести частях для струнного оркестра, а бранли его сочинения вошли в 17-й том того же собрания, ныне утраченный. Несколько рукописей с его музыкой со временем попали в Уппсальскую коллекцию.

В 1655 году Луи Константен передал должность в *Двадцати четырех скрипках* своему племяннику Антону

Денуайе, а через месяц после его кончины, 20 ноября 1657 года, королем скрипачей стал Гильом Дюмануар.

Карьера Константена — образец практичности. Получив профессиональное признание и высокий общественный статус, он одновременно четверть века пользовался привилегиями придворного офицера, выслужил неплохую пенсию и успел продать должность.

Гильом Дюмануар (крещен 16.11.1615, Париж — 18.05.1697, там же) — сын парижского менетрье Матиаса Дюмануара, игравшего в городе на скрипке, гобое и корнете, а в 1640 году, по косвенным источникам, поступившего в *Двадцать четыре скрипки короля*<sup>33</sup>. Гильом, вероятно, прошел обучение и испытания как сын мастера, и 7 января 1639 года вошел в состав *Двадцати четырех скрипок*. В этот период раскрывается его талант композитора и танцовщика. Множество танцевальных сюит написаны для *Двадцати четырех* и, вероятно, для *Малых скрипок* короля. Первое известное сочинение для *Малых скрипок*, «Ширивари» (1648), принадлежит именно его перу.

Как и большинство коллег, Дюмануар совмещал несколько должностей. С 23 октября 1645 по 23 апреля 1656 он служит баладеном Большой конюшни, в тот же период (возможно, с 1648 года) играет в *Малых скрипках*, и все это не мешает ему танцевать в королевских балетах — «Балете ночи» (1653), «Психее» (1671), знаменитом «Балете балетов» в Сен-Жермен-ан-Лэ (1671) и многих других, утвердивших его реноме в балетном амплуа.

Мы не знаем, что побудило Дюмануара оставить место музыканта *Двадцати четырех* в декабре 1654 года, но 4 января 1655 король возвращает его, учредив специально новую, *двадцать пятую* должность, «чтобы оркестр лучше играл <...>, потому что его одаренность, чувствительность и прилежание <...> позволяют судить о его польности для поддержания оркестра в наилучшей форме»<sup>34</sup>. Фактически Дюмануар становится концертмейстером, проводит репетиции и периодически управляет

концертами. С этого времени оркестр забавно именуется в документах «Двадцать четыре скрипки, хотя ныне их двадцать пять», а позднее — «Двадцать пять скрипок»<sup>35</sup>.

Наконец 20 ноября 1657 года Гильом Дюмануар становится королем скрипачей корпорации Святого Юлиана.

Его сорокалетнее правление явилось периодом постепенного отступления корпорации от полуторавековых свобод и традиций, утраты, шаг за шагом, прав и привилегий, которые все более становились анахронизмом в силу естественного хода вещей. На этом пути деятельный и целеустремленный король скрипачей познал и победы в локальных сражениях, и поражения в генеральных.

Первым шагом Дюмануара стал обновленный устав Братства Святого Юлиана (приведенный выше), в котором подтверждались и закреплялись права и обязанности его членов. Количество лейтенантов корпорации в разных городах и провинциях увеличилось до шестидесяти двух — запоздалая попытка взять под контроль всех французских менетрье и, конечно, доходы от их деятельности.

В 1664 году Дюмануару удается отстоять от притязаний Отцов Святого учения строения братства Святого Юлиана. Однако в те же годы он утрачивает власть над частью танцовщиков и музыкантов. Указом Людовика XIV о создании Академии танца тринадцать ее членов были освобождены от подчинения корпорации — дурной знак для всех недовольных старыми порядками. В апреле 1662-го король скрипачей принес протест в Парламент<sup>36</sup>, который, однако, в августе того же года высказался не в его пользу. Дюмануар нанес ответный удар, напечатав памфлет под названием «Свадьба музыки и танца с ответом на писания тринадцати так называемых Академистов»<sup>37</sup>. Это был ответ на академический доклад по поводу королевских грамот об основании Академии танца. Отвечая на тезисы доклада, высмеивающие значимость музыки в балете, Дюмануар по пунктам доказывал неразрывную связь двух искусств. Это положило начало длительному конфликту между танцовщиками и инструменталистами и привело к признанию полной независимости первых.

«Свадьба музыки и танца...» весьма показательна тем, насколько глубоко и точно менетрье знал предмет дискуссии. Дюмануар пишет о фигурах и строении танца, о том, что скрипичное искусство формирует танцовщика, ссылается на свой и собратьев по цеху опыт участия в королевских балетах, говорит об обучении танцовщиков и даже их социальном положении. Король скрипачей указывает и число учителей танцев в королевстве — 4000. Впечатляющая для эпохи цифра, за которой стоит целый пласт культурных традиций. Воистину королю скрипачей было что терять!

Вскоре его ждало еще одно поражение. Передав Академию музыки в ведение Люлли, король в указах 1672 года ограничил права музыкантов и певцов. Академия «не может использовать для исполнения этих пьес музыкантов, получающих жалование от нас; <...> равно запрещается

полное исполнение любой музыкальной пьесы, будь она на французском или на других языках, без письменного разрешения г-на де Люлли, под страхом штрафа в 10 000 ливров...». Указ от 30 марта того же года запретил использовать в театрах (кроме Академии) «...скрипки и игроков на музыкальных инструментах числом более двенадцати», а в 1673 году — более шести скрипок или игроков на инструментах, и никаких посторонних, то есть «разовых» музыкантов и танцовщиков<sup>38</sup>. В результате музыканты из придворных ведомств не приглашались в Академию, что лишало их заработка, но зато прочие, под рукой всемогущего Люлли, подрабатывали в Париже без всяких свидетельств и разрешений. К тому же многие менетрье лишались заработка в театрах и театральных на всей территории Франции. Дюмануар вновь подал протест, но Люлли 14 августа 1673 года добился решения Королевского Совета<sup>39</sup> в свою пользу, то есть в пользу музыкантов Академии, на которых уже не распространялись права корпорации.

Наконец, в 1682 году двумя указами Королевский Совет запрещает Дюмануару жаловать свидетельства мастера танцовщикам, а мастерам-игрокам на инструментах преподавать танец. Но король скрипачей не успокоился, хотя противостоял весьма влиятельным фигурам: после десятилетнего противостояния решением Совета от 2 ноября 1692 присяжным менетрье вновь разрешено присутствовать на испытаниях по танцу, а членам корпорации возвращено право — правда, уже не монопольное! — учить танцам.

Однако Людовику надоело терпеть королевство в королевстве, и этой маленькой победе предшествовало весьма серьезное поражение. Эдикт от марта 1691 года наделил четырех присяжных корпорации правом покупки наследственной должности. Одновременно это право стало и их обязанностью, поскольку традиционное избрание трех «старшин и управителей» («*maîtres et gouverneurs*») отменялось.

Введение безальтернативных преемственных должностей, в общем столь обычное для XVII столетия, нарушило старинный принцип меритократии<sup>40</sup>, на котором держались цеховые устои. Теперь корпорация становилась обычной бюрократической структурой, где мнения собрания мастеров ничего не значили, однако с ее помощью удобно было собирать косвенные налоги.

И вновь неумный Дюмануар, которому было уже далеко за семьдесят, затеял тяжбу — на сей раз с клавиесинистами и органистами. По его мнению, они должны были платить налог корпорации за домашние уроки музыки. Парижский прево, сам возглавлявший купеческий цех суконщиков, счел эти притязания разумными, что и подтвердил своим решением от 16 июня 1693 года. Однако дело дошло до суда, и 7 мая 1695 года Парламент освободил клавиристов от всех обязательств перед корпорацией. То был давний спор, отзвуки его слышны уже в 1659 году, когда подвергались сомнению права органистов: «Следует знать, что учителя танца, настоящие мастера-



*Король Франции Людовик XIV, в период правления которого был как учрежден, так и упразднен титул «короля скрипачей»*

мошенники вместе со скрипачами Франции, не имеют дозволения короля зачислять в свое сообщество органистов и других музыкантов, равно и заставлять их платить оброк...»<sup>41</sup>. Но к концу столетия речь идет не только об игре в соборах или аристократических салонах: клавесинисты стали вытеснять скрипачей из «массовой профессии» — домашних учителей.

В этой истории скверную роль сыграл человек, по утверждению современников, сомнительной нравственности («de moralité équivoque») по имени Томас Дюшен (Duchesne, Du Chesne).

Дюмануар был стар, а Дюшен — молод и честолюбив. Также выходец из *Двадцати четырех скрипок*, он воспользовался королевским указом 1691 года и купил за 18 000 ливров (!) должность присяжного корпорации. Очень скоро коллеги почувствовали на себе не только его тяжелый нрав, но и вороватые повадки. В 1695 году, утаив часть средств, якобы неполученных от бедных или отсутствующих музыкантов, он был прямо обвинен сообществом в присвоении подушной подати. Это дало повод городским и придворным органистам и клавесинистам еще раз оспорить верховенство корпорации: «Дюшен — скандалист, который всякий день затевает судебные тяжбы с братьями и ни с кем не может жить в мире»<sup>42</sup>. В ход пошел и аргумент о ничтожности образования скри-

пачей по сравнению с органистами: «Требуется лишь три или четыре года, чтобы стать мастером танца или игры на скрипке; нужно пятнадцать и двадцать лет, чтобы выучить органиста и научиться играть на клавесине», — писали оппоненты менетрье в Парламент<sup>43</sup>. И хотя биографии скрипачей показывают, что они занимали достойное место лишь через десять и более лет после начала ученья, скандал приобрел нехороший оттенок, и одна почтенная монахиня свидетельствовала в суде: «В этом сословии [органистов и клавесинистов. — В.Б.] есть нечто благородное, что отличает их от прочих, чьи занятия более низменны в глазах общества»<sup>44</sup>. Все это выплеснулось наружу во многом благодаря Дюшену.

Отныне старинное Братство Святого Юлиана утратило весьма значительные права, а вместе с ними — этику меритократии. Случайно или нет, но Томас Дюшен был первым скверным скрипачом из *Двадцати четырех* в правлении корпорации<sup>45</sup>.

Гильом Дюмануар, проигравший свое последнее генеральное сражение, умер две недели спустя. После его кончины Совет упраздняет должность короля скрипачей. Не стало более и двадцать пятого музыканта в Больших скрипках короля<sup>46</sup>.

Наследственное место в Больших скрипках Дюмануар передал сыну Гильому-Мишелю<sup>47</sup> в 1668; в книгах штатов за 1697 и 1698 годы (уже после смерти Дюмануара!) в Двадцати пяти скрипках значатся «Гильом дю Мануар и его сын по праву преемственности»<sup>48</sup>.

Дюмануар сорок лет защищал права корпорации, и не его вина, что все закончилось столь плачевно. Его высокопоставленные оппоненты, в ряду которых выделяется властная фигура Люлли, были движимы тщеславием и материальными интересами. Средневековый уклад неизбежно сдавал позиции новым буржуа, а алчность королевской казны не знала пределов. Однако нельзя не отдать должного терпимости короля, который — вероятно, уважая талант и череду заслуг придворного композитора, танцовщика, репетитора балетов, — не только не ущемлял прав своего скромного офицера, но и сохранял его статус под властью Люлли, суперинтенданта всей Камерной музыки двора. Две линии жизни — короля менетрье и концертмейстера *Больших скрипок*, — словно бы не пересекаются в биографии Дюмануара. Однако контуры событий очерчивают тонкое кружево человеческих отношений, симпатий и антипатий, опытности и пылкости, административных амбиций и артистического честолюбия, о которых мы, видимо, уже никогда не узнаем...

Корпорация менетрье, однако, еще теплилась. Без своего короля, но с присяжными во главе. Надо полагать, управление «игроками на инструментах» было весьма выгодным занятием, если Томас Дюшен выложил за приобретение должности такую огромную сумму. Но он купил ее не только для себя: одновременно присяжным стал его старший сын Шарль. А в 1697 году место третьего присяжного занял и его средний сын, Бертран.

Томас Дюшен оставил свое почетное и полезное место в 1707 году, а уже в 1709-м присяжным братства стал и его младший сын, Томас II (хотя и не надолго – всего лишь до 1711 года). Чем и кем он управлял? Загадка, или курьез, скрытый временем.

...Но не правы будут утверждающие, что историю нельзя повернуть вспять. Тем более историю французскую.

### Попытка реставрации

В 1725 году А.Д. Филидор и Ж.Н. Франсин затеяли многообещающую антрепризу – «Духовные концерты» в зале Сен-Сюис дворца Тюильри. В дни Рождественского и Великого постов, когда закрывались театры, исполнялась духовная музыка на латинские тексты<sup>49</sup>, но разрешалась также и инструментальная. Лишенная привычных развлечений светская публика устремила слухать новых виртуозов. И тут как нельзя кстати оказался итальянец Джованни Пьетро Гиньоне (10.02.1702, Турин – 30.01.1774, Версаль), учившийся в Пьемонте у знаменитого скрипача Дж.Б. Сомиса. На Пасху 1725 года Гиньоне сыграл три концерта на одной сцене с Жаном Батистом Ане-сыном, известным королевским виртуозом<sup>50</sup>. Конкуренция между итальянским и французским скрипачами добавила ажиотажа событию, о котором заговорили в кругах меломанов, и Джованни Гиньоне за пару недель стал знаменитым.

Возможно, он блистал бы и дальше, если бы не заносчивый нрав и непомерная итальянская пылкость. Скандал, случившийся на другой день после концерта, зафиксирован в заявлении принца Кариньяна генерал-лейтенанту полиции: «...около половины четвертого у дверей моего особняка господин аббат Казанова, человек почти шестидесяти лет, служащий мне долгие годы в качестве учителя музыки и весьма уважаемый, получил удар тростью от Гиньона, скрипача, сразу схваченного моими людьми, коим я запретил причинять ему малейший вред, не желая самому вершить суд, хотя это происшествие больно уязвило мое сердце; надеюсь, месье, на ваше осуждение этого насилия над моим человеком и неуважения к моему дому, и прошу отдать приказание, чтобы сегодня вечером или завтра утром он оказался в карцере. Но поскольку этот человек превосходный скрипач, и возможно некоторые станут настаивать на его освобождении из-под стражи, прошу вас о любезности не поддаваться на уговоры о помиловании»<sup>51</sup>.

В результате двадцатитрехлетний виртуоз был на два месяца заключен в Форт-Л'Эвек и выслан из Франции, хотя и ненадолго. Париж манил его, а скандал, кажется, принес еще большую известность. Вскоре он вернулся, чтобы обосноваться во Франции навсегда. Теперь его звали Жан-Пьер Гиньон.

Гиньон был желанным гостем в аристократических домах, давал уроки, играл со знаменитым виолистом Антуаном Форкере, выступал во дворцах приближенных



Жан-Пьер Гиньон – последний владелец титула «короля скрипачей»

короля. Вскоре волею судьбы он присоединился к музыкантам того самого принца Кариньяна, который еще пять лет назад познакомил его с суровыми порядками своей страны. Неудивительно, что его известность распространилась при дворе, где он появился, вероятно, в 1730 или 1731 году. О том свидетельствует лишь одна строчка в записях королевского секретариата: «возобновить пропуск на три месяца г-ну Жан-Пьеру Гиньону»<sup>52</sup>.

Соперничество Гиньона с выдающимися современниками в «Духовных концертах» продолжалось еще долгие годы, но одновременно он обретал и друзей. В их числе – Луи Габриель Гильомен, с которым он концертировал в Италии, а также Жан-Жозеф Кассанеа де Мондонвиль – блистательный скрипач, композитор, с 1740 – вице-капельмейстер Капеллы<sup>53</sup>. Вероятно, индивидуальность Гиньона была слишком яркой, а манера игры – захватывающе непривычной, потому что сопутствующее ему восхищение сопровождалось и нелицеприятными рецензиями об упадке французского вкуса, что не мешало причислять его к крупнейшим виртуозам эпохи. Аббат Плюш запечатлел выступление нашего героя в следующих строках: «Г-н Гиньон, в убеждении, что музыка предназначена отвлечь человека от скуки, выбрал наилучший способ развлечь и удивить слушателя. Игра этого способного артиста отличается особой легкостью, и он утверждает, что проворство его движений имеет двойное назначение: уберечь публику от сонливости огнем темперамента и увлечь созерцанием солиста, который не останавливается ни перед какими трудностями»<sup>54</sup>.

Эти легкость и пылкость снискали ему расположение придворных меломанов и особую симпатию Людовика XV. В 1733 году Гиньон входит в состав «симфонистов»<sup>55</sup> Капеллы, выступает при дворе как солист, исполняя,

в числе прочего, сонаты собственного сочинения, продолжает играть в «Духовных концертах» и, кажется, становится вольным или невольным конкурентом знаменитого скрипача Ж.-М. Леклера.

Судьба виртуоза складывалась на удивление удачно, однако положение иностранца ограничивало его права и возможности (например, приобретения должности). Но щедрость короля не знает границ: 1741 году Гиньон получает свидетельство о натурализации и, в знак особого внимания, должность Короля скрипачей! Не исключено, что и натурализация нужна была для возведения в столь высокое звание, ведь иностранцу оно было недоступно.

Что заставило Людовика XV вернуть этот титул через сорок четыре года? Щедрость или прихоть, жадность

или политический расчет? Сведений о том мы не имеем, но это не было удачным решением. Получив неожиданную власть, Гиньон поднял целую волну недовольства. Обретя большие права, в том числе право получения сборов и пошлин, он пытался их реализовать административными мерами, но даже король Франции не мог сдержать неуклонную их утрату новоиспеченным королем менетрье. Фактически к 1750 году последний уже ничем не управлял и не распоряжался, хотя сама должность была упразднена лишь в 1773 году, за год до кончины Гиньона.

Так окончательно завершилась эпоха «королей менетрье и игроков на инструментах больших и малых королевства Франции»<sup>56</sup>.

## Примечания

<sup>1</sup> *Trichet P. Traité des instruments de musique (vers 1640).* – Neilly-sur-Seine, 1957. – P. 166. Пьер Трише (1586/87 – ок.1640) – адвокат в Парламенте Бордо, коллекционер инструментов и страстный любитель музыки. Был знаком и переписывался с Мерсенном. Считал «Трактат о музыкальных инструментах» главным делом своей жизни. Описания инструментов, приводимые Трише представляют немалый интерес для историков музыки.

<sup>2</sup> *Mersenne M. Harmonie Universelle.* – Paris, 1636. – P. 177.

<sup>3</sup> Об уставе братства Святого Юлиана 1321 года см.: *Сапонов М. Менестрели.* – М., 1996. – С. 118–119.

<sup>4</sup> *Etats de la France* – книги служащих королевского двора, королевы, принцев крови, сохранившиеся с 1644 года до Революции. Выписки о музыкантах сделаны Иоландой де Броссар: *Etats de la France (1644-1789). La Musique: Les institutions et les homes.* – Paris, 2003 (*Recherches sur la musique française classique, XXX*).

<sup>5</sup> Ординарными именовались музыканты, служившие на постоянной основе. Экстраординарными – приглашенные, временные, нанятые к случаю; обычно это были певцы или танцовщики для определенной постановки (балета, оперы), кастраты в Капеллу, солисты-инструменталисты для концерта или недостающие музыканты в оркестр.

<sup>6</sup> Заметим, что термин «оркестр» не использовался при французском дворе, он появляется лишь после реформы 1761 года. *Двадцать четыре скрипки* именовались в документах *bande*, т. е., по определению XVII века, – «группа из нескольких человек, собравшихся вместе с единым намерением» (см.: *Furetière A. Dictionnaire universel.* – La Haye, 1690 ).

<sup>7</sup> См.: *Джонс К. Париж. Биография великого города.* – М.; СПб., 2006. – С. 106 – 110.

<sup>8</sup> Музыканты не были исключением: в 1614 году в Бордо основано братство мастеров-игроков на инструментах Сен-Жене, нашедшее приют при монастыре Нотр-Дам де Мерси. Его юридические отношения с братством Святого Юлиана, вероятно, определялись §VII приведенного ниже Устава. См.: *Archives historiques de la Gironde, XXX, 1884.* – P. 378–383.

<sup>9</sup> Шатле – гражданский и уголовный суд в Париже, самый крупный в Европе. Возглавлялся прево города Парижа и двумя судьями – по уголовным и по гражданским делам.

<sup>10</sup> Брачный возраст формально наступал с 12 лет, в реальности браки часто заключались в 14–15 лет; при этом привилегия и вступала в силу.

<sup>11</sup> 20 су (или соль) = 1 ливру. Приведенные размеры жалованья относятся к 1620–1630-м годам (то есть к периоду правления Людовика XIII).

<sup>12</sup> Период перехода от сословной монархии к абсолютной занял более столетия. И Людовик XIII, и его великий преемник, соблюдая

ими же утвержденные законы, вынуждены были обращаться к Парламенту или общинам в экстраординарных ситуациях. Подданные, по обычаю стоя на коленях перед монархом, могли, тем не менее, отказать в просьбе. В данном случае речь идет об отмене привилегии из-за осады Доля и ордонансе о наборе рекрутов от 4 августа 1636 года.

<sup>13</sup> Баладен (фр. baladin) – 1) «Профессиональный танцор на театре, танцующий по найму и за деньги. В общем смысле так именуется иногда буфонов или шутов, развлекающих народ» (*Furetière A. Op. cit.*); 2) «Тот, кто танцевал или играл в балетах» (*Dictionnaire général de la langue française du commencement du XVIIe siècle jusqu'à nos jours.* Paris, 1964). В XVII столетии баладенны были приписаны к ведомствам Большой и Малой конюшни короля и королевы, обычно – по одному-два человека. В середине того же века баладенами называли также именитых танцовщиков, в том числе Люлли.

<sup>14</sup> Обязывая музыкантов к игре в постоянном составе, подобные контракты не очень ясны по сути, поскольку заключались на 20, 30 и более лет, и, судя по ряду жизнеописаний, часто не могли быть исполнены в силу объективных причин.

<sup>15</sup> *Глаголева Е. Повседневная жизнь Франции в эпоху Людовика XIII и Ришелье.* – М., 2007. – С. 94. Чтобы пояснить значение подобных привилегий, укажем на историю, случившуюся за одним из королевских обедов в 1619 году. Принц Конде и граф де Суассон, оба принцы крови, повздорили из-за права подать королю салфетку. Людовик нашел компромисс, повелев подать салфетку своему младшему брату, герцогу Анжуйскому. В тот же день оскорбленный де Суассон с матерью и несколькими вельможами покинул Париж, чтобы примкнуть к оппозиции Марии Медичи.

<sup>16</sup> *Perrault (Charles). Mémoires de ma vie, publiés par Bennefon.* – Paris, 1909. – P. 126–129.

<sup>17</sup> Двор – место, где живет король. Это место непостоянно. «Двор также означает всех офицеров и свиту правителя. <...> Двором также называют занятия живущих при дворе» (*Furetière A. Op. cit.*).

<sup>18</sup> Привилегии – преимущества, выходящие за рамки общегосударственного права. Могли быть почетными и полезными; последние – главным образом освобождение от налогов, а также узаконенные льготы, которые давала должность.

<sup>19</sup> Подобное право было неразрывно связано с так называемой *полеттой* (по имени финансиста Поле), которая представляла собой «налог, выплачиваемый королю должностным лицом. Он появился в 1604 году и облегчил переход от покупки должностей к их наследованию. Таким образом, офицер имел право выбирать своего наследника или покупателя своей должности» (*Блэш Ф. Ришелье.* – М., 2006. – С. 311).

<sup>20</sup> Офицер (*officier*) – тот, кто располагает должностью (*office*).

<sup>21</sup> То есть грамотой королевской, свидетельствующей о должности при дворе.

22 В период существования ремесленных корпораций нередки были случаи, когда чужака грубо изгоняли, разрушая его мастерскую и орудия труда.

23 Слово, используемое в оригинале (*les apprentis*), может означать как «ученики», так и «подмастерья».

24 Цит. по: *Benoit M. Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV. Chronologie.* — Paris, 2004. — P. 58–60.

25 Коллекция (или Собрание) Филидора — французская и отчасти итальянская музыка, собранная и скопированная хранителем Королевской (Людовика XIV) музыкальной библиотеки Андре Даниканом Филидором-старшим и его помощниками. Основной источник музыкальных рукописей Франции конца XVI—XVIII вв.

26 См.: *Brossard Y. Musiciens de Paris, 1535-1792: actes d'état civil d'après le fichier Laborde de la Bibliothèque Nationale.* — Paris, 1965.

27 То есть был сюрвивансье (*survivancier*), имевшим преемственную должность (*charge à survivance*).

28 Его сын, Шарль (II) Шевалье (ок. 1556 — ?), также служил при дворе, с 1591 года — скрипачом, с 1596-го — гобоистом. Вероятно, музыкальная семья была велика (хотя родственные связи некоторых Шевалье прослеживаются косвенно) и ее представители, судя по всему, были незаурядными профессионалами, поскольку в этот период при дворе служили крайне немногочисленные и действительно лучшие представители профессии. Известные родственники Шарля (I) Шевалье — Жак Шевалье, скрипач короля Наварры Антуана де Бурбона (с 1560 года), Пьер Шевалье, гобоист короля (с 1595 года) и скрипач Маргариты Валуа (с 1608 года); Клод, Роберт и Никола Шевалье — игроки на инструментах у короля, герцога Гастона Орлеанского и Анны Австрийской.

29 См.: *Lesure F. Les orchestres populaires à Paris vers la fin du XVIe siècle // Revue de musicologie française, XXXVI (1954).* — P. 39–54.

30 См также: *Jurgens M. Documents du Minutier central concernant de l'histoire de la musique (1600-1650).* 2 vls. — Paris, 1969–1974.

Оркестр Тридцать две скрипки Города Парижа упоминается именно в 1620 году, когда собирался по какому-то торжественному поводу. Этим поводом видится самое значительное событие года — «Смешная история», как назвали победу Людовика XIII над скромным войском его матери, Марии Медичи (7 августа) и подписание Анжерского договора об окончании войны между матерью и сыном (10 августа).

31 Сочинения Франсуа Ришоме входили в 17 том Коллекции Филидора, утраченный в период Революции.

32 Я, ЛУИ КОНСТАНТЕН, ординарный скрипач Камерной музыки Короля, Король и Управитель игроков на инструментах больших и малых всего Королевства Франции, свидетельствую, что принял и испытал Мастера игрока на инструментах *Франсуа Шевалье*, проживающего в *Париже*, самлично встретившись с ним, увидевши и расспросив, удостоверяю его правоспособность исполнения обязанностей при Часовне Святого Юлиана, основанной в Париже на улице Сен Мартен; обязуясь блюсти Установления и ордонансы, поименованный *Шевалье* сего же дня настоятельно просил выдать ему сию грамоту, от моего имени и моею рукою подписанную, дабы служила она защитой и удостоверением прав его в свое время, в надлежащем месте и обстоятельствах, и прошение сие удовлетворено. Совершено *одинадцатого* дня *сентября* тысяча шестьсот *пятьдесят седьмого* года. Л. Константен

33 Возможно, в качестве временного или экстраординарного музыканта. Книги штатов о нем не упоминают.

34 Нац. архив, О<sup>1</sup> 7, fol. 153.

35 Любопытно, что такое название по причине известной неповоротливости королевской канцелярии сохранялось даже некоторое время после смерти Дюмануара и упразднения его «двадцать пятой» должности.

36 Парламент — с XIII века верховный суд, имеющий также право и обязанность регистрировать королевские и некоторые иные акты. Парижский парламент — главный, охватывавший своей юрисдикцией четверть королевства. Существовали также парламенты еще в девяти округах.

37 *Dumanoir G. Le mariage de la musique avec la dance, contenant la rëponce au livre des treize prétendus Académistes, touchant ces deux arts* — Paris, 1664 (Réédit. J. Gallay, Paris, 1870).

38 См.: *Березин В.* Из времен Людовика XIV: несколько документов о создании Королевской Академии музыки // *Старинная музыка.* — 2007. № 1/2. — С. 14–20.

39 Королевский Совет, или Государственный Совет — орган, участвовавший в управлении основными институтами государства. Капеллинги считали, что король должен править с помощью «Большого совета», то есть консультируясь с опытными советниками. В него входили высшие сановники двора и государственные министры. Создавались и специализированные советы, тайные советы. Эти зачатки коллегиальности получают реальное значение с 1661 года, когда Людовик XIV заявил о самостоятельном правлении.

40 Меритократия — правление наиболее достойных и заслуженных.

41 Выдержка из «Хронологии» Марсель Бенуа, текст 1659 года без указания источника. См.: *Benoit M. Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV. Chronologie.* — Paris, 2004. — P. 61.

42 *Dufourq N., Benoit M. Une vieille querelle. Organistes et violonistes, lithiers et facteurs d'orgues à Paris, à la fin du XVIIe siècle // L'Orgue.* — № 83 (1957). — P. 42.

43 Там же. — С. 43.

44 Там же.

45 В июле 1700 тринадцать музыкантов подписали прошение о переводе Дюшена «как самого слабого» из первых скрипок (*dessus*) в группу вторых (*hautes-contre*). Нац. арх., О<sup>1</sup> 8426 № 41, см.: *Benoit M. Versailles et les musiciens du roi. Etude institutionnelle et sociale.* — Paris, 1971. — P. 205.

46 См. *Brossard Y. Musiciens de Paris, 1535-1792: actes d'état civil d'après le fichier Laborde de la Bibliothèque Nationale.* — Paris, 1965; *Massip C. La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661): essai d'étude sociale.* — Paris, 1976. В 1717 году Жан-Фери Ребель становится концертмейстером, затем «отбивателем такта и дирижером балетов», но двадцать пятой должности больше не было.

47 Гильом-Мишель Дюмануар (крещен 28.05.1656, Париж — 25.11.1714, Тюбинген) в 1679 году служил в Мадриде, при дворе Марии-Луизы Орлеанской, королевы Испании, а в 1689 году заменил своего дядю Шарля в знаменитой Коллегии Тюбингена в качестве учителя танцев.

48 *Etats de la France (1644-1789). La Musique // Recherches sur la musique française classique, XXX.* — Paris, 2003. — P. 216, 232. Нельзя не упомянуть о том, что Дюмануар-отец 15 августа 1668 передал сыну и наследственную должность (но не место) короля скрипачей, которую тот формально оставил 31 декабря 1685 (см.: *Dictionnaire de la musique en France aux XVII et XVIII siècles.* — Paris, 1992. — P. 252).

49 Расширение репертуарных рамок дозволено с 1627 года.

50 Ане (Anet) Жан-Батист, или Батист (02.01.1676-14.08.1755) учился у отца, совершенствовался у Корелли. Служил у герцога Орлеанского, курфюрста Максимилиана Баварского, в королевской Капелле (с 1722 или ранее). Уволился в 1736 году, выслужив пенсию, и переехал в Лioneвиль ко двору Станислава Лещинского, экс-короля Польши. Выступал в «Духовных концертах» с 1725 по 1735 год.

51 *La Laurencie L.de. L'École française de violon, de Lully à Viotti, vol. II.* — Paris, 1922–1924. — P. 41–42.

52 Секретариат Королевского дома, 19 октября 1731 года. Нац. Архив, О<sup>1</sup>75, fol. 422 (см.: *Benoit M. Musique de cour: Chapelle, Chambre, Ecurie, 1661–1733 (Recueil de documents).* — Paris, 1971. — P. 430.

53 См.: *Brenet M. Les concerts en France sous l'Ancien Régime.* — Paris, 1900. Мондонвиль и Гиньон исполняли дуэты Гиньона, гастролировали в Лионе и Дюнкерке, и разошлись лишь в конце 1740-х годов.

54 *Abbé Pluche. Spectacle de la nature.* — Paris, 1746.

55 Симфонист — здесь: музыкант-инструменталист оркестра королевской Капеллы (т.е. департамента церковной музыки).

56 См.: *La Laurencie, L. de. Un musicien piémontais en France au XVIIIe siècle: Jean-Pierre Guignon, dernier "Roy des violons" // Rivista musicale italiana, XVIII.* — Milano, 1911. — P. 711–746.





### О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ Н. ПАГАНИНИ (к 225-летию выдающегося скрипача и композитора)

Исполнительская терминология Николо<sup>1</sup> Паганини (1782–1840) вплоть до настоящего времени не была предметом исследования. Возможно, одна из причин подобного упущения состоит в том, что ситуация, когда композитор и исполнитель представлены в одном лице, полностью снимающая проблему неадекватности восприятия нотного текста играемого произведения, объективно не создает предпосылок для терминологических изысков. Известно также, что, опасаясь конкуренции, Паганини не спешил с публикацией своих творений, и, таким образом, перед ним в ряде случаев не возникала проблема не только вербализации темпа и характера собственной музыки, но даже фиксации ее нотного текста.

Между тем, на поверку оказывается, что лексика, употребляемая Паганини, к примеру, для обозначения характера своих сочинений, весьма богата. В особенности это касается его камерных произведений, которые, во-первых, были менее регламентированными, чем крупные формы (скажем, концерт), а во-вторых, создавались для конкретных адресатов, фигурировавших в посвящениях; отношения композитора с этими людьми оказывали известное влияние на исполнительскую терминологию, которая отчасти могла принимать на себя функции программных заголовков. В этом отношении весьма показательны Шесть сонат для скрипки и гитары М. S. 12<sup>2</sup> (1805–1808), посвященные некоей «Мадам Т.»<sup>3</sup>. Они имеют изысканные ремарки, весьма прозрачно представляющие перипетии любовного увлечения: *Adagio con passione* (со страстью), *Andante smorfiosamente* (жеманно, кокетливо), *Adagio con anima* (с душой), *Andantino galante* (галантно, изящно), *Adagio con sentimento* (с чувством), *Corrente con monteggio* (Коррента, с насмешкой), *Adagio con grazia* (с грацией)<sup>4</sup>.

В целом по своему разнообразию и изысканности исполнительские указания Паганини вполне сопоставимы с бет-

ховенскими. И в том, и в другом случае налицо постклассицистская, постриторическая по сути тенденция к индивидуализации терминологии, касающейся темпа и характера исполнения. Однако в использовании этой терминологии упомянутыми композиторами имеется некоторая разница.

В обозначениях характера исполнения у Бетховена прослеживается стремление к расширению авторского комментария с целью максимального уточнения темпа и характера: не просто *Andante*, но *Andante molto cantabile e non troppo mosso*<sup>5</sup> или *Andante con moto, ma non troppo* с припиской *poco scherzoso* над собственно темой<sup>6</sup>. Особенно эта тенденция становится заметной в поздний период.

У Паганини, помимо той же тенденции к уточнению – см., к примеру, темповые ремарки второй и третьей частей концертной сонаты ля мажор для гитары и скрипки М. S. 2 (*Adagio, assai espressivo* и *Allegretto con brio, scherzando*), второй части квартета для скрипки, альта, виолончели и гитары № 4 (*Andante sotto voce e staccato*<sup>7</sup>) или третьей части аналогичного по составу квартета № 15 (*Recitativo – Andante sostenuto, con sentimento*<sup>8</sup>) – наблюдается стремление увеличить терминологический арсенал исполнитель-

ских обозначений за счет привнесения огромного количества новой лексики<sup>9</sup>. При этом такая тенденция проявляется у Паганини практически с самого начала его творческого пути. Вот несколько ярких примеров из одного и того же раннего опуса – Шести сонат для скрипки и гитары М. S. 11 (1805–1808), посвященных Феличе I Бачокки, князю Луккскому и Пьомбинскому, супругу сестры Наполеона Элизы<sup>10</sup>: *Adagio con zelo* (с усердием, с рвением; см. первую часть сонаты № 3), *Adagio con grazia e trasporto* (с грацией и увлечением; см. первую часть сонаты № 4), *Adagio appassionatissimamente* (до чрезвычайности страстно; см. первую часть сонаты № 6)<sup>11</sup>. Однако паганиниевские обозначения характера этим далеко не исчерпываются. Словарь его



Николо Паганини  
(по литографии Ф. Барта, 1828)

терминов подобного рода насчитывал бы не одну страницу, что для композитора той эпохи является фактом экстраординарным. Все эти *amabile* (приветливо, любезно)<sup>12</sup>, *ameno* (приятно, забавно)<sup>13</sup>, *amoroso*<sup>14</sup> или *amorosamente*<sup>15</sup> (любовно, влюбленно), *buonamente* (по-доброму)<sup>16</sup>, *calcando* (подчеркивая)<sup>17</sup>, *con afflizione* (скорбно, печально)<sup>18</sup>, *con aspirazione* (с придыханием, со стремлением, с желанием)<sup>19</sup>, *con flessibilita* (упруго)<sup>20</sup>, *con gentiltzza* (любезно, вежливо, тонко, деликатно)<sup>21</sup>, *impostatamente* (букв. играя так, как будто поешь упражнение для постановки голоса)<sup>22</sup>, *pacificamente* (мирно)<sup>23</sup>, *placidamente* (безмятежно, спокойно)<sup>24</sup>, *posato* (спокойно)<sup>25</sup>, *seducentemente* (соблазнительно, обольстительно)<sup>26</sup>, *sonnolento* (сонно, сонливо, медлительно, вяло)<sup>27</sup>, *trescando* (интригуяюще)<sup>28</sup> кажутся не частью конвенциональной музыкальной терминологии, а словно заимствованы из поэтических произведений. Как известно, Паганини не был равнодушен к литературе и не чуждался поэтического творчества. Примечательно, что редкий вообще и уникальный для паганиниевского творчества термин *fleBILE* (жалобно), появляющийся во второй части концерта № 4, по всей видимости, восходит к лексике отрывка, повествующего о смерти Орфея из Овидиевых «Метаморфоз»<sup>29</sup>.

Наиболее же часто в творчестве Паганини встречаются три указания на характер исполнения – *cantabile* (певуче), *scherzando/scherzoso* (шутливо) и *maestoso* (величественно). Предпочтение, отдаваемое композитором именно этим терминам, вызвано не только их широким распространением на рубеже XVIII–XIX веков: в полном соответствии с классицистскими эстетическими идеалами они отражают основные образные сферы паганиниевской музыки (лирическую, комическую и возвышенную), специфическое сочетание которых предопределило ее своеобразие. На наш взгляд, наиболее интересным представляется употребление Паганини ремарки *maestoso*.

Понятно, что обозначение *maestoso* как таковое не является паганиниевским нововведением: оно использовалось уже в эпоху барокко и венскими классиками. Аббат Пьетро Джанелли, итальянский музыкальный теоретик и современник Паганини, определяет значение этого популярного термина в следующих выражениях: «*Maestoso*, каковой указыва-



Фрагмент автографа Паганини с ремаркой «*Adagio Flebile*» (II часть Четвертого концерта. Начало оркестрового Tutti, изложенного на двух нотных системах и выписанного в партии скрипки соло для лучшей ориентации солиста в музыке концерта с целью точного вступления)

ет на движение умеренное и исполнение сдержанное, с напышенностью, в коем имеют вес все ноты и хорошо выделяются ритмические фигуры и такты (*i tempi e le misure*) [курсив автора. – Т.Б.]»<sup>30</sup>. Все же кажется маловероятным, чтобы эта ремарка проникла в творчество Паганини из произведений Моцарта или Бетховена, ставших популярными в Италии лишь с начала 1810-х годов (после женитьбы Наполеона на старшей дочери австрийского императора Марии Луизе в 1810-м, рождения у него наследника в 1811-м, и, особенно, после падения французского императора с последующим присоединением Ломбардии к Австрийской империи в 1814–1815 годах<sup>31</sup>). Дело в том, что *maestoso* появляется уже в первой части ранней (датируемой 1805–1808 годами) паганиниевской сонаты для скрипки и гитары М. S. 9 № 6, посвященной мадам Фрассини – одной из придворных дам принцессы Элизы. Очевидно, используя обозначение *maestoso*, Паганини следовал традициям итальянской, а еще более вероятно – французской инструментальной музыки (учитывая огромную популярность последней в Италии наполеоновской эпохи).

До Паганини в скрипичной музыке ремарка *maestoso* фигурирует в первой части скрипичного концерта ор. 4 № 5 ля мажор Пьера Гавинье (1764), в двух скрипичных концертах Антонио Лолли (концерте C-dur, посвященном Екатерине II [1777], и концерте № 11<sup>32</sup> A-dur, относящемся приблизительно к тому же периоду), а также в дуэте № 2 из Трех концертных дуэтов для двух скрипок Джованни Мане Джорновики, тоже ля-мажорном. В тот же период по своему значению и употреблению к *maestoso* приближается еще один, теперь совершенно забытый, термин – *fastoso* (роскошно, пышно, великолепно). Обозначение *Allegro fastoso* находим у того же Джорновики – в первой части ре-мажорного концерта № 12 (по нумерации Уайта<sup>33</sup>), датируемого началом 1780-х годов.

Впоследствии *maestoso* с достаточной частотой появляется у представителей французских классической скрипичной школы – Джованни Баттиста Виотти, Родольфа Крейцера, Пьера Рода, с творчеством которых, как уже доказывалось нами<sup>34</sup>, Паганини был хорошо знаком. Виотти вводит эту ремарку уже в своем первом скрипичном концерте (№ 3 по сквозной нумерации, соч. 1781 г.) и затем использует ее в жанре концерта на протяжении фактически всего творческого пути (в качестве обозначения темпа и характера *maestoso* присутствует в первых частях его концертов № 4 (ре мажор), № 7 (си-бемоль мажор), № 9 (ля мажор), № 11 (ля мажор), № 15 (си-бемоль мажор), № 19 (соль минор), № 24 (си минор), № 29 (ми минор) и концертной симфонии си-бемоль мажор, т. е. практически в трети виоттиевских сочинений в этом жанре)<sup>35</sup>. В других жанрах у Виотти этот термин встречается реже. Он появляется в симфонии до мажор (VIIIId:1<sup>36</sup>) и сюите для струнных ре мажор (VIII:1), присутствует в некоторых камерных сочинениях – в первых частях квартетов ор. 1 № 2 (до мажор) и № 5 (ми-бемоль мажор), а также квартета ор. 23 № 3 (до мажор; на тему «Марсельезы»); в трио ор. 19 № 3 (ми мажор)<sup>37</sup> и в дуэтах – для двух скрипок ор. 5 № 4 (ми минор), для двух виолончелей ор. 6 № 4 (до

Фрагмент автографа Паганини с ремаркой «Maestoso» из скрипичной партии Вариаций на тему «Барукаба» (второе проведение темы).



минор)<sup>38</sup>, во фрагменте скрипичного дуэта фа минор/фа мажор (IV: 43); в сонате для скрипки и баса op. 4 № 5 (ми-бемоль мажор), во второй сонате для скрипки и баса из Третьей книги сонат (си-бемоль мажор), а также в сонате для фортепиано с аккомпанементом скрипки и виолончели (VI: 8), тоже си-бемоль мажорной.

Не исключено, что приверженность этой ремарке у представителей французской классической скрипичной школы является следствием характерной для эпохи «наполеонизации» творческого сознания художника и изменения его общественного статуса — благодаря своему творческому дару *homo creatus* в глазах современников начинает приравняться к коронованным особам.

Итак, термин *maestoso*, по всей видимости, проник в паганиниевское творчество из произведений представителей французской классической скрипичной школы, а потому его употребление Паганини в чем-то аналогично французам. В частности, использование этой ремарки в паганиниевских сочинениях не находится в заданной зависимости от тональности. Между тем, для паганиниевской эпохи барочно-классицистский принцип взаимосвязанности музыкального образа, тональности и обозначения характера исполнения был все еще актуален. К примеру, круг тональностей, допускающих обозначение *maestoso* у венских классиков, был достаточно узок — это до мажор с его параллелью, до минор с его параллелью, а также ре мажор и одноименный ему минор. Такие предпочтения восходят к старинной — еще добарочной — традиции трактовать тоны *do* и *re* как относящиеся к Господу (*Dominus*) и правителю (*Rex*). Даже в жанре оперы *buffa* эта традиция сохраняла свою актуальность: обе реплики Графа в моцартовской «Свадьбе Фигаро» (см. речитативы из №№ 17 и 23), а также его ария «*Vedrò, mentr'io sospiro*», сопровождаемые ремарками *maestoso*, написаны в *do* и *re* мажоре. Исключения в данном случае подтверждают правило<sup>39</sup>. В паганиниевском творчестве *maestoso* сочетается как с упомянутыми тональностями, так и с ля мажором, си минором или ми мажором. Непосредственными предшественниками Паганини в этом отношении вновь оказываются Виотти, Крейцер и Род, использовавшие ремарку *maestoso* не только в сочетании с тональными центрами *do* и *re*, но и с ля мажором, си-бемоль мажором, соль минором, си минором, фа мажором, ми мажором или ми минором<sup>40</sup>.

Подобно Виотти, Паганини не связывает обозначение *maestoso* с каким-то определенным жанром или жанровой группой. В паганиниевском творчестве его можно обнаружить как в концертных сочинениях (концерты<sup>41</sup>, сонаты и концертные вариации для скрипки с оркестром<sup>42</sup>), так и в

камерных (сонаты и вариации для скрипки и гитары<sup>43</sup>, квартеты<sup>44</sup>, капризы<sup>45</sup>).

Вместе с тем употребление этой ремарки Паганини имеет ряд особенностей, отличающих его от предшественников.

Прежде всего, использование термина *maestoso* в паганиниевских произведениях может не соответствовать значению, закрепившемуся за ним в музыкальной практике XVIII века. В частности, применение этого обозначения у Паганини обусловлено характером музыки (императивной образностью и связанным с нею определенным типом тематизма, жанровый комплекс которого включает в себя такие составляющие, как декламационность и маршевость) отнюдь не повсеместно. В этой связи весьма показательна первая часть до-мажорной сонаты M. S. 13 № 2 *Adagio maestoso*, основная тема которой в жанровом отношении восходит к оперной кантилене.

Не удастся проследить зависимость появления у Паганини ремарки *maestoso* от функции в цикле той его части, к которой она относится. В современной Паганини практике обозначение *maestoso* было принято использовать в начале цикла (во вступлении к первой части либо в самой этой части)<sup>46</sup>. В паганиниевских же сочинениях *maestoso* употребляется как в открывающих цикл частях, так и в его середине (уже упоминавшиеся четвертый и восьмой капризы M. S. 25 и «Военная соната» [третья часть из пяти], а также «Монастырь на горе Св. Бернара» M. S. 67 [пятая часть из шести]).

Таким образом, применение Паганини термина *maestoso*, хотя и соответствует в ряде случаев классицистским канонам и опытам предшественников, все же более свободно. Создается впечатление, что единственный принцип, которого композитор придерживается при использовании указанной ремарки, состоит в том, что ее появление оказывается возможным у него только в скрипичных сочинениях, причем именно в тех, где скрипке принадлежит ведущая роль<sup>47</sup> (мы не найдем ни одного *maestoso* ни в многочисленных паганиниевских сочинениях для гитары, ни в его сонатах для гитары и скрипки, ни в сочинениях для других инструментов). На первый взгляд, здесь все же имеются два исключения — «Патриотическая песнь» M. S. 62 ля мажор на слова секретаря Паганини Георга Харриса, содержащая ремарку *Maestoso con fervore (с порывом, с пылом)*, и уже упоминавшийся квартет № 15 для альты, скрипки, виолончели и гитары, первая часть которого имеет обозначение *Maestoso*. Однако при ближайшем рассмотрении обе ситуации предстанут не столь однозначными.

«Патриотическая песнь» создавалась по случаю коронации Вильгельма IV, однако паганиниевский автограф содержит лишь вокальную строку и переписанный ком-

позитором поэтический текст. Создается впечатление, что «Песнь» не была завершена (известна лишь ее версия для солиста, хора и фортепиано, изданная Харрисом в 1830 году), а потому можно только догадываться, как сам Паганини мыслил ее окончательный вариант – не исключено, что он предполагал собственное участие в ее исполнении и, соответственно, создание партии солирующей скрипки. Что касается квартета, то он имеет посвящение маркизу Джованни Баттиста Кроза и был создан по его заказу для апробации некоего альта. Именно по этой причине (с целью всесторонней демонстрации инструмента) стиль экспозиции первой части соответствует стилю блестящего квартета с альтом в роли протагониста. Однако, начиная с разработки, на первый план выходит солирующая скрипка; тем самым квартет превращается из блестящего в концертный<sup>48</sup>. Причинно-следственная цепочка, приведшая к жанровой модуляции на уровне всего квартета, на наш взгляд, выглядит следующим образом: материал главной темы, имеющий характерный маршево-декламационный жанровый комплекс, повлек за собой вполне конкретную исполнительскую ремарку (*maestoso*), которая оказалась в понимании Паганини не соответствующей иерархии инструментов в данном квартете (последнюю, судя по всему, определил заказчик), в

результате чего эта иерархия, начиная с разработки первой части, претерпела необходимые изменения в сторону увеличения роли остальных инструментов (прежде всего скрипки).

Нам уже случалось указывать на трансформацию, произошедшую в семантическом образе скрипки в эпоху Паганини и при непосредственном участии виртуоза<sup>49</sup>. Думается, что употребление указанного термина композитором напрямую связано с традиционной маскулинной трактовкой скрипки (в итальянском и французском языках слово «скрипка» мужского рода) и обусловлено, помимо всего прочего, грамматическим родом прилагательного «*maestoso*». Кроме того, оно непосредственно связано с новым образом скрипки-императора, который Паганини культивировал в своем творчестве (ремарка может быть соотнесена с принятым в Италии обращением к лицу королевской крови «*Sua Maestà*»).

Таким образом, можно утверждать, что в паганиниевском искусстве термин *maestoso* обогатился новым смысловым оттенком, непосредственно обусловленным маскулинно-императорским образом скрипки. Следовательно, ремаркой *maestoso* у Паганини может обозначаться лишь то, что исполняется на скрипке либо при ее доминирующем участии.

## Примечания

<sup>1</sup> Мы придерживаемся именно такого (с одной буквой «к») написания имени Паганини, в отличие от широко распространенного в отечественной литературе варианта с удвоенной буквой «к», являющегося результатом транслитерации имени скрипача в версии, соответствующей старинным (доромантическим) итальянским орфографическим нормам. В эпоху Паганини хождение имели различные варианты написания его имени (с двумя и с одной латинскими буквами «с»); сам музыкант подписывался то одним способом, то другим, а иногда также по-французски («Nicola»). Тем не менее, учитывая нормы современного итальянского языка, а также на основании собственных статистических исследований архивных документов и материалов (в частности, в связи с тем, что в записи о крещении Паганини его имя, в соответствии с католической традицией приведенное по-латыни, указано как Nicolaus), мы предпочитаем вариант *Nicolò*, а следовательно, и соответствующую ему транслитерацию *Николо́*.

<sup>2</sup> Здесь и далее аббревиатура «М. S.» перед номером сочинения отсылает к тематическому каталогу произведений Паганини, составленному итальянскими исследовательницами Марией Розой Моретти и Анной Сорренто (см.: *Moretti M. R., Sorrento A. Catalogo tematico delle musiche di Niccolò Paganini*. – Genova, 1982).

<sup>3</sup> Ее принято идентифицировать с Терезой Куиличи – супругой лукского мастера музыкальных инструментов Доменико Кикка и одной из дочерей семейства, с которым Паганини сблизился в ранний период своей карьеры.

<sup>4</sup> Попутно заметим, что подобная образность идеально сочетается с собственно жанром сонаты для скрипки и гитары, в котором создается особая смысловая ситуация, обусловленная инструментальным составом (скрипка, в итальянском языке являющаяся существительным мужского рода, оказывается здесь носителем мужского начала, гитара – женского). Тем самым соната для скрипки и гитары предстает едва ли не самым куртуазным инструментальным жанром в Италии паганиниевской эпохи и должна прочитываться как музыкальное ухаживание.

<sup>5</sup> См. *Benedictus* из Торжественной мессы ор. 123.

<sup>6</sup> См. третью часть квартета ор. 130.

<sup>7</sup> Обратим внимание, что здесь темповое обозначение сочетается с вербальным динамическим указанием и указанием способа исполнения, однако обе последних ремарки частично принимают на себя и функцию обозначения характера исполнения.

<sup>8</sup> В письме своему адвокату и confidente Луиджи Джерми от 9 августа 1820 года Паганини просит его вставить именно в эту ремарку слово «*sostenuto*» (см.: *Paganini N. Epistolario / A cura di R. Grisley. Vol. I: 1810–1831*. – Milano, 2006. – P. 189), что показывает, насколько важным для композитора было точное обозначение темпа и характера.

<sup>9</sup> Отчасти это объясняется тем, что язык музыкальных терминов – итальянский, – в отличие от Бетховена, для Паганини был родным.

<sup>10</sup> В обязанности Паганини входило обучение князя игре на скрипке, для чего им должен был создаваться педагогический репертуар. Известно, что учитель явно тяготился отсутствием таланта у своего великовозрастного ученика: откровенные высказывания Паганини по этому поводу привели в конце 1809 года к его увольнению с придворной службы. Однако уже в этом опусе, который должен был служить жестом верноподданнического почтения, ряд ремарок прочитывается как скрытая насмешка.

<sup>11</sup> В последнем случае речь идет не столько о введении нового термина, сколько об использовании превосходной степени уже существующего, однако подобная «усилительная» модификация придает ему новый смысловой оттенок.

<sup>12</sup> См. первую часть («Романс») дуэта для скрипки и гитары М. S. 110 № 3.

<sup>13</sup> См. финал Четвертого концерта.

<sup>14</sup> См. первую часть сонаты для скрипки и гитары М. S. 9 № 1, каприс № 21, вторую часть Серенады для двух скрипок и гитары М. S. 115 и др. соч. Среди них особо выделяется гитарная соната М. S. 84 № 28, где утонченная куртуазность содержания воплоща-

ется не только в характерной ремарке второй части (*Andantino amoroso*), но и в авторском требовании настроить гитару, как виоль д'амур (d-g-d<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>-d<sup>2</sup>). До Паганини обозначение *amoroso* существовало, но в инструментальной музыке употреблялось нечасто. К примеру, оно появляется во второй части скрипичного концерта ля мажор Джованни Мане Джорновики (№ 14 по нумерации Уайта; см.: *White Ch. The Violin Concertos of Giornovich* // *Musical Quarterly*. Vol. LVIII (1972). — Pp. 24–45), имеющей изысканную ремарку *Amoroso con espressione*; любопытно, что тематическую основу этой части составляет русская народная песня «Кабы знала, кабы ведала, мой свет».

15 См. вторую часть (знаменитый «Романс») Большой сонаты для скрипки и гитары М. С. 3, первую часть сонаты для скрипки и гитары М. С. 10 № 4, первую часть сонаты для того же состава М. С. 11 № 1, вторую часть Серенады для альта, виолончели и гитары М. С. 17 и другие сочинения.

16 См. первую часть сонаты № 1 (Lettera B) из «Центона сонат» для скрипки и гитары М. С. 112.

17 См. первую часть сонаты для скрипки и гитары М. С. 26 № 4.

18 См. первую часть сонаты для скрипки и гитары М. С. 13 № 6.

19 См. первую часть дуэта для скрипки и гитары М. С. 110 № 5.

20 См. первую часть сонаты № 5 (Lettera B) из «Центона сонат» М. С. 112.

21 См. вторую часть сонаты М. С. 13 № 4.

22 См. первую часть сонаты М. С. 26 № 5.

23 См. первую часть дуэта М. С. 110 № 6.

24 См. первую часть дуэта М. С. 110 № 4 и вторую часть дуэта М. С. 110 № 6.

25 См. каприсы для скрипки соло М. С. 25 №№ 7, 15 и 23.

26 См. первую часть сонаты М. С. 13 № 1.

27 См. первую часть сочинения для солирующей скрипки, мужского хора и оркестра «Монастырь на горе Св. Бернара» М. С. 67.

28 См. вторую часть дуэта М. С. 110 № 4.

29 См. об этом: *Берфорд Т., Борер Ф.* Четвертый концерт Н. Паганини в исполнении Г. Шеринга // *АудиоМагазин*. — 2002. — № 5. — С. 186–192; *Berford T., Borer Ph.* Allusive masterpiece // *The Strad* (Paganini Issue). — 2004. — № 10 (October). — Pp. 1032–1039 [версия на англ. яз.]. Такое предположение не лишено культурно-исторических оснований: именно эпоха романтизма с особой силой актуализирует идеи орфизма, оказавшие заметное влияние, к примеру, на творчество Ф. Шопена и Ф. Листа.

30 *Gianelli P.* Grammatica ragionata della musica. 2-a ed. — Venezia, 1820. — Pp. 25–26.

31 Именно тогда в Ла Скала были поставлены некоторые оперы Моцарта, а оркестр театра исполнил отрывки из балета «Прометей» и ряд симфоний Бетховена. К этому же периоду относится репортаж Лихтенгала о том, что Паганини исполнил с листа в Милане «труднейшие квартеты Бетховена» ([*Lichtenthal P.* Paganinis Akademie im Theater alla Scala // *Allgemeine Musikalische Zeitung*. — 1814. — № 14 (6. April.). — S. 232).

32 По нумерации Н. Ньюнамейкера (см.: *Nunamaker N.K.* The virtuoso Concerto before Paganini: the Concertos of Lolli, Giornovich and Woldemar (PhD diss., Bloomington; Indiana University, 1968).

33 См.: *White Ch.* The Violin Concertos of Giornovich // *Musical Quarterly*. Vol. LVIII (1972). — Pp. 24–45.

34 См. об этом: *Берфорд Т.* Образ скрипки в эпоху Паганини: Франция — Италия // *Музыкальная академия*. — 2003. — № 4. — С. 102–111.

35 Частота употребления *maestoso* именно в жанре скрипичного концерта неслучайна. Обрисовка последователями Виотти — П. Байо, Р. Крейцером и П. Родом той функции, которую солирующая скрипка должна была выполнять в этом жанре, высвечивает вполне определенную трактовку последней: «Скрипка должна открыться в нем (концерте. — Т. Б.) все свое могущество; будучи рожден[а] владычествовать, он[а] царствует в нем подобно высочайшему правителю и объясняется пристойным званию его образом (курсив наш. — Т. Б.)» (*Байлот, Крейцер, Роде*. Скрипичная школа. — СПб.,

1812. — С. 32). Из девятнадцати скрипичных концертов Крейцера ремарку *Maestoso*, *Maestoso non troppo* или *Allegro maestoso* содержат семь.

36 Нумерация приводится по: *White Ch.* Giovanni Battista Viotti (1755–1824): A Thematic Catalogue of His Works. — New York, 1985.

37 Нечасто встречающаяся ремарка *Maestoso e grande*.

38 Многосоставная уточняющая ремарка *Moderato. Maestoso e con grandissima espressione*.

39 Появление *maestoso* в си-бемоль мажорном выходе Царицы ночи (№4 «Волшебной флейты» Моцарта) предопределено королевским статусом персонажа. Соль мажор в разделе «Seid umschlungen, Millionen!» финала Девятой симфонии Бетховена, также имеющем обозначение *maestoso*, обусловлен старинной «соляной» трактовкой этой тональности, приближающейся в данном контексте по смыслу к до мажору. Еще одним исключением как будто является ля-мажорное начало *Quoniam tu* из *Missa Solemnis* (термин *maestoso* здесь кажется связанным лишь с характером тематизма). Однако ключевые знаки данного раздела соответствуют основному ре мажору, к которому в процессе модулирования приходит музыкальное развитие, и в котором проводится основная тема части. Любопытно, что промежуточным пунктом между появлениями темы в ля и в ре мажоре становится ее проведение в до мажоре, необходимость введения которого необъяснима с точки зрения функциональной гармонии.

40 См. тональности упомянутых выше сочинений Виотти. Сочетание *maestoso* и ми минора имеет место в первой части концерта № 6 Крейцера; ми мажор с этой ремаркой встречаем в концерте № 2 Рода, который входил в паганиниевский концертный репертуар.

41 Из семи дошедших до настоящего времени концертов обозначение *maestoso* имеется в четырех — см. концерты № 1 (ми-бемоль мажор), № 2 (си минор), № 4 (ре минор) и № 5 (ля минор).

42 См. вариации «Ведьмы» М. С. 19 (ми-бемоль мажор), «Попурри» М. С. 24 и «Военную сонату» М. С. 46 в той же тональности, «Величественную сентиментальную сонату» М. С. 51 (до мажор/ми мажор) и вариации «Деревенский балет» М. С. 74 (ля мажор).

43 См. сонаты М. С. 9 № 6 (ми мажор), М. С. 13 № 2 (до мажор), М. С. 26 № 3 (ре минор), «Центон сонат» М. С. 112 (Lettera A: соната № 1 ля минор, Lettera B: соната № 3 ля мажор, Lettera C: соната № 1 ми мажор, соната № 3 ля мажор), а также Вариации на тему «Барукаба» М. С. 71.

44 Струнный квартет М. С. 20 № 1 (ре минор), гитарные квартеты № 14 (ля мажор) и № 15 (ля минор).

45 24 Capricci М. С. 25 (каприсы № 4 и № 8, оба ми-бемоль мажорные).

46 Речь идет именно об инструментальных циклических произведениях. Помимо во многих отношениях экспериментальной Девятой симфонии Бетховена, нам известно только одно исключение из этого правила — уже упоминавшаяся виоттиевская сюита ре мажор, в которой обозначение *maestoso* имеет один из двух входящих в нее менуэтов (пятая часть). Девятичастный цикл этой сюиты по своему типу восходит к дивертисменту, что и объясняет некоторые ее особенности.

47 Например, в первой части струнного квартета М. С. 20 № 1, в состав которого, в отличие от гитарных квартетов, входят не одна, а две скрипки, причем вторая играет сугубо подчиненную роль, приближаясь по функции к альту. Подобные (так называемые «блестящие») квартеты, в которых одна из партий имела откровенно солирующий характер, были весьма распространены в начале XIX века. При этом «соляная» партия в них (зачастую достаточно виртуозная) обычно поручалась приглашенному профессионалу, остальные же исполнялись любителями и потому были не слишком сложными.

48 Еще одна, наряду с блестящим квартетом, жанровая разновидность квартета паганиниевской эпохи, важным формообразующим принципом которой было попеременное концертное исполнение всех инструментов.

49 См. об этом: *Берфорд Т.* Образ скрипки в эпоху Паганини: Франция — Италия // *Музыкальная академия*. — 2003. — № 4. — С. 102–111.



### АБУ АЛИ ИБН СИНА И ЕГО МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕРАПИЯ

*«...Но еще гораздо более найдем мы в музыке для людей пользы, если рассмотрим, что она не только облегчает, как видели, труды, но будучи почасту одним некоторым действительным лекарством, исцеляет их чудесным образом от различных болезней. Не знаю, однако ж, потому ли, что она посредством сладкопения своего, развеселя душу и приводя в стройность сопряженное с душою тело, истрепляет многие недуги, которые причиняет душа телу. Или потому, что, вводя гармоническое и стройное движение в жизненный дух, а посему и в кровь, приводит в порядок поврежденные соки, и таким образом доставляет животному благосостояние, причину и вину здоровья».*

Е. Булгарис<sup>1</sup>. Трактат «О действии и пользе музыки» (1772)

Подобно фигурам на шахматной доске, на земной поверхности сменяли друг друга цивилизации, династии и правители, раскладывая удивительную партию под названием «История человечества». Одни, сыграв свою роль, покидали игру, оставляя потомкам результаты своего диалога с Миром: письменность, порох, календарь, часы. Другие, перенимая их опыт, шли дальше — к новым изобретениям и открытиям. Так пришло время «вступить в игру» и цивилизации арабов. Восприняв древнегреческое наследие, они создали на его базе собственную научную и художественную школу, оказавшую впоследствии колоссальное влияние на становление европейской культуры. Так, в историю математики вошло имя Мухаммада ибн Муса аль-Хорезми (780–863 гг.); арабских «предков» имеет инструментарий средневековых жонглеров; существует даже предположение, что рифма перешла в романскую поэзию именно из арабской.

Арабские ученые IX–XI веков<sup>2</sup> по разносторонности своей деятельности и по масштабам вкладов в науку и культуру сопоставимы с учеными эпохи европейского Возрождения. В ряду мыслителей и поэтов той эпохи выделяются такие значительные фигуры, как аль-Хорезми, аль-Фараби (ок. 870–950 гг.), Абу Абдаллах Джафар Рудаки (сер. IX — 941 или 952), Абулькасим Фирдоуси (между 934 и 941 — 1020 или 1025). Но особое же место занимает, конечно же, *Абу Али ибн Сина*<sup>3</sup> (980–1037). Философ, врач, психолог, политический деятель (визирь), законовед, хиромант, писатель, поэт и, наконец, музыкант — вот приблизительный список направлений деятельности «таджикского Леонардо да Винчи». В Европе он был более известен как врач — его капитальный труд «Канон врачебной науки», представляющий собой свод знаний о медицине того времени, на многие столетия стал настольной книгой европейских медиков. На Востоке же лекари прибегают к нему до сих пор<sup>4</sup>. Уже в XII веке этот пятитомный труд был переведен на латынь, а в 1483 году издан в Венеции (вероятно, с тех пор автор «Канона» стал более известен под латинизированным вариантом своего имени — Авиценна). В своих философских работах

Ибн Сина опирался на античное наследие, особенно на труды Аристотеля, хотя во многом расходился со своими предшественниками, выстраивая собственную картину мира. Чтобы представить степень влияния Ибн Сины на европейскую литературу, достаточно сказать, что литературоведы усматривают прямую преемственность между его повестью «Живой, сын бодрствующего» и «Божественной комедией» Данте. Кроме того, с его «Трактатом о любви» связывают истоки кургуазного романа. Своим учителем называл Ибн Сину крупнейший поэт и математик Средневековья Омар Хайям. Еще более удивительной оказывается связь отдельных положений логического учения Ибн Сины, посвященных вопросу о знаках и их видах, с теорией основоположника семиотики Чарльза Пирса, возникшей почти 1000 лет спустя!

Наследие Ибн Сины (около 450 сочинений) представляет огромную ценность потому, что сам целитель принадлежал к редкому типу людей, умеющих органично сочетать в своем мировосприятии теоретические положения и их практическое применение. Будучи врачом, он направлял свои поиски в сторону практической деятельности — так, как это понимали лучшие врачи предшествующих эпох, уверявшие, что существование врачей тела и врачей души есть величайшая ошибка, так как эти две составляющие взаимосвязаны и взаимозависимы, и вместе они образуют целое. Так, Платон прямо говорил о том, что нельзя лечить тела без души, часть без целого. Напомним, что слова *целитель* и *целостность* являются однокоренными, и *исцелить* означает «сделать целым». Ибн Сина, считавший, что «естество послушно внушениям души», был именно целителем, а лечить душу он предлагал музыкой.

Музыка в его трудах предстает в нескольких аспектах: теоретическом, философском, эстетическом, психологическом, медицинском (точнее, терапевтическом). Собранные вместе, эти аспекты образуют удивительно целостную систему, направленную на воспитание гармоничного человека. Причем воспитание это, по мнению Ибн Сины, должно начинаться с раннего возраста. Так, в разделе «О воспитании»

первой книги «Канона» он пишет: «К числу необходимых для младенцев средств для укрепления природы относятся: во-первых, легкое покачивание, во-вторых, музыка и песня, напеваемая обычно при убаюкивании. По степени восприятия этих двух вещей ребенком устанавливают его предрасположение к физическим упражнениям и музыке. Первое относится к телу, а второе — к душе»<sup>5</sup>.

Вопрос о соотношении души и тела является одним из центральных положений философии Ибн Сины. Великий целитель утверждал идею их гармонии и взаимодополнения. Тело, по его мнению, — жилище души и орудие для ее деятельности. Следовательно, для развития гармоничного человека необходимо двустороннее воспитание: физические упражнения для физического здоровья и музыка и другие виды искусства — для духовного.

Более того, как врач, Ибн Сина считал, что музыка может обладать лечебным эффектом и «лучшим упражнением для всестороннего гармонического развития человека и сохранения его здоровья является пение и вообще музыкальное исполнительство»<sup>6</sup>. То есть «музыкальная терапия», по Ибн Сине, — процесс, предполагающий не только пассивное слушание музыки и звуков вообще, но и активное участие в ее исполнении.

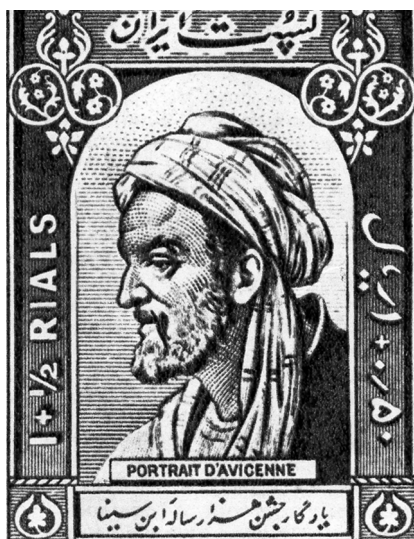
К тем же выводам приходят современные психологи и педагоги. Так, Т. Юдовина-Гальперина — педагог и автор уникальной методики развития детей с раннего возраста, считает, что «учитывая прямую и обратную связь между музыкой и здоровьем, можно сказать, что это еще один вид нетрадиционного излечения, своего рода действенная музыкотерапия»<sup>7</sup>. «С давних времен, — продолжает она, — люди ощущали связь между мозгом и руками. Недаром на Востоке существует привычка перебирать четки, а в Китае вертеть грецкие орехи. <...> игра на рояле — это стимуляция областей мозга именно через мануальные навыки»<sup>8</sup>. Стоит напомнить, что в кистях рук сосредоточено большое количество рецепторов, передающих возникающие импульсы к головному мозгу. Кроме того, на ладонях существуют рефлекторные зоны, массаж которых способствует излечению многих заболеваний. Именно поэтому Юдовина-Гальперина утверждает: «игра на рояле есть кладезь оздоровительных приемов...»<sup>9</sup>. Автор данной методики добивается поразительных результатов при работе с детьми, имеющими проблемы с моторикой, именно при помощи игры на рояле и необходимой для этого гимнастики! Вывод, к которому она приходит, поразителен: «наличие полноценного здоровья побеждает отсутствие природного музыкального дарования»<sup>10</sup>. С. Шушарджан в книге «Руководство по музыкальной терапии» приводит слова физика Гордона Шоу из Калифорнийского университета, который объясняет эффект формирования пространственно-времен-

ных связей у детей тем, что при игре на рояле «вы наглядно ощущаете взаимодействие пространства и времени». Когда последовательность «палец-клавиша» порождает мелодию, нейросвязи между пульсацией (клавишами) и звуками в пространстве и во времени (мелодия) укрепляются»<sup>11</sup>.

Следовательно, при должном понимании происходящего и при стремлении положительно воздействовать на окружающий мир любой музыкант может стать целителем. Будучи сам при этом целостным человеком.

Что касается «пассивной музыкотерапии», то есть воздействия, осуществляемого через слух, то здесь Ибн Сина, в отличие от врачей западных областей мусульманского мира, уделявших внимание воздействию ладов и тембру струн уда, сосредоточился более на роли ритма в диагностике заболеваний.

Ибн Сина сопоставляет человеческий пульс с музыкальным метром и ритмом: «Тебе должно знать, что у пульса существует некое музыкальное естество. Как искусство музыки совершенно благодаря сочетанию звуков в известном соотношении по остроте и тяжести и кругам ритма<sup>12</sup> величины промежутков времени, разделяющих удары [по струнам], таково и качество [ударов] пульса. Отношение быстроты и частоты их темпа есть отношение ритмическое, а отношение их качеств по силе и слабости и по величине есть отношение как бы сочетательное. Так же, как темпы, ритм и достоинство звуков бывают согласные, а бывают и несогласные, так и неровности [пульса] бывают упорядоченные, а бывают и неупорядо-



ченные. И еще [скажу], что отношения качеств [ударов] пульса по силе и слабости и по достоинству могут быть согласными, а могут быть и несогласными и даже несходными, и [тогда] это выходит из категории определения [какого бы то ни было] порядка [неровностей пульса]»<sup>13</sup>.

То есть музыке, как и пульсу, должна быть присуща соразмерность. Как пишет А. Джумаев, «категория соразмерности <...> включает в себя такие моменты, как упорядоченность, пропорциональность, мера. В музыке соразмерность, видимо, выполняет подчиненную функцию, раскрывая одно из качеств, составляющих гармоничность. Гармоничность же, включая все указанные понятия, предполагает еще определенную установку на восприятие и содержит качественную характеристику явления»<sup>14</sup>.

Опытный врач, по мнению Ибн Сины, может уловить изменения частоты пульса на половину, одну треть и т. д. При условии, что врач будет также и музыкантом: «Я поражаюсь тому, что можно установить эти отношения на ощупь. Это легче всего для человека, который по ремеслу привык [иметь дело] со степенями ритма и соотношениями звуков и обладает способностью изучить музыку [теоретически] и сопоставить сделанное [на практике] с известным [из теории].



Такой человек, когда обратит наблюдения на пульс, быть может, почувствует эти отношения на ощупь»<sup>15</sup>.

Качество пульса «по размеру» целитель связывает с отношением времени расширения артерии ко времени между двумя расширениями, то есть отношения времени движения ко времени покоя, уподобляя пульс человека пульсации в музыке.

Далее Ибн Сина излагает принципы диагностики по пульсу: «Размер» [пульса] это [качество], к которому приложимы [упомянутые] музыкальные отношения. Мы говорим: пульс бывает либо хорошего размера, либо дурного размера. Разновидностей [пульса] дурного размера — три. Одна из них — это пульс изменяющегося размера и переходящего размера, то есть пульс, размер которого является размером, присущим возрасту, смежному с возрастом обладателя [исследуемого] пульса; так, у детей бывает размер пульса юношей.

Вторая разновидность — это пульс отдаленного [по возрасту] размера, как например, когда у детей размер пульса стариков, и третья — пульс, выходящий из размера, то есть пульс, непохожий по своему размеру на пульс какого бы то ни было возраста. Выход пульса из размера часто указывает на значительное расстройство состояния [здоровья]<sup>16</sup>.

...Не потому ли расстроилось состояние здоровья человечества, что пульс его музыки вышел из размера, пренебрег мерой? Или наоборот, расстройство пульса было симптомом заболевания?..

Идея Ибн Сины о связи пульса и музыкального метра была впоследствии подхвачена многими врачами и художниками. По словам Л. Дворецкого, «далее об этом вновь заговорил Леонардо да Винчи. Значительно позже известный французский врач Рене Лаэннек, обессмертивший свое имя введением в медицинскую практику метода аускультации<sup>17</sup>, усмотрел определенные музыкальные оттенки в дыхании, в

тонах сердца и сосудов и попытался даже с помощью нот изобразить различные патологические шумы в артериальных сосудах. Частота пульса у человека во времена отсутствия метрономов считалась критерием оценки скорости метрического движения<sup>18</sup>. О такой связи указывалось в различных старинных сочинениях и руководствах по теории музыки, в которых приводилась целая шкала темпов, выражавшаяся с помощью отношения к частоте пульса. Впоследствии такую связь пытались представить с помощью некой мензуральной теории в виде «нотного письма». Отображение сердечных сокращений на электрокардиограмме сродни изображению музыкальной мелодии на пяти горизонтальных полосках нотного письма»<sup>19</sup>.

Многие исследователи приходят к выводу, что ритм — это наиболее сильнодействующее качество музыки. Рискнем предположить, что, в силу своей мерности, повторности, явление ритма есть попытка организовать время и создать время музыкальное. Как изящно выразился С.К. Лангер (Langer), «музыка делает время слышимым и осязаемым в своей форме и протяженности»<sup>20</sup>. Со временем связано и изменение звука по высоте, которое на языке физики означает увеличение или уменьшение частоты колебаний в секунду<sup>21</sup>. Совпадение же частот рождает явление резонанса, влияющее на ход планет, характер человеческих взаимоотношений и «тонов с точки зрения их созвучия или несозвучия» (Ибн Сина), и поэтому являющееся одним из основополагающих принципов звуковой терапии.

Музыкотерапия, врачующая не только тело, но и душу, приводящая их в гармонию с окружающим миром и друг с другом, становится одним из прогрессивных направлений современной медицины. Но следует помнить, что опирается она и на достижения предшествующих эпох, в том числе — на наследие великого врача Абу Али ибн Сины.

## Примечания

<sup>1</sup> Евгений Булгарис (1716—1806) — епископ Херсонский, энциклопедически образованный ученый и церковный деятель XVIII века.

<sup>2</sup> Термин «арабский» в западной научной традиции объединяет культуру не только собственно арабского мира, но всего Ближнего и Среднего Востока.

<sup>3</sup> Полное имя знаменитого среднеазиатского врача — Абу Али Хусейн ибн Абдуллах ибн Хасан ибн Али ибн Сина. «Абу» означает «отец», т.е. в данном случае — отец (человека по имени) Али, а «ибн» — «сын». Таким образом, собственное имя целителя — Хусейн.

<sup>4</sup> Подробнее об этом см.: *Исомиддинов А.* Пределы наших возможностей. — Душанбе, 1987.

<sup>5</sup> *Абу Али Ибн Сина (Авиценна).* Канон врачебной науки. Кн.1. — Ташкент, 1954. кн.1. — С. 300. Цит. по: *Джумаев А.* Музыкально-эстетические взгляды Ибн Сины // Музыка народов Азии и Африки. — М.: Советский композитор, 1984. — С. 176.

<sup>6</sup> *Раджабов А.* Из истории развития таджикской музыкальной культуры (V—XII вв.): Автореферат дисс. ...канд. историч. наук. — Душанбе, 1982. — С. 16.

<sup>7</sup> *Юдовина-Гальперина Т.* Музыка и здоровье. Ранняя диагностика функциональных заболеваний. — СПб., 2002. — С. 3.

<sup>8</sup> Там же. — С. 7.

<sup>9</sup> Там же. — С.3.

<sup>10</sup> Там же. — С. 22.

<sup>11</sup> *Шушарджан С.* Руководство по музыкальной терапии. — М., 2005. — С.347.

<sup>12</sup> В восточных трактатах существовала традиция записи ритмической формулы в виде круга. Отсюда, видимо, и возникло понятие ритмического круга.

<sup>13</sup> *Ибн Сина.* Канон врачебной науки. Кн.1 — С. 243

<sup>14</sup> *Джумаев А.* Цит. соч. — С. 34.

<sup>15</sup> *Ибн Сина.* Указ. соч. — С. 243.

<sup>16</sup> Там же. — С. 244.

<sup>17</sup> Аускультация (от лат. *auscultare* — слушать, выслушивать) — метод исследования внутренних органов, основанный на выслушивании звуковых явлений, связанных с их деятельностью. Осуществляется путем прикладывания к поверхности тела человека уха или инструмента для выслушивания.

<sup>18</sup> Например, по пульсу органы мастера настраивали тремул-ланта.

<sup>19</sup> *Дворецкий Л.* Музыка и медицина. Размышления врача о музыке и музыкантах. — М., 2002. — С.14.

<sup>20</sup> Цит. по: *Бергер Л.* Звук и музыка в контексте современной науки и в древних космических представлениях. Пространственный образ как модель художественного стиля. — Тбилиси, 1989. — С. 15.

<sup>21</sup> Здесь будет уместным вспомнить теорию единого музыкального времени К. Штокхаузена.



## ПЕРВОИСТОЧНИК ШЕДЕВРА МОЦАРТА

Вот уже более двух столетий «Волшебная флейта» остается одним из самых популярных и в то же время самых загадочных творений Моцарта. Поскольку это последняя опера композитора, обстоятельства его смерти отбрасывают на нее тень, а присутствие в либретто и музыке масонской символики вынуждает исследователей погружаться в эзотерические бездны. Но при всем этом «Волшебная флейта» по жанру – зингшпиль, рассчитанный на самую широкую публику. Истинно сказочное сочетание простоты и мудрости!

Некоторые загадки «Волшебной флейты» можно разгадать, если обратиться к ее литературному первоисточнику, и здесь нас подстерегает несколько неожиданностей. Автором волшебной сказки «Лулу, или Волшебная флейта», к которому Иоганн Эмануэль Шиканедер (в то время содиректор венского театра «Ауф дер Виден» и либреттист) обратился в поисках сюжета, часто называют Кристофа Мартина Виланда. На самом деле Виланд – лишь публикатор, в 1789 году напечатавший в третьем томе «Джиннистана» сказку своего зятя Августа Якоба Либескинда (1758–1793). Сын ремесленника, получивший теологическое образование, Либескинд в 1786 году затеял издание сборника волшебных сказок под названием «Пальмовые листья». Как раз в то время Виланд выпустил первый том «Джиннистана». Авторы свели знакомство, подружались, и вот два литературных проекта слились. В 1788-м Либескинд женился на Амалии, младшей из четырех дочерей Виланда, и вскоре стал пастором в деревне Османштедт неподалеку от Веймара, где Виланд впоследствии приобрел поместье.

Среди сказок «Джиннистана» немало переводов и вольных переложений с французского, однако «Лулу» – произведение оригинальное, более того, наделенное особым поэтическим обаянием. И все же, каковы бы ни были литературные достоинства сказки, она

обречена на то, чтобы ее читали, сравнивая с «Волшебной флейтой» Моцарта и Шиканедера. Не сомневаюсь, что читатели журнала «Старинная музыка» ознакомятся с текстом Либескинда именно под этим углом зрения и с удовольствием отметят как знакомые сцены и образы, так и все существующие расхождения. Последних немало, ибо Шиканедер для своего

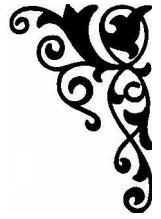
либретто свободно заимствовал мотивы из других популярных тогда в Вене зингшпелей и из других томов «Джиннистана». Мир предромантической волшебной оперы тесен, а корни его протягиваются к французской литературной сказке... Впрочем, сколько бы различий мы не обнаружили между сказкой и оперой, достаточно того, что из «Лулу» пришла та самая флейта, что дала название моцартовскому шедевру.

В связи с «Волшебной флейтой» Моцарта часто рассуждают о том, действительно ли до того, как Лулу превратился в японского принца Тамино, Царица ночи первоначально была положительной, а Зарастро – отрицательным? Знакомство с текстом Либескинда не оставляет в этом никаких сомнений – именно так все и было, пока Моцарту не пришла гениальная в своей парадоксальности мысль обогатить оперу масонской проблематикой. Как заметил Герман Аберт, «новый сюжет начинается вместе с первым финалом, там, где три мальчика вводят Тамино в рошу. Все предшествующее забывается, а внезапная перемена обосновывается тем, то Царица и ее дамы ввели Тамино в заблуждение».

В тени Моцарта меркнут меньшие светила, и все же стоит упомянуть, что в 1824 году Фридрих Кулау обратился к поэтической сказке Либескинда и создал романтическую оперу «Лулу», с триумфальным успехом поставленную в 1825 году в Гамбурге и Копенгагене.



Афиша венской премьеры оперы Моцарта «Волшебная флейта» (1791)



*Август Якоб ЛИБЕСКИНД*

## ЛУЛУ, или ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА

В лесу неподалеку от Мехру, столицы Хорассана, стоит старинный дворец, вряд ли имеющий равных по своему великолепию. По преданию, он в древности был построен посредством волшебства для царя Джьямшида, основателя царства, но после его смерти оставался необитаем, ибо наследники не смогли управиться с носившимися там духами и по справедливости предпочли спокойный сон изысканному жилищу, в котором их по ночам сбрасывали с постелей.

В этом-то дворце вот уже много лет как поселилась Фея, нагонявшая страху на окрестных жителей. Ибо тем немногим, кто любопытства ради приближался к ее уединенному жилищу, она причиняла зло и так свирепо и кровожадно на них кричала, что путники обходили ее лес стороной. Она умела принимать любые обличья, но больше всего любила являться в блеске лучей, слепящих сильнее яркого солнечного света. Это был ее прекраснейший, но и самый опасный образ. Кто видел ее такой, либо терял на некоторое время рассудок, либо, если слишком широко раскрывал глаза, навсегда слеп. В народе называли ее Лучезарной феей и рассказывали о ее неземной красоте, хотя никто не мог похвастаться, что видел ее лицо. При дворе в Мехру не вполне всему этому верили, однако же никто не мог бы припомнить, чтобы Царь, будучи нрава боязливого, хоть раз за свое долгое правление отправился в этот лес на охоту.

Царский сын по имени Лулу мало походил на отца. Он с удовольствием ездил охотиться и особенно любил этот лес. Так поступал он вовсе не из любопытства, желая повстречать Лучезарную фею, но лишь потому, что с тех пор как она там поселилась, в лесу развелось бесчисленное множество диких зверей. Чтобы случайно не перейти ей дороги, Лулу всегда держался в стороне от ее дворца, который стоял посреди леса на прекрасном холме и был виден издали, даже на порядочном удалении.

— Я не боюсь ее, — говорил он. — Но и не хочу оскорблять своей назойливостью. Если она пожелает сделать мне добро, она сама меня разыщет.

Даже охотнику, который бесцельно бродит по лесу, трудно было бы избежать окрестностей дворца, ибо всякий зверь и всякая птица также избегали их, боясь углубляться в эту часть леса. В пылу травли, когда им уже некуда было больше бежать, они позволяли себя убить, но не пересекали границ прелестной долины, окружавшей дворец.

Благодаря подобной осмотрительности Лулу в течение нескольких лет был огражден от появлений Феи. Его пример придал придворным мужества, все захотели его сопровождать. Даже Царь изъявил желание показать, что он тоже ничего не боится, и однажды устроил большую охоту. Едва рассвело, весь двор отправился в лес. Одни натягивали сети, другие перекрывали лесные тропы и все вместе производи-

ли такой шум, что некоторые из престарелых слуг, которые вот уже много лет стерегли гарем, от страха тряслись всем телом. Другие же надеялись спастись в большой толпе, веря, будто духи являются только одиноким путникам, так что в сутолоке придворных никакой опасности нет.

Лулу, напротив, в этот торжественный день горел желанием явить всю свою отвагу, убив собственными руками льва или тигра. Он углубился в лес сильнее, нежели имел обыкновение. И, кажется, не замечал множества мелких зверей, вроде лисиц, барсуков и рысей, позволяя им убежать беспрепятственно, пока ему не повстречался чудовищный тигр, преследующий прелестную белую газель.

— Ты умрешь! — вскричал Лулу и стремительно бросился вслед за ними. Маленькая газель делала такие хитроумные прыжки, что громадный тигр всегда оказывался слишком медлительным. Они бежали то в гору, то под гору, петляя окольными тропами, которыми Лулу никогда еще не ходил. Часто казалось, что тигр вот-вот схватит газель, но она, будто птичка, носилась то перед ним, то позади него. Лулу охватил азарт, спутники его отстали, он сам уже не знал, где находится, и оглянуться не успел, как оказался посреди парка неподалеку от дворца Феи. Тигр и газель исчезли в зарослях. Принц замер в испуге и хотел было уже повернуться и убежать, но тут ворота волшебного дворца распахнулись, и Фея выступила в своем блистающем одеянии.

Ее одежды были белее снега под яркими лучами солнца и переливались, подобно великолепному зеркалу. Но ярче всего сияло ее лицо, ибо глаза Феи изливали во все стороны густые потоки розоватого света, втроекратно более мощные, нежели ослепительное сияние утреннего солнца, встающего из моря при безоблачном небе.

Едва Лулу увидел первый же вырвавшийся луч, он закрыл глаза обеими руками и так пошел навстречу Фее. Догадавшись о ее приближении по шелесту платья, он опустился на колени и умоляюще сказал:

— Великая Фея, не гневайся на того, кто заблудился и против своей воли осквернил своим присутствием твою обитель. Ты знаешь, я пришел не любопытства ради, ибо страшусь небесных сил.

— Мне нравится твоя почтительность, — мягко ответила Фея, меж тем усмиряя блеск ослепительных лучей. — Встань, сын мой! Открой глаза без боязни, таких, как ты, мой свет не губит. И если ты желаешь мне повиноваться, то не раскаешься в том, что заблудился и пришел в обитель феи Перифиримы.

Лулу открыл глаза и увидел женщину, полную величия и спокойного достоинства, которая улыбалась ему с очаровательной серьезностью. От одного лишь созерцания ее возвышенной красоты ему стало так хорошо, как будто обнов-



ленный жизненный дух заструился по его жилам. Ее грозное чело, казалось, излучало воинственность, большие голубые глаза заглядывали в сокровенную глубину души, наполняя ее священным трепетом, меж тем как мягкая улыбка уст согревала материнской любовью.

— Повелевай своим слугой, о Божественная! — вскричал он, прижав руки к груди. — Мое сердце и моя рука принадлежат тебе.

— Я давно уже знаю тебя, сын мой, — заговорила она. — Я была близкой подругой твоей матери, и она иногда посещала меня в моем уединении. Пойдем со мной, я расскажу, что ты должен совершить.

Она протянула ему руку и молча повела ко дворцу. Ворота вновь отворились. Экипаж в виде облака вылетел отсюда и снизился перед ними. Они вошли в него. Облако поднялось в воздух и полетело над лесом плавно и быстро, будто ласточка.

«Служба, которой я ожидаю от тебя, — начала Фея, — требует не столько силы, сколько ума, ибо силы против моего могущественного врага недостаточно, как ты и сам поймешь, когда я поведаю тебе суть дела.

Недалеко отсюда на высокой скале живет Волшебник, много лет назад похитивший у меня драгоценное сокровище, ценность и могущество которого не имеют себе равных. Сокровище это — Огненный Клинок, которому повинуются духи стихий всех сторон света. Всякая высеченная им искра обращается в могучего духа, который является в любом образе и, как раб, ожидает приказаний. Я получила Клинок из рук твоего родоначальника, мудрого султана Джьямшида, и с ним обрела неограниченное могущество: все, что только возможно было помыслить или пожелать, в кратчайшее мгновение исполнялось по одному моему знаку. Уверенность, что никакой враг мне не страшен, усыпила меня. Волшебник Дильзентвин заметил мою беспечность и нашел средство хитростью похитить у меня сокровище. И хотя в его руках Огненный Клинок далеко не столь могуществен, сколь был в моих, все же у меня достаточно причин оплакивать утрату. Я знаю, что лишь возмужавший юноша, чье сердце еще не познало власть любви, может вернуть мне этот залог моего могущества. Я долго и тщетно искала среди твоих сверстников подобного юношу. Одним недоставало храбрости, другим — ума, а большинству — целомудрия. Лишь ты один выдержал испытания и доказал, что ты — тот невинный юноша, которого я искала».

Лулу потупился, а Фея продолжала: «Волшебник, к которому я хочу послать тебя, при всем своем коварстве все же недалковиден. Однако любовь к девушке, которую он давно уже против ее воли держит в плену, сделала его бдительным, осмотрительным и недоверчивым. В твоем обычном облике он тебе не доверится и так встретит, что все твои старания пропадут даром. Возьми же эту флейту, в ней есть сила вызывать и смягчать в каждом, кто ее слушает, любовь и страдание,



как ты пожелаешь. Возьми также этот перстень: он придаст тебе любой облик, какой захочешь, сделает старым или молодым, стоит тебе только повернуть его алмазом внутрь или наружу. Но в опасности отбрось его прочь, и он — летучий вестник — призовет меня на помощь. В остальном я должна положиться

на твой разум, ибо не могу предвидеть всех обстоятельств и случайностей. Смотри! Впереди за горой возвышается жилище Волшебника. Дальше я не смею тебя сопровождать, он может заметить меня даже издали. Иди с миром и будь удачлив! Наградой победителю станет лучшее, чем я владею».

Едва Фея произнесла эти слова, экипаж опустился, немало не долетев до вершины горы. Лулу вышел из него и отважно направился к дворцу Волшебника, меж тем как Фея в своем экипаже исчезла в облаках.

Когда Принц поднялся на гору и вступил на высочайшую вершину, перед ним открылась прелестная, будто райский сад, долина. Текущая с дальних гор широкая река, извиваясь с запада на восток, то тихо и кротко струилась по равнине, то стремительно ниспадала с уступов. По обеим берегам ее поднимались невысокие холмы, покрытые плодовыми деревьями, прекрасными лесами и дикими зарослями кустарника. Река змеей петляла меж ними, образуя множество островков. Зеленые холмы и пригорки становились все выше и выше и в конце концов переходили в поросшие лесом горы, со всех сторон окружавшие долину. Но первым, что бросалось в глаза, был дворец, стоявший на возвышенности посреди долины и в солнечных лучах сверкавший на фоне гор, будто гладко отполированная сталь.

Лулу повернул перстень камнем внутрь и превратился в белобородого старика, спина его согнулась, словно кривое дерево. Он поднялся на холм и подошел ко дворцу, больше походившему на гигантских размеров башню. Ни лестницы, ни ворот не было видно. Высокая стальная скала, на которой стояла Башня, была такой гладкой и обрывистой, что, не имея крыльев, нечего было и думать по ней взобраться. Обойдя Башню кругом, Принц уселся за сто шагов от нее под лимонным деревом, приложил к губам флейту и дунул. Кажется, он сам был против воли очарован ее звуком, ибо ничего подобного никогда прежде не слышал. Когда он играл тихо, она звучала, будто шелест листвы в вершинах крон, овеваемых вечерним ветерком, а иногда казалось, будто все соловьи в долине, жалея плачущую нимфу, запели ей сладкую колыбельную. Но когда он дул сильнее, со всех гор низвергался тысячеголосый хор, будто гром ревел над головой и бушующие волны неистовствовали в глубинах.

Лулу нравилось играть нежно, вскоре его флейта заворковала, будто влюбленная горлица, зовущая супруга, заплакала робко, будто печальный соловей, потерявший возлюбленную. Со всей долины собрались птицы, уселись на соседних деревьях и внимали ему. Из ближних лесов пришли козули и газели, они дружелюбно глядели на Лулу, наостряя уши, словно бы понимали смысл его песен. Лишь в Башне на стальной скале все, казалось, было погружено в глубокий сон. Напрасно Лулу напрягал зрение: никого не было видно, все окна оставались закрытыми. «Может, он туговат на ухо?» — подумал Принц и, будто забывшись в воодушевле-

нии, несколько раз так сильно дунул во флейту, что звери и пернатые перепугались раскатистого эха, а окна Башни громко задрезжали, словно бы землетрясение потрясло ее основание.

Волшебник распахнул окно и закричал:

— С чего это ты, волынщик, будишь меня с утра пораньше? Можешь ты хотя бы не дудеть под моими окнами? погоди! Я тебе укажу дорогу, Старик, когда выйду!

«Ты только выйди», — подумал Лулу и выдул скачущую песенку, как если бы хотел увлечь веселую девушку в танец. Волшебник так и застыл у окна с разинутым ртом, высоко подняв брови и наострив уши, будто собака, слышавшая рожок охотника. Флейта тем временем исподволь делала свое дело — его обычное недоверие исчезло. Песенка казалась ему все более сладкой и манящей, в конце концов у него стало так весело на сердце, что он не мог больше сдерживать любопытства.

— Что же это за затейник там такие красивые трели высвистывает? — спросил он, закрыл окно, набросил кафтан, открыл маленькую потайную дверцу и тихонько выскользнул наружу.

Слегка испугавшись, Лулу чуть отступил назад, когда вдруг увидел перед собой Волшебника в ночной сорочке. У того было огромное туловище, а руки и ноги слегка шершавые. Толстые губы, одутловатые щеки и прочие особенные приметы свидетельствовали о его хорошем аппетите. К тому же у него были курносый нос, ярко-рыжие волосы, густая клинообразная борода, и он беспрерывно моргал маленькими кошачьими глазками.

— Ты неплохо свистишь, Старик, — начал он. — Так скажи мне, кто ты такой и как сюда попал: я желаю сделать тебя моим придворным свистуном, если ты не состоишь ни у кого на службе.

— Благодарю за честь, — отвечал Лулу. — Я неохотно иду на службу: настоящему менестрелю лучше играется веселья ради, чем по приказу. Пусть господин не судит обо мне дурно, — продолжал он, повертев флейту между пальцами. — Я уже старик, но вольный воздух и свободная игра мне так же необходимы, как еда и питье. Вот уже сорок лет скитаюсь я из страны в страну — спросите, где я только не побывал, ибо всякий жаждет моего искусства. Своей игрой я развлекаю влюбленных, а после иду дальше свободно и беспрепятственно. К тому же мне достает всего, что нужно для привольной жизни. Ведь я мог бы скопить сокровища, если б соглашался сверх хорошего угощения принимать и небольшие подарки. Но я клятвенно обещал моему учителю, старому дервишу, который занимался тем же ремеслом, не делать этого, и требование его справедливо. На что сокровища в беспрестанных скитаниях? Такой, как я, уже достаточно богат, если ему хватает, чтобы протянуть до следующего дня. Да и нехорошо было бы наживаться за счет столь благородного искусства, каково мое: ибо мое искусство, без преувеличения — одно из благороднейших на свете и никакому другому не уступит превосходства.

— Давай поближе к делу, — перебил его Волшебник. — Кто не знает, тот может вообразить, будто ты можешь своей дудочкой мертвого разбудить.



— Этого я как раз не могу, — ответил Лулу. — Однако я все же умею немногим меньше. В двух словах: мне ведом способ, как игрой на флейте смягчить женский нрав.

Упрямыцу делаю я кроткой, неприступную — ласковой, своенравную избавляю от причуд и капризов; короче говоря, какой бы недовольной она ни была, я делаю ее веселой. За этим целительным занятием я поседел, посему Господин мне, я надеюсь, простит, коли я со всем смирением все же отвергну почетное предложение запереться вместе с ним в его Железной Башне.

— Поглядите на старую лису! — смеясь, вскричал Волшебник. — До чего люди-то врать горазды!

— Господин, — гневно оборвал его Лулу. — Я возражаю против таких обидных слов! Как? Лиса? Я? Уж лучше б я сюда не приходил! Разве я что-нибудь просил у Господина? Я играл утреннюю песню в этой прекрасной долине и был бы теперь уже далеко отсюда, когда бы Господин не задержал меня своим предложением. Пусть Господин бранит своих слуг, а меня избавит от ругани.

С этими словами он спрятал флейту, взял свой посох и хотел идти. Волшебник схватил его обеими руками и потащил назад:

— Пойми, Старик, это шутка! Разве можно так обижаться всего лишь на какие-то слова? Оставайся тут и подуди еще. Твои веселые штуки в самом деле несравненны.

Лулу позволил себя уговорить и опять вытащил флейту.

— Господин — именитый человек, — заговорил он, меж тем важничая все больше и больше. — Однако он может мне поверить, что я не привык к такому обращению. Повсюду, куда бы я ни пришел, меня принимают с любовью и глубоким почтением. Старый и молодой бегут мне навстречу, предлагают подарки, изысканно угощают, и уважаемые мужи, в летах, как и Господин, издавна почитают меня за одного из лучших своих друзей.

Сказав так, он приложил флейту к губам, и дунул сильно и весело, будто хотел, чтоб камни ожили и понеслись взпуски. С каждым дуновением его свирель издавала такое множество звуков, что всякий был бы заморожен. Деревья и кусты в долине запели на разные голоса, птицы, будто опьянев, перелетали с дерева на дерево, косули и газели от радости выделяли всевозможные прыжки, а Волшебник от звуков веселой свадебной песни пришел в такое сильное возбуждение, что скакал вприпрыжку и звонко распевал без слов, будто мальчишка, поймавший в силки птичку.

— В самом деле, — сказал он, когда Лулу прекратил играть. — Ты здорово дуешь, давай посмотрим, смогу ли я так же.

Он взял флейту, приложил ее ко рту, надул щеки и выдохнул изо всей мочи. Но боже сохрани, что это был за рев! Вой голодных волков и гоготание стада идущих на гумно гусей показались бы верхом благозвучия в сравнении с тем пронзительным свистом, который разом вырвался из флейты. Лулу за-





ткнул уши, птицы с криками унеслись прочь, а косули умчались так стремительно, будто испугались охотника.

— Фу! Звучит нехорошо, — сказал Волшебник. — Забирай обратно свою дудку. У кого ты ее взял?

— У одного старого дервиша, Господин, он был мастер на все руки. Его звали Кардан, он обошел весь мир, умел превращаться во всевозможных зверей и, по его словам, сам вырезал эту флейту. Я был мальчиком-нищим, он подобрал меня на улице, выучил играть и, умирая, подарил флейту. С тех пор она со мной. Ибо я должен сказать, что он и во гробе благодетель, а при жизни дарил много больше, нежели брал.

— Ты можешь меня тоже немножко поучить дуть? — перепробовал Волшебник болтливый Старика.

— Почему бы и нет, если Господин пожелает пойти со мной, поскольку, как Господин сам видит, подобной игре он в один миг не научится. Я не ревнив в своем искусстве, однако не смею задерживаться здесь, ибо дал добросердечному дервишу торжественный обет каждую ночь проводить на новом месте, дабы его благодеяние достигло возможно более многих терпящих нужду.

— Так тем более я должен ввести тебя в свой дом, — сказал Волшебник. — Потому что хочу испробовать твою флейту на моих женщинах. Послушай, ты можешь сказать мне приблизительно, сколько времени тебе потребуется, чтобы сделать недотрогу ласковой?

— Смотри что за недотрога, — ответил Лулу. — Для одних достаточно часа, для других — двух, трех или даже больше, а для некоторых и полдня мало, уж такие они упрямые.

— Ну, это недолго! Пойдем со мной, только дай слово, что ни за что не будешь разговаривать с моей женой. Ты пошвистишь ей кой-какие штучки, а когда ее злость от них утихомирится, без долгих разговоров пойдешь дальше своей дорогой.

— Тогда, Господин, я не должен играть в этой Башне, — невольно вставил слово Лулу. — Если Господин желает быть таким ревнивым, то я лучше совсем не буду братья за это дело. Я на своем веку играл перед столькими женщинами и высокого, и низкого положения, но подобного оскорбительного условия мне еще ни один муж не ставил, даже когда я был молод и весьма хорош собой. Одним словом, если Господин мне не доверяет, пусть сам делает свою жену стоворчивее. И с тем удачного дня!

— Хо-хо! — вскричал Волшебник. — Смею все же сказать, что в таком прекрасном дворце всякому бы захотелось побывать! Поверь, Старик, чванство не подобает тому, кто дудит ради пропитания. Ну, хватит об этом! Войдем в дом и сделаем дело как следует.



Волшебник ударил посохом по стальной скале. Две створки ворот, чьи стыки прежде были незаметны, раскрылись и тут же сами собой закрылись за Волшебником и Лулу. Они поднялись по широкой винтовой лестнице, прошли темным коридором, в который выходило множество запертых дверей, и



наконец достигли просторного зала, где большие окна, изнутри закрытые решетками из железных шестов, пропускали достаточно света. Девять юных девушек, одетых в белое, сидели полукругом за прялками слоновой кости и пряли с превеликим усердием. Посреди них перед черным мраморным столом

стояла десятая и наматывала на золотое мотовило то, что другие девять спряли за предыдущий день. Толстый Карлик ростом около трех футов был надсмотрщиком. С гибким хлыстом в руках он прохаживался вперевалку между прялками и бил прях по пальцам, когда они теряли нить и пряли недостаточно тонко.

— Сядь, Старик, в том углу и поиграй, — сказал Волшебник, входя в зал. — Мы хотим посмотреть, на что способно твое искусство. Девочки, видно, задумались. Чем я суровее, тем они упрямее, особенно вон та, черноволосая, что так медленно сматывает нитки. Но теперь погодите! Моя прежняя доброта закончилась. Отныне каждое веретено будет день ото дня все больше, а золотое мотовило все тяжелее. К тому же, как обычно, ни о какой еде, да и о сне пусть не думают, пока не спрядут за день девять полных веретен пряжи и аккуратно ее не смотают. Вот увидим, кто дольше продержится в этом состязании — я с моими духами или Зиди со своими девушками. Ну, Старик, играй, прилежные девушки давно не плясали.

Девушки начали вздыхать. Одни сжали губы, будто хотели бы браниться, но не осмеливались, другие, более мягкосердечные, тайком уронили слезу. Лишь прекрасная Зиди, кажется, не испугалась. Она спокойно обернулась, презрительно поглядела на Волшебника и устремила взгляд на флейтиста, но, увидев старого человека, равнодушно отвернулась. Лулу, украдкой посмотрев на нее, встретил взгляд ее черных глаз, подобно двум лучистым звездам, озаривших его светом. Он задрожал, флейта не хотела ему повиноваться, он перебирал песню за песней и все колебался, пока Волшебник не закричал, что пора играть.

Он быстро опомнился, приложил флейту к губам и заиграл жалобу узника, в мрачной темнице вздыхающего о свободе. Флейта звала и манила, будто тихий голос матери, которая ищет потерявшегося любимца; она радовалась так робко, она ворковала так нежно, будто в каждом ее звуке слышался вздох человеческого сердца. Колеса прялок замерли, девушки забыли о работе, жаркие слезы лились по их щекам, а груди вздымались, будто у них защемило сердце. Прекрасная Зиди оставила мотовило, повернулась к Лулу и замерла, словно забывшись грезами о далеком детстве, между тем как Волшебник и его толстый Карлик застыли, будто мертвые, с разинутыми ртами и широко раскрытыми глазами.

Напев незаметно изменился и, все более и более убыстряясь, понесся вперед в стремительном танце. В том же темпе завертели колеса прялок, они бежали так быстро и жужжали так громко, словно изнутри их оживляли духи. Затем точно таким же образом песня опять мало-помалу стала медленной и томной, постепенно растворяясь во вздохах. Колеса замерли неподвижно, пряжи сидели, почти не дыша, а Зиди, казалось, пробудилась от своих прекрасных мечта-

ний, когда Волшебник вдруг опомнился и закричал:

— Слушай, Старик, квохтанье да воркованье ни на что не годится, ты сам это должен понимать. Плакать и вздыхать девушки и так умеют, от твоего сладкого дуденья они только станут еще капризнее. Игрой повеселее, это поднимает дух и бодрит кровь!

— Э! Да Господин ничего не понял, — прервал его Лулу, притворяясь рассерженным. — Да кто может сказать, на что мое искусство годится, на что не годится? Если Господин будет отдавать такие приказания, пусть ищет себе другого местреля! Коротко и ясно: я играю то, что хочу.

— Не будь таким вспльчивым, Старик, — ответил ему Волшебник. — Ты не должен оскорбляться, если кто-то высказал свое мнение. Но ты думаешь, — продолжал он чуть тише, — каким образом твое дуденье должно помочь?

— Это опять же такой деликатный вопрос, — повел речь Лулу. — Господин, посмотрите сами на девушке! Разве они уже не стали гораздо дружелюбнее и мягче, чем были? Разве Господин не заметил, как они во время игры осушали слезы? Это добрый знак: у девушек раскаяние всегда сопровождается слезами. От двух-трех песенок такого рода они должны стать нежными, будто горлицы. Но мне не нравится, что они получают от вас лишь только выговоры и порицания. Было бы лучше, если бы Господин оказал мне помощь в главном деле, ибо, скажу с вашего позволения, он сам портит все, что я делаю.

— Как так? — спросил Волшебник с озадаченным видом.

— Э! — ответил Лулу. — Да где Господин такое слыхивал, чтобы девушку силой принуждали к нежности? Любовь приобретает лишь любовью, принуждение, напротив, вызывает ненависть и ожесточает. Толстый Карлик с длинным хлыстом, большие прялки и тяжелое мотовило вовсе никуда не годятся. А пуще того, мой Господин, ваша ночная рубашка! По правде говоря, это нехорошо. У Господина есть красивая одежда? Умный человек, желая быть кому-то по нраву, должен всегда появляться в своем лучшем наряде, ибо девушки любят только красивое. Устранив эти недостатки, Господин приблизится к цели.

— Точно, Старик, в этом ты прав, — ответил довольный Волшебник и дружески похлопал Принца по плечу. — Тебя нужно слушаться, ты знаешь толк в любви. Поиграй пока, что сам знаешь понежней, а мой Карлик тем временем меня переоденет.

Лулу, будто собираясь приняться за это со всем рвением, держал уже флейту наготове и кивнул головой как человек, которому некогда медлить. Волшебник схватил за руку Карлика и заспешил с ним прочь из зала.

Едва девушки остались одни, они стали вести себя свободнее и начали шептаться друг с другом, но все же неутомимо пряли, не смея терять время, пока к закату их тяжелый дневной труд не был окончен. Лулу заметил, что дверь зала еле слышно захлопнулась. Тогда он повернул перстень камнем наружу и поспешил к Зиди. Она громко вскрикнула и в испуге выронила веретено, когда вместо скрюченного белобородого старика увидела стройного розовошекого юношу с длинными темными локонами, который склонился перед ней и произнес тихо, но отважно:



— Утешься, прекрасная Зиди, я освобожу тебя и твоих девушек из этой темницы, если ты научишь меня, как завладеть Клинком Духов. Доверься мне, я тебя не обманываю. Меня зовут Лулу, я сын царя

Хорассана, посланный могущественной Феей, чтобы вызволить тебя отсюда. Так скажи скорей, если знаешь, где Волшебник прячет золоченый Огненный Клинок.

Услышав речь Принца, девушка задрожала от страха. В одно мгновение ее щеки побелели и вновь вспыхнули.

— Скройся, юноша, — в испуге вскричала она, опершись на руки девушек, которые собрались вокруг нее, также напуганные. — Ах! Скройся! Беги! Если Чудовище тебя обнаружит, ты пропал: никакая сила не защитит тебя от его духов.

— Будь спокойна, моя любовь, — сказал Лулу и с нежностью положил ее руку к себе на грудь. — Я пришел не для того, чтобы убежать, но чтобы спасти тебя. Итак, скажи мне, где я найду Клинок Духов.

— Ах! — воскликнула Зиди, чей страх прошел при звуке его ласкового голоса. — Если ты не желаешь слушать ничьих советов, ты пришел сюда на свое горе. Волшебник денно и нощно прячет Клинок на груди, а перед тем, как отправиться спать, оставляет сильнейших духов, которых он призывает сюда посредством Клинка, стеречь все двери и бодрствовать на вершине Башни. Никто никогда не заставлял его спать. Даже Карлик, его любимчик, которого мои подруги время от времени расспрашивали, утверждает, что не знает, где и как долго его господин спит. Так же, как и нас, Волшебник запирает его вечером в дальней комнате за железной дверью, которую отпирает лишь утром.

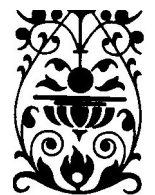
Тут прекрасная Зиди вновь испугалась, убрала руку с его груди и сказала:

— Не понимаю, как ты сумел приобрести его доверие. Ты первый чужой человек, которого мы видим здесь за три года. Ты обманываешь меня — вы с Чудовищем в сговоре. Он хочет попытаться хитростью достичь того, к чему не может принудить силой. Скажи, ты не один из его духов?

— Оставь эти страшные подозрения, любимая, — ответил Лулу. — Не бойся: я тот, за кого себя выдаю. Могущественная Фея привела меня сюда. Этот перстень придал мне облик старца, и Волшебник попросил меня игрой на флейте обратить твою ненависть к нему в любовь. Он, кажется, поверил мне и пригласил вместе с ним войти в эту Башню. Чтобы на некоторое время удалить его отсюда, я посоветовал ему переодеться в красивое платье. Теперь он наряжается, дабы понравиться тебе, и вскоре вернется. Встреть его приветливо, если хочешь помочь осуществиться моему плану. Об остальном не беспокойся: я освобожу тебя или расстанусь с жизнью, ибо без тебя и твоей любви жизнь станет мне ненавистна.

Лулу вновь вкрадчиво взял ее за руку и продолжал:

— Не будем медлить, прекрасная Зиди. Если можешь сообщить мне еще что-нибудь об Огненном Клинке, то поспеши — Чудови-





ше может застать нас врасплох, мне запрещено с тобой говорить.

— Я сказала все, что знаю, — ответила Зиди. — Но должна ли я верить тому, что ты сказал о Фее, твоим перстне и твоей флейте?

Только Лулу хотел ответить ей, как одна из девушек, которая по приказанию госпожи стерегла у дверей зала, запыхавшись, подбежала к ним и крикнула: «Волшебник идет!» В мгновение ока все уселись по местам, и все прялки и веретенца понеслись так стремительно и так зажужжали, что флейту Лулу, посвистывавшую тихонько, будто сверчок, в дверях зала было едва слышно.

Волшебник, войдя, уже хотел было закричать: «Старик, почему не свистишь?!» — как до него донесся легкий шелестящий звук, и он остановился, очарованный одной из нежнейших мелодий, какие знал Лулу. Девушки с удивлением разглядывали Волшебника, даже Зиди не смогла удержаться, чтобы мельком не бросить на него взгляд. Он был разряжен так богато и роскошно, будто султан. Голову его покрывал огненно-красный тюрбан с четырьмя рядами жемчуга. Расшитый золотом фиолетовый кафтан доходил ему до пят и был перехвачен золотым поясом, на котором висела великолепная сабля, а на рукояти ее сверкали бриллианты. С шеи на грудь ниспадала длинная нить крупного жемчуга, жемчугом же были украшены и алые туфли. Духи Огненного Клинка по первому знаку доставили ему эти изысканные вещи, они же должны были и нарядить его в них. Хотя никто не смог бы сбежать из Железной Башни, Волшебнику все же пришло на ум, что неблагоприятно было оставлять Старика-флейтиста наедине с девушками. Едва Карлик заверил его, что теперь всего довольно и он великолепен, словно царь, как он тотчас спешил обратно в зал.

Лулу пошел ему навстречу, похвалил его утонченный вкус, а в особенности его прекрасные манеры.

— Когда бы мой Господин стал теперь обращаться с девушками мягче, — сказал он, — они бы куда быстрее забыли свою прежнюю суровость.

— Ты думаешь, твое искусство уже действует? — спросил Волшебник с дружелюбной усмешкой.

— Бесспорно, оно уже сильно подействовало, — сказал в ответ Лулу. — Некоторая досада на вашу прежнюю жестокость пока еще сохраняется, но ее легко устранить, воспользовавшись ужином или иным уместным случаем.

— Все же мы хотели бы сами убедиться, — произнес Волшебник, потихоньку приближаясь к Зиди мелкими шажками. Он уцепился за щеку и спросил сладким голосом:

— Ну, ты все еще сердись на меня, маленькая упрямецца? Если ты хоть немножечко захочешь меня полюбить, то и нашим ссорам конец. Скажи мне, милая крошка, ты помирись со мной?

Лулу, держа в руках флейту, встал перед Зиди между Волшебником и Карликом, повернул перстень камнем наружу и нежно взглянул на девушку. Вновь увидев юного Принца, она вспыхнула, смутилась и стыд-



ливо опустила глаза. Волшебник заметил эту робость, счел ее добрым знаком и продолжил свои ухаживания.

— Я вижу, — сказал он, — ты больше не сердись и соглашаешься воздать должное моей любви, ты уступаешь моей страсти, не так ли, голубка моя?

В продолжение этой речи Лулу стоял, приложив правую руку к груди, и глазами тоже просил о взаимной любви. Его огненный взгляд говорил столь ясно и столь проникновенно, что прекрасная Зиди быстро согласилась.

— Если отныне я стану любить тебя, — сказала она, потупив глаза, — то могу ли надеяться, что я и мои девушки будем освобождены от ненавистного рабского труда?

Лулу в знак нерушимой верности воздел обе руки к небу, а Волшебник подумал, что все сказанное относится к нему, и в восторге закричал:

— Не будешь ты больше никаких ниток мотать, маленькая дурочка, и твои девушки будут служить только тебе, если обещаешь сегодня или завтра стать моей женой!

— Докажи свою любовь делом, — произнесла Зиди, укоряющей бросив взгляд на Лулу. — Тогда и у тебя не будет причин жаловаться на мою неблагодарность.

Волшебник, как и Лулу, был тоже очень обрадован этим заверением и хотел обнять прекрасную Зиди, однако Принц, побуждаемый ревностью, повернул перстень камнем внутрь и резко и нетерпеливо дунул во флейту. Волшебник подался вперед — и в ужасе отпрянул назад, а девушка испуганно вскрикнула: ибо всем показалось, будто бы от сильного удара молнии Железная Башня трещит по швам и рушится. Лулу и сам устранился ужасного звука и тут же издал парочку миленьких трелей, мгновенно смягчивших гнев Волшебника, который уже схватился было за саблю.

— Старый шут! — крикнул он. — Кто велел тебе так сильно дуть?

— Простите, Господин, — сказал Лулу. — Я сфальшивил, а моя флейта в таких случаях ужасно чувствительна.

— Если тебе дорога твоя глотка, то мой тебе совет, остерегись впредь так не вовремя дуть, Старик!

— Не сердитесь на него, Господин, — заговорила прекрасная Зиди и погладила Волшебника по бороде. — Старик сыграл столько нежных и приятных мелодий, что мы легко можем простить ему одну-единственную ошибку. Его флейта, должно быть, имеет чудодейственную силу: она сделала меня столь мягкосердечной, что я против воли плачу. Со столь изысканным творением искусства, чувствительным к легчайшему прикосновению, нужно быть очень осторожным. Старик будет об этом помнить.

Волшебник едва мог сдержать радость, ибо никогда еще прекрасная Зиди не была с ним такой мягкой и такой вкрадчивой.

— Я больше не сержусь, моя сладкая, — сказал он, глядя на нее своими маленькими глазками так нежно, как только мог. — Раз ты за него просишь, я его прощаю. Видишь, какой я стал уступчивый? Могу я надеяться, что и ты будешь со мной столь же любезна? И раз уж у нас все пошло так славно, давай отныне не будем больше ссориться. Сделай же мое счастье полным, дай мне твою





руку, как ты отдала мне сердце, и пусть наша свадьба будет сегодня.

Зиди вновь потупилась:

— Господин мой, дай мне еще два дня, только два дня срока, чтобы отдохнуть и развеяться после стольких печальных дней: столь великое торжество требует приготовлений.

— На что тебе отдыхать, глупенькая? И не похоже вовсе, что ты печальная. Ты пылаешь румянцем, точно юная роза, а глазенки блестят ярко, будто чистый жемчуг. Иди ко мне, дай руку! На все необходимые приготовления моим духам потребуются считанные минуты.

— Господин, — повторила она. — Подари мне лишь один-единственный день, чтобы мое робкое сердце успокоилось. Если ты любишь меня, как говоришь, ты не откажешь мне в моей просьбе.

— Опять за старое, упрямица? — резко оборвал ее Волшебник. — Зачем откладывать то, что можно совершить сегодня? Я уже устал уступать и хочу наконец показать, что я хозяин в своем собственном доме.

Он рванул с груди Огненный Клинок и ударил им. Как от раскаленного железа, по которому бьют на наковальне тяжелым молотом, летят во все стороны бесчисленные искры, так от первого же легкого удара полетели они от Огненного Клинка, превращаясь на лету во множество стрелков с блестящим оружием, тут же окруживших Волшебника сплошным кольцом.

— Половина из вас, — приказал он, — пусть обходит стражу и немедленно приносит мне вести обо всем, что происходит. Другая половина пусть займет посты внутри и снаружи Башни, сверху донизу. Пошли!

Стрелки унеслись с быстротой молнии, а Волшебник ударил Клинком во второй раз. Из искр появилось множество богато одетых рабов и рабынь, в ожидании приказаний вставших перед ним в почтительных позах: ибо все духи и феи повинуются власти Клинка.

— Вы, — сказал Дильзенгвин рабам, — приберите здесь, осветите зал и приготовьте еду. А вы, — повернулся он к рабыням, — принесите Принцессе и ее девушкам красивые платья и драгоценные украшения. Вперед!

В одно мгновение прялки, мотовило, сиденья и черный мраморный стол исчезли, в стенах сами собой растворились окна, а в середине зала уже возвышался стол из слоновой кости, уставленный великолепной утварью.

Лулу зорко, будто сокол, следил за каждым движением Волшебника, когда тот прятал Клинок, а Прекрасная Зиди стояла в углу, дрожа всем телом и оплакивала несчастье, которое по своей собственной вине навлекла на себя. При рождении мать наградила ее чудесным даром — достаточно было простого ее нерасположения, чтобы противостоять всякому насилию, всякому чужому желанию. Чтобы сохранить этот чудесный дар, требовалось исполнять лишь одно, однако тяжелое условие — никого не любить. Пока Принцесса соблюдала это условие, она была в безопасности от всякого врага. Даже в Железной Башне она былавольна во всем, лишь бежать оттуда не могла. Она даже прядла не по принуждению, но из любви к своим подругам: ибо Волшеб-



ник, знавший о ее даре, был достаточно хитер, чтобы вместо Принцессы наказывать девушек, если пряжа с девяти веретен, оставшаяся с предыдущего дня, не была к вечеру смотана до последней нитки.

Каждое из веретен было таким большим, что девушки не смели терять ни минуты, пока не выполняли свой дневной урок полностью — и все же они оставались без еды, если Принцесса не успевала смотать пряжу. Добрая Зиди готова была скорее до крови натереть руки тяжелым мотовилом, чем заставить своих подруг безвинно терпеть страдания. Волшебник надеялся, что она наконец устанет от этого непрямого принуждения и станет сговорчивее, однако Принцесса держалась стойко и оставляла его тщетно ожидать чаемого. Он охотно обходился бы с девушками еще суровее, если бы духи, которых верховная власть удерживала в определенных границах, слушались его самых жестоких приказаний. Принцесса явно заметила это его бессилие и встречала все угрозы презрением и насмешками. От этого он наконец впал в ярость и поклялся на Огненном Клинке, что девушки будут прядать пряжу и мотать нитки, пока Зиди не согласится выйти за него замуж.

Почти три года минуло, как они прядли да сматывали пряжу, и Волшебник уже начал терять надежду, когда вдруг появился Старик-флейтист. Тут ведь все дело было в том, чтоб склонить Принцессу к любви, Старик восхвалял эту способность флейты, так что выходило, что Волшебнику стоило хотя бы попытаться. Флейтист сдержал слово, и Принцесса утратила свой дар (хотя и не из-за флейты, как думал Волшебник, а из-за появления Лулу в облике юноши). Прекрасная Зиди, напуганная внезапностью его превращения, забыла, сколь опасным оно может для нее оказаться. Радуюсь всем сердцем, глядела она на юного героя, так отважно говорившего об ее избавлении, и потеряла чудесный дар матери прежде, чем успела о нем вспомнить. Волшебник заметил эту утрату, когда хотел обнять ее и не почувствовал, как обычно, противостоящей ему силы, которая всегда мощно отбрасывала его назад, едва он приближался к девушке. У него хватило самомнения приписать большую часть этой перемены своему красивому наряду: что Принцесса полюбила не его, а Старика, вовсе не пришло ему на ум. Теперь он опасался, что если он будет медлить, то Фея, его противница, может успеть воспрепятствовать ему могуществом либо хитростью — так что он решил как можно быстрее воспользоваться своим преимуществом и сыграть свадьбу безотлагательно. В поисках благовидного предлога для своей поспешности он притворился, будто бы сердится на Принцессу, однако поспешил созвать стрелков и рабов не столько великолепия ради, сколько ради охраны.

Прекрасная Зиди чувствовала свою вину. Вскоре начала она сердиться и на флейтиста, ведь это его непрошенный приход стал единственной причиной ее несчастья, однако затем она его вновь простила и обвиняла во всем лишь себя и свою слабость. С тех пор как Зиди увидела Принца, она





еще в десять раз сильнее возненавидела Волшебника. Она едва могла заставить себя поднять на него глаза — и все же ее свадьба с ненавистным Чудовищем была неминуема. От кого могла она

ждать спасения? Клятва Лулу должна была казаться ей скорее безрассудно смелой, нежели заслуживающей доверия, так как она знала, что Волшебник силой Огненного Клинка отразит любое нападение. О своей матери она едва осмеливалась думать. Вот уже три года как Фея пыталась ее вызволить. Но если и раньше она не могла ей помочь, то теперь, после столь непростительной, преступной ошибки, в которой добрая Зиди горько раскаивалась, надежд оставалось еще меньше: ведь это Фея послала флейтиста, и Принцесса в ужасе думала о том, что, утратив свой дар, сама обрекла на неудачу близкую уже помощь матери. К кому она могла теперь обратиться? Должна ли она взывать к Волшебнику, умоляя о сострадании? Он бы только посмеялся над ее слезами и еще сильнее порадовался победе, которой уж и не чаял добиться. Так стояла она, потупив глаза, погружившись в эти печальные размышления, когда пришли рабыни, чтобы облачить ее в свадебный наряд. Она ужаснулась, будто ей объявили смертный приговор, и молча последовала за рабынями, бледная и дрожащая.

Тем временем Волшебник схватил Старика обеими руками и потащил к угловому окну.

— Послушай, Старик! — сказал он. — Мы тобой премного довольны. Гнев и упрямство ты и впрямь устранил, вот только нежности все еще маловато. Это качество в супружестве весьма полезно и благотворно, как ты должен знать из своего долгого опыта. Давай-ка подумаем, как бы нам восполнить этот изъян так скоро, как только возможно. Как насчет того, чтобы тебе во время свадьбы поиграть еще сладких песенок? Что ты думаешь об этой идее, Старик?

— Что я должен о ней думать? — переспросил Лулу. — Это же моя собственная мысль, которую я уже высказывал Господину. Кажется, Господин любит выдавать чужие мысли за свои.

Волшебник волей-неволей устыдился и опять уступил дерзости Принца:

— Чем скорей, тем лучше! Раз это твоя собственная мысль, так ты ее тем успешнее исполнишь. Но вот еще что! Я тебе премного обязан, чего ты попросишь за свою службу?

— Я уже говорил Господину, — отрезал флейтист, — что кроме хорошего угощения ничего не принимаю.

— Отлично, Старик! Как только я увижу, что моя невеста от твоей игры стала нежной, мой Карлик накроет для тебя особый стол, а после обеда один из моих стрелков проводит тебя до самых гор.

— Премного благодарен! — ответил Лулу. — Ради такого угощения я и пальцем не шевельну. Как? И никакого ночлега? По милости Господина мне придется спать в чистом поле? Это уж слишком! Солнце еще высоко, путнику самое время уйти по доброй воле,



пока ему не указали на дверь таким постыдным образом.

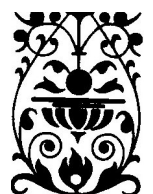
С этими словами он схватился за свой посох и хотел идти.

Во время этого разговора Волшебник заметил, что Принцесса и девушки удалились. Хотя благодаря духам и разным магическим средствам его Башня была накрепко заперта со всех сторон, так что без его ведома ни один комар бы из нее не вылетел, Дильзенгвин все же боялся, что Принцесса может в его отсутствие сбежать с помощью Феи, лишь с громадным отвращением ему повиновавшейся. Он уже вскочил на ноги и хотел было поспешить вслед за Зиди, как тут старый флейтист опять впал в прежнее упрямство и заговорил об уходе. Раньше Волшебник хитрил и был с ним уступчив, но теперь Старик повел себя так буйно, что он решил удержать его силой.

— Сюда! — в свирепой ярости закричал он стрелкам. — Тот, кто выпустит Старика из зала, будет жестоко наказан! А тебе, Старик, говорю: не исполнишь, что тебе приказано, так я велю моим духам расщепить скалы, зажать тебе обе руки и повесить на утесах. Ты будешь там долго скулить от голода, пока за тобой не прилетят коршуны и вороны. Запомни это! Заруби себе на носу!

С этими словами он зашпешил вон. Лулу имел не меньше желания разыскать прекрасную Зиди и быть рядом, чтобы с ней не приключилось какого несчастья. Он выхватил флейту и сыграл долгую красивую трель. Стрелки и рабы замерли, будто приросли к полу, уставившись на него во все глаза, и позволили Лулу беспрепятственно направиться к выходу. Он был уже в дверях, когда Карлик испустил громкий вопль, ухватил его за одежду и изо всех сил потянул назад. Лулу хотел бы вырваться, но опасался шума и вот он сменил трель на задорную песенку-дразнилку. То она гудела, точно рой рассерженных пчел, то рычала, точно цепной пес, завидевший чужака. Стрелки и рабы глядели с дикой злостью, скрежетали зубами и сжимали кулаки. Карлик бранился на них, почему они не хотят втащить Старика обратно в зал. Ответом на брань были злобные гримасы. Карлик обиделся и давай угрожать духам хлыстом, которым он часто их наказывал по приказанию Волшебника. Это их еще больше разозлило. Они набросились на него, подбросили высоко вверх и ну швырять друг другу. Как надувной мяч летает из рук в руки, то поднимаясь, то опускаясь, но никогда не касаясь земли, так летал Карлик. Сильные руки духов посылали его из одного конца зала в другой, а он не мог даже издать ни единого громкого крика: его гоняли по кругу с такой силой и с такой скоростью, что он не понимал, что с ним происходит.

— Пусть господин Надсмотрщик пока потанцует, — смеясь, сказал Лулу и стал украдкой пробираться вон из зала вслед за Волшебником. Он прошел через длинную картинную галерею, изогнутую в виде подковы и оканчивающуюся у винтовой лестницы. Размышляя, каким путем направиться дальше, он услышал в ближайшей комнате, дверь в которую была приоткрыта, тихие голоса. Он подошел и заглянул в щелку. Волшебник держал за руку одну из фей, которые служили ему, и уговаривал ее:



— Не будь такой ревнивой, дорогая Барзина! Наша прежняя с тобой дружба не должна остыть из-за этого брака. Ты знаешь, мы оба в опасности, пока я не помирюсь с хитроумной Перифиримой. Как жестоко она бы тебе отомстила, если бы Клинок, который ты у нее тайно похитила, вновь вернулся в ее руки! Без всякого сострадания она обратит тебя в твердый камень и навечно оставит томиться. А если я женюсь на ее единственной, любимой дочери, мы оба будем спасены. Ведь что она тогда выиграет, если пожелает на меня сердиться? Любое огорчение, которое она мне причинит, обернется против ее собственной дочери. Она должна будет со мной помириться, по доброй воле оставить мне Клинок Духов и не смеет даже пытаться отомстить тебе за твою провинность и за вероломство, на которое я тебя подговорил, если не хочет меня сердить. Разве мы не сможем потом так же хорошо ладить, как до сих пор ладили?

— Это прекрасно! — сказала фея со вздохом. — Я только боюсь, что ты будешь любить Принцессу больше, чем меня: она красивая.

— Не беспокойся, дорогая Барзина. Разве моя любовь к тебе уменьшилась оттого, что она вот уже три года как в моей Башне? Да если б даже у меня было столько жен, сколько у Индийского султана, ты бы осталась мне дороже всех, а малышу Барке, твоему сыну, я хочу преподать свою науку и со временем сделаю его своим единственным наследником. Скоро я запру девушек Принцессы под замок, удалю Старика и тогда не буду с ней медлить. Но сперва надо посмотреть, не затевает ли чего Перифирима, чтобы она какой-нибудь хитростью не застала нас врасплох. Иди пока в зал, я сейчас вернусь туда.

«Если флейтист не хочет опоздать, он не станет медлить!» — подумал Лулу и задержал дыхание: они шептались так тихо, что он едва слышал. В конце концов они по-дружески расстались. Фея стала окликать Принцессу, а Волшебник выбежал из двери, за которой прятался Лулу, и, перепрыгивая через четыре ступеньки, заспешил наверх, к зубцам на вершине Башни. Там он схватил подзорную трубу и стал наблюдать за лесным дворцом феи Перифиримы. Она как раз сидела с двумя царями за большим столом, шутила и смеялась с гостями и, казалось, не предчувствовала никакой беды.

«С этой стороны я сегодня в безопасности», — вскричал Дильзенгвин, убрал подзорную трубу и торопливо начал спускаться вниз, не подозревая, что Фея висящем прямо перед ней большом зеркале наблюдала за всем, что происходит в Железной Башне, и теперь смеялась игре, которую духи затеяли с его любимым сыном Баркой. Тем временем Лулу быстро вбежал в зал, заметил приближение Принцессы с ее девушками и феей Барзиной, сыграл парочку красивых пассажей и уселся в том же углу, в котором сидел раньше. Ярость духов унялась, они бросили Карлика на диван, и в ту самую минуту, когда в зал с одной стороны вошли женщины, а мгновение спустя с другой стороны — Волшебник, все расположились в таком идеальном порядке, будто ничего и не происходило. Карлик не претерпел особого ущерба, только очень утомился. Поскольку он был тщеславен и стыдился перед девушками, то предпочел сделать вид, что просто прилег



немного вздремнуть, молча сполз с дивана, показал Старика кулак и, проходя мимо, стегнул духов хлыстом.

Прекрасная Зиди среди своих милых подруг сияла, словно вечерняя звезда среди хмурых облаков, что так радуется своим светом заблудившегося корабельщика. Розовые листья талипотовой пальмы лишь наполовину скрывали ее темно-коричневые волосы. Платье того же цвета, поверх которого был наброшен белый кафтан, делало ее осанку еще более независимой и гордой. Сердце Старика-флейтиста забилось так сильно, словно это он был женихом.

«С чем могу я сравнить ее? — вопрошал он сам себя. — Подобно лилии среди луговых цветов, стоит она среди девушек и фей. Неужели Чудовище сорвет эту юную розу на моих глазах? И я должен терпеливо носить, как он радуется краденому Клинку? Нет! Не бывать этому, пока я жив! Не вздыхай, любимая! Осуши слезы, мой прекрасный цветок! Пока Лулу дышит, ты свободна».

Так говорил флейтист сам с собой и обдумывал, как бы ему завладеть Клинком. То хотел он выхватить саблю и раскроить Волшебнику череп, то собирался пронзительным звуком флейты поднять духов на яростную схватку — уж тогда то они мигом вцепятся Чудовищу в глотку! Но едва он вспоминал о могуществе Огненного Клинка, как опять начинал придумывать новые способы.

Тем временем Волшебник приблизился к Принцессе.

— Как я вижу, моя прекрасная Зиди плакала, — с усмешкой произнес он. — О чем же плакала моя дорогая? Может быть, об утраченном подарке любимой матушки? Не печалься, голубка! Я хочу заменить его другим, лучшим. Все равно ведь на свадьбе без подарков неприлично. Если моя Зиди меня любит, я с радостью исполню все ее желания. Иди ко мне, дитя, и будь повеселее: отныне мотовилу и пряткам пришел конец.

С этими словами он взял ее за руку и повел к столу. Девять ее девушек сели по обе стороны от Принцессы и Волшебника. Духи и феи внесли кушанья, а Карлик налил Волшебнику вина.

— Ну, Старик, — начал Волшебник. — Раз ты принял мои слова к сведению, так играй. Сыграй нам что-нибудь нежное и трогательное, моя дорогая невеста охотно это послушает.

В это самое мгновение Лулу поймал нежнейший взгляд прекрасной Зиди. На крыльях любви душа его понеслась над цветущими долинами к полям Бессмертных, где обитает вечная радость. С веселым видом приложил он флейту к губам и засвистел так весело, будто хотел прокричать печальной Принцессе: «Радуйся вместе со мной, любимая: я знаю, как освободить тебя!»

Песенка скакала и порхала легко, словно воды ручьев, струящихся со скал, словно комары и мошки, танцующие в солнечных лучах. Услышав ее, больной вскочил бы со своего ложа и пустился в пляс! Святой забыл бы свои обеты и в радостном упоении поцеловал бы хорошенькую соседку. Духи и феи впри-





прыжку разнесли кушанья и рука об руку завертелись вокруг стола в луче хороведе, легко скользя в воздухе. Девушки протянули к ним руки, приветствуя их сладкими песнями. Волшебник, веселый и хмельной, опустошал кубок за кубком, все больше и больше пьянея. Даже печальная Зиди забыла о своих страданиях и смеялась всеобщему воодушевлению.

Один только толстый Карлик пребывал в дурном настроении. Хоть он и сделал пару неуклюжих прыжков, веселье его было не от сердца. Всякое неловкое движение приводило ему на память, как по милости Старика ему намяли ребра. Чтобы отомстить, он придумал хитростью лишить Старика флейты, восстановив против него Волшебника. Так как тот редко в чем ему отказывал, Карлик был убежден, что и на этот раз его просьба не будет напрасной, тем паче, что он был с Волшебником в ближайшем родстве.

— Любезный Господин, — начал он, едва Лулу замолк, и погладил Волшебника по бороде. — Если бы у меня тоже была такая затейливая флейта, я мог бы целые вечера напролет свистеть тебе эти песенки. Я быстро выучусь играть, если кто-нибудь из духов меня научит. Тогда ты бы мог спокойно выгнать заносчивого Старика, чего ты, мой дорогой, добрый Господин, прежде так остерегался.

— Поглядите, какой умный мальчик! — засмеялся Волшебник. — Что за счастливая мысль ему пришла! Иди, сынок, дай я тебя поцелую: ибо ты сказал мне это не напрасно! Не знаю, не понадобится ли мне вдруг опять искусный флейтист. Ты слышал, Старик? Отдай свою дудку мальчугану. У него умная голова, он быстро выучится дуть.

— Полагаю, — сказал Лулу в ответ, — что без этой флейты я не сумею прокормиться. У меня нет ни друзей, ни родных, я стар и не могу больше работать. Игрой на флейте добываю я хлеб и кров, и если вы заберете ее у меня, мне придется на старости лет голодать.

— Так продай свой красивый перстень! — закричал Карлик, ухмыляясь. — Он, кажется, дорого стоит, на несколько лет, которые тебе осталось прожить, в самый раз хватит.

— Верно, сынок! — вставил Волшебник, громко хихикая. — Я еще не видал перстня, так покажи его мне, Старик! Он красивый? Откуда он у тебя? Это подарок женщины?

Лулу испугался этой неожиданной выходки и не знал, что предпринять. Перстень сидел на большом пальце левой руки, который во время игры был всегда скрыт флейтой. В остальное время Лулу тщательно прятал левую руку, и Волшебник не замечал перстня, но Карлик обнаружил его, когда Лулу вырывался от него в дверях зала. «Если я откажусь показать перстень, — сказал Принц сам себе, — Чудовище рассвирепеет, если я подойду к нему, он повернет его или снимет с пальца, и тогда моя тайна обнаружится. Здесь не поможет ничего, кроме отважной попытки рискнуть и выяснить: нет ли у флейты еще какой-нибудь скрытой силы».

Он подошел на один шаг ближе к Волшебнику, как бы возмущенный его предло-



жением, и произнес с негодующим видом:

— Господин, это значит отплатить мне неблагодарностью! Я сослужил Господину важную службу при этой девушке, был сговорчив и уступчив, отверг любые подношения — и вот взамен платы у меня отбирают даже мое жалкое имущество. Это нехорошо!

Господин должен стыдиться! Но я сам виноват! Глупец! Зачем я вошел сюда? Разве не должен я был опасаться подобной несправедливости от человека, который так крепко запирает свой дом? Кто теперь станет спорить с ним и с его духами? Только не я! Пусть твой Карлик забирает флейту. Я только сыграю еще одну песенку и пойду своей дорогой.

Он поднес флейту к глазам и, с тоской глядя на нее, продолжал:

— Итак, должен ли я лишиться тебя, о возлюбленная моего сердца? Верная спутница моей жизни, должен ли я расстаться с тобой в моей старости? Ах! Где найду я друга, чьи любовь и верность сравнились бы с твоими? Как двое супругов, вместе испытавшие и счастье, и несчастье, были мы с тобой друг для друга. Я разделял с тобой каждое движение моего сердца, ты понимала мои самые сокровенные мысли и подпевала моим чувствам. Как друг ласковой беседой радует и утешает друга, так ты с новой силой отвечаешь на каждый мой вздох и поешь о радости и печали. Благодаря тебе я повсюду желанный гость, хвалим и почитаем. Твои сладкие песни доставляют мне друзей, которые дают мне приют, благодаря им приобретаю я благодетелей, которые привечают странника. Но теперь Старик будет скитаться в одиночестве и умрет в нищете. Ибо без тебя кто позовет его к себе? Кто даст ему пищу и мягкое ложе на ночь? Прощай, подруга моей юности, утешение моей старости, спой для меня в последний раз нежную мелодию!

Волшебник держался, как человек, который не знает, смеяться ли ему, сердиться или стыдиться. Но прекрасная Зиди, приняв притворство Лулу за чистую монету, плакала о нем и о себе. Тем временем флейта запела нежную колыбельную. Мелодия текла так неторопливо, так мягко покачивалась, словно молодые всходы, овеваемые легким дуновением ветерка, словно лепестки цветов, долго-долго парящие в воздухе, прежде чем упасть на землю. Гости откинулись на спинки сидений, глаза их начали слипаться, головы поникли, духи прикорнули кто где и мало-помалу задремали. Стрелки сжимали в руках оружие, рабыни держали перед собой полные блюда: так все и замерли с закрытыми глазами, будто окаменев.

Лулу перестал играть, поцеловал свою флейту и воскликнул:

— Так ты не покинула меня, любимая, сладкая певунья! Ты помогла мне в тяжкую минуту, когда я уже не надеялся на помощь! Благодарю тебя! Каждый звук твой — хвалебная песнь творцу, создавшему тебя!

Так говорил Лулу в сердечной радости от того, что ему удалось его рискованное предприятие. В эту минуту Волшебник громко захрапел, будто хотел разбудить всех спящих. Его голова так низко свесилась на грудь, что длинный подбородок касался брюха. Лулу подошел к нему, пошарил на груди и нашупал Клинок в кожаных ножнах, прикреп-



ленных к кафтану с левой стороны. Он вытащил его так плавно и так осторожно, что Волшебник и не шелохнулся во сне. Золоченый двойной эфес Клинка был соединен тонкой пружиной, охватывавшей гладко отполированный кремнь. Внимательно рассматривая Клинок, Лулу нечаянно коснулся кремня.



В тот же миг духи пробудились, удивленно поглядели друг на друга и приняли такой смиренный вид, как будто ждали от Лулу приказаний. Он еще обдумывал, убить ли ему Чудовище или предоставить Фее наказывать его, но тут прекрасная Зиди пошевелилась во сне. Тут же позабыл он о Волшебнике, повернул перстень камнем наружу и разбудил спящую.

Когда она открыла глаза, прекрасный юноша, причинивший ей столько сердечных мук, лежал у ее ног, протягивал к ней руки и, глядя на нее глазами, полными любви, зывал:

— Ты свободна, любимая! Я обезоружил Чудовище, смотри, вот знак моей победы!

Безмолвная Зиди нежно и благодарно смотрела на своего спасителя. Незаметно для самой себя она склонилась к нему и упала в его объятия. Они забыли духов, Волшебника и Карлика и долго обнимали друг друга, будто онемев, пока сладкое упоение мало-помалу не ослабло и они вновь не обрели дар речи.

— Что я делаю? — испуганно сказала Принцесса. — Не рассердится ли мама, что я полюбила без ее согласия? Встань! Я хочу загладить свою чрезмерную поспешность, не совершая больше впредь никаких ошибок. Отнеси меня к ней, она благосклонно встретит тебя, когда узнает, что это тебе обязана я своим спасением.

— Куда, моя любовь? — спросил он.

— К моей матери, фее Перифириме.

— Как! — вскричал Лулу. — К фее Перифириме? Возлюбленная Зиди — ее дочь? Как я счастлив! Ведь это она послала меня к тебе, от нее получил я эту флейту, этот перстень и обещание прекраснейшего дара в награду!

— Так это любимая мама избавила меня! — воскликнула прекрасная Зиди, и слезы радости потекли по ее щекам. — Ах, как я боялась! Я думала, она совсем забыла обо мне, если так долго оставляла томиться в этой темнице без всякой помощи. Чтобы ты мог понять, дорогой Лулу, насколько я рада примирению с ней, я должна тебе поведать, как очутилась во власти Чудовища.

Отец мой Сабалем, султан Кашмира, был в юности очень хорош собой. Знай также, что все языки восхваляли его мудрость и справедливость. Он уже почти достиг старости, но эмиры и визири так и не смогли убедить его жениться. Все женщины на земле казались ему достойными презрения, по крайней мере, ни одна из них не могла похвастаться его любовью. Он подарил всем женщинам во дворце свободу и обратил гарем в зал правосудия, где ежедневно появлялся и произносил речи. Царица фей Перифирима прослышала о его мудрости. В ней проснулось любопытство, и она посетила султана под видом юного чужестранца, искавшего службы при его дворе. Умные речи юноши привлекли его, он любил его день ото дня все больше и в конце

концов доверил ему сокровенные мысли своего сердца. Фея восхищалась им еще сильнее, тоже полюбила его и явилась ему в своем настоящем облике.



В дни, когда оба они наслаждались блаженством, Фея утратила залог своего могущества — Клинок Духов, позабыв оберегать его с особой тщательностью. Волшебник Дильзенгвин давно уже мечтал заполучить Клинок и уговорил одну из своих рабынь его похитить. Вместе с Клинком утратила Фея и большую часть своей магической силы. Наиболее могущественные среди фей и духов, которых Волшебник не умел обуздать, принялись за наихудшие бесчинства, разожгли среди людей гибельные войны, подняли один народ против другого, а Царица фей должна была молчать. С горя удалилась она в свой дворец, где выросла и воспитала меня, свое единственное дитя. Она научила меня всем прекрасным и полезным искусствам, которые сама изобретала, но своей сверхъестественной науке учить меня не хотела, потому что, как она говорила, мне это не поможет, а лишь может причинить вред.

Когда мне исполнилось двенадцать лет, она поведала мне историю моего рождения и нашей утраты. Она сказала, что Волшебник пребывает в постоянном страхе, не сможет ли она при случае вновь вернуть себе Клинок, а его наказать за обман, поэтому он измышляет всевозможные хитрости, чтобы заполучить меня в свою власть и тем принудить мою мать к выгодной для него сделке. Она сделала все возможное, чтобы защитить меня от него, так как если бы я по неосмотрительности однажды попала в его руки, она бы уже не смогла меня освободить. В дворцовом саду он не мог причинить мне никакого вреда, я только не должна была пересекать его границы. От срока, отведенного власти Дильзенгвина, оставалось еще шесть лет, и если бы я все это время слушалась материнского наказа, то сейчас могла бы уже более его не страшиться.

Я жила, безоговорочно повинуюсь матери. Три года строжайшим образом исполняла я ее наказ и думала, что теперь уж не ошибусь, когда, на свою беду, по воле случая убедилась в обратном. Однажды вечером, когда моя мать посещала жившую по соседству султаншу, а я с моими девушками вышла прогуляться по саду, мы заметили ворона, неторопливо скакавшего впереди нас. Казалось, он нас не замечал, беспечно перелетал от одной клумбы к другой, щипал и рвал мои самые красивые цветы. Я рассердилась на бессовестную птицу и вместе с девушками побежала, чтобы прогнать ее, но едва мы подбежали близко, он закричал и перелетел подальше. Мы незаметно втянулись в эту ребяческую игру, долго бегали за ним и кидали в него камешки, пока, в сумерках сами того не заметив, не забежали довольно далеко за низкую дерновую ограду, окружавшую сад. Обнаружив это, я испугалась и позвала девушек, чтобы немедленно вернуться обратно, но тут из зарослей кустарника вышел Волшебник, выхватил Клинок и закричал ужасным голосом: «Выходи-





те! Выходите, охотники! Голубка выпорхнула! Пусть каждая искра станет сильным воином, хватайте девушек и несите нас по воздуху!»

Пока Принцесса все это рассказывала, Карлик, который спал, стоя на слабых ногах, во сне покачнулся взад-вперед и так сильно ушибся носом о стол, что проснулся. Он потер глаза, потянулся, отчего все тело его заныло, и тут вдруг заметил у окна незнакомого юношу, державшего в объятьях Принцессу. Он несколько раз толкнул своего господина и стал щипать его за уши, пока тот не пришел в себя. Едва Волшебник зевнул и потянулся, Карлик указал ему на тех двоих у окна. Увидев их, Волшебник впал в ярость. Он вскочил на ноги, выхватил саблю и с такой яростью бросился к Лулу, что тот едва успел защититься себя. По одному знаку стрелки с быстротой молнии отступили его с пиками наперевес, а рабы схватили Волшебника и держали так крепко, что он не мог пошевелиться. Принцесса громко вскрикнула, все ее девушки разом пробудились и с пронзительными воплями повскакали с мест. Тут Лулу вспомнил о волшебном перстне, снял его с пальца и отбросил прочь.

Заметив, что Клинка у него больше нет, Волшебник сменил тон на дружелюбный и сказал просительно:

— Ты обманул меня. Будь же честным, верни мне обратно Клинок, ибо я хочу отпустить с миром Принцессу и ее девушек, а без моего приказа никому из Башни не выбраться.

— Пусть Господин припомнит, что я испросил себе право переночевать в его доме, — ответил Лулу. — Надеюсь, он сдержит слово.

Волшебник затрясся от злости и все еще обдумывал, что бы ему предпринять, как вдруг потолок зала заволкло туманом, и фея Перифирима, подобная солнцу на заре, появилась в своем облачном экипаже. Едва Волшебник завидел ее, как от страха тут же превратился в сокола и мимо облачной кареты ринулся в вышину. Фея потянулась к нему и ударила рукой по голове, сказав:

— Это обличье тебе не годится. Если ты так боишься света, оставайся верным своей природе и будь ночной птицей.

В тот же миг Дильзенгвин превратился в темно-серого филина. Яркий луч света ослепил его, он метался по залу, ударяясь обо все стены, и, в конце концов, почуввав свежий воздух, с трудом отыскал окно и улетел с окровавленной головой.

Тем временем карета мягко опустилась на пол в углу зала и рассеялась, словно легкий дым. Фея стояла в мягком сиянии, возвышаясь над всеми остальными. Лулу и Зиди почтительно и по-детски боязливо преклонили перед ней колени. Сознывая свою вину, Зиди в страхе опустила глаза и ожидала выговора, однако Фея обняла ее и заговорила с любовью:

— Довольно страдать из-за невольной ошибки, дочь моя. Я не сердилась на тебя и давно бы тебе помогла, если бы могла сделать это раньше. При всем своем могуществе я подчиняюсь высшей власти, повинуюсь Небу и Земле. Они рассудили по справедливости и наказали меня твоим заточением. Я много выстрадала в дни, когда надежды на твою из-

бавление у меня было не больше, чем у тебя самой. Лулу — единственный из смертных, кому покорилась моя флейта. Он своим добрым гением снял оковы, которых не могли разорвать ни могущество, ни хитрость. И так как я обещала победителю лучшее, что есть у меня, то теперь лишь от него зависит, согласен ли он принять в награду мою Зиди.

Лулу выразил свою благодарность, сердечно поцеловав ей руку. Фея подняла его и произнесла:

— Пойдемте, дети. Отцы ваши ждут вас в моем дворце и оба желают вашего союза.

С этими словами она обернулась к духам и позвала:

— Барзина, где ты?

Дрожащая предательница вышла вперед, опустилась на колени и заплакала. Но Фея сказала ей:

— Ты уже достаточно наказана вечными напоминаниями о преступлении, совершенном тобой не столько по злобе, сколько по наивности. Я прощаю твою ошибку: иди и будь впредь вернее. Остальных я на сегодня также освобождаю от службы. Ступайте и радуйтесь со мной этому счастливому дню.

Духи умчались, а облачная карета вновь начала проступать в воздухе: огромный экипаж на двенадцать мест занял добрую часть зала. Все уже хотели войти в него, когда девушки вытащили из-под стола Карлика и поставили его перед Феей.

— Я бы хотела пощадить тебя, — сказала она, — если бы могла надеяться на твоё исправление, но я знаю, что ты никогда не оставишь своего коварства, ибо нрав у тебя в точности как у твоего отца. Потому составь ему приятное обещание.

Фея сделала легкое движение рукой. В мгновение ока Карлик превратился в светло-коричневого сыча и, гонимый таинственной силой, беспрепятственно вылетел наружу сквозь окно, разбитое его отцом-филином. Все сели в экипаж. Он поднялся в воздух и несколько раз облетел вокруг Железной Башни. Фея поднесла к губам флейту. Раздался прелестный перезвон серебряных колокольчиков, похожий на пение стеклянной гармоники, но такой разнообразный и полнозвучный, словно бы каждый звук сам собой превращался в четыре. Множество аккордов рождались один за другим, пока наконец не слились в одно мощное созвучие, казалось, возвещавшее замешательство стихий.

Едва экипаж в третий раз обогнул Башню, выстроенную могучими духами, казалось бы, на вечные времена, она вдруг со страшным грохотом опрокинулась, покрыв землю огромными кучами песка и пыли.

Экипаж весело взмыл вверх, понесся по воздуху, словно корабль при попутном ветре, и несколько минут спустя прибыл во дворец Феи, где царь Хорассана и султан Кашмира радостно встретили своих счастливых наследников.

*Перевод с немецкого  
и текст вступительной статьи  
Анны Булычевой*

РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО · МОСКВА  
и издательство  
БЕРЕНРАЙТЕР КАССЕЛЬ · БАЗЕЛЬ · ЛОНДОН · НЬЮ-ЙОРК · ПРАГА



представляют издательский проект  
«БЕРЕНРАЙТЕР-УРТЕКСТ»



С 2006 года большинство наименований признанных во всем мире издательских каталогов «Беренрайтер-Уртект» и «Беренрайтер-бестселлеры» будут доступны отечественным музыкантам благодаря русским лицензионным изданиям серии «Беренрайтер-Уртект».

Лицензионные издания «Беренрайтер-Уртект» печатаются в России по оригинальным электронным и печатным матрицам, с которых они тиражируются в Германии.

Вступительные статьи переведены на русский язык известными отечественными музыковедами-текстологами и представлены в расширенном виде, доступном только в томах академических изданий Беренрайтер. Каждое издание включает факсимиле рукописей и специальные Приложения к русскому изданию с дополнительными нотными материалами из Полных собраний сочинений издательства Беренрайтер.

Серия «Беренрайтер-Уртект» публикуется на специальной тонированной бумаге, разработанной специалистами КБФ «ГОЗНАК» по немецким стандартам и образцам бумаг, используемым в оригинальных изданиях «Беренрайтер-Уртект».

Русские лицензионные издания следуют новейшим издательским принципам оригинальной серии «Беренрайтер-Уртект» и выпускаются в новом увеличенном формате 24,3 × 31 см., позволяющем воспроизводить нотный текст академических изданий без уменьшения, что сводит до минимума различия между академическим и практическим изданиями. С русскими лицензионными изданиями «Беренрайтер-Уртект» отечественные музыканты получают наиболее совершенный тип практических изданий Беренрайтер сложившийся за последние 50 лет.

В 2005-2006 в серии «Беренрайтер-Уртект» будут выпущены следующие издания для фортепиано:

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ

**Клавирные упражнения I:** Шесть партит BWV 825–830. Подготовка текста и комментарии Ричарда Дугласа Джонса. РМИ 5501 (ISMN M-3520-5501-8)

**Клавирные упражнения II:** Итальянский концерт BWV 971 / Французская увертюра BWV 831. Подготовка текста и комментарии Уолтера Эмери. РМИ 5502 (ISMN M-3520-5502-5)

**Клавирные упражнения IV:** Гольдберг-вариации BWV 988. Подготовка текста и комментарии Кристофа Вольфа. РМИ 5503 (ISMN M-3520-5503-2)

**Инвенции и Симфонии** BWV 772–801. Подготовка текста и комментарии Георга фон Дадельзена. РМИ 5504 (ISMN M-3520-5504-9)

**Клавирная тетрадь Анны Магдалены Бах (1725).** Подготовка текста и комментарии Георга фон Дадельзена. РМИ 5505 (ISMN M-3520-5505-6)

**Клавирная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха.** Подготовка текста и комментарии Вольфганга Плата. РМИ 5506 (ISMN M-3520-5506-3)

**Хорошо темперированный клавир I** (BWV 846–869). Подготовка текста и комментарии Альфреда Дюрра. РМИ 5507 (ISMN M-3520-5507-0)

**Хорошо темперированный клавир II** (BWV 870–893). Подготовка текста и комментарии Альфреда Дюрра. РМИ 5508 (ISMN M-3520-5508-7)

**Шесть английских сюит** BWV 806–811. Подготовка текста и комментарии Альфреда Дюрра. РМИ 5509 (ISMN M-3520-5509-4)

**Шесть французских сюит** BWV 812–817 (Редакции А и В, а также варианты BWV 814а, 815а), Сюиты a-moll и Es-dur BWV 818, 819, 818а, 819а. Подготовка текста и комментарии Альфреда Дюрра. РМИ 5510 (ISMN M-3520-5510-0)

**Токкаты** BWV 910–916. Подготовка текста и комментарии Петера Вольни. РМИ 5511 (ISMN M-3520-5511-7)

**Отдельные произведения для клавир I** (Прелюдии, фантазии, фуги BWV 933–938, 917, 918, 921, 922, 894–896, 903, 903а). Подготовка текста и комментарии Уве Вольфа. РМИ 5512 (ISMN M-3520-5512-4)

**Отдельные произведения для клавир II** (Прелюдии, фантазии, фуги BWV 904, 906, 923/951, 951а, 944, 946, 948–950, 952, 959, 961, соната 967). Подготовка текста и комментарии Уве Вольфа. РМИ 5513 (ISMN M-3520-5513-1)

**Отдельные произведения для клавир III** (BWV 992, 993, 989, 963, 820, 823, 832, 833, 822, 998). Подготовка текста и комментарии Хартвига Айхберга и Томаса Кольхазе. РМИ 5514 (ISMN M-3520-5514-8)

**Клавирные обработки сочинений других композиторов I** Шесть концертов для клавир (обработки концертов А. Вивальди и других авторов) BWV 972–977. Подготовка текста и комментарии Карла Хеллера. РМИ 5515 (ISMN M-3520-5515-5)

**Клавирные обработки сочинений других композиторов II** Семь концертов для клавир (обработки концертов А. Вивальди и других авторов) BWV 978–984. Подготовка текста и комментарии Карла Хеллера. РМИ 5516 (ISMN M-3520-5516-2)

**Клавирные обработки сочинений других композиторов III** Пять концертов для клавир (обработки концертов А. Вивальди и других авторов) BWV 985–987, 592а, 972а / Две сонаты, Фуга на тему Райнкена BWV 965, 966, 954. Подготовка текста и комментарии Карла Хеллера. РМИ 5517 (ISMN M-3520-5517-9)

**Искусство фуги** BWV 1080. Подготовка текста и комментарии Клауса Хофмана. РМИ 5518 (ISMN M-3520-5518-6)

**Концерты для чембало и струнных** BWV 1052-1058. Подготовка текста, комментарии, переложение для двух клавиров Вернера Брайга.

**Концерт № I d-moll** BWV 1052.  
РМИ 5701 (ISMN M-3520-5701-2)

**Концерт № II E-dur** BWV 1053.  
РМИ 5702 (ISMN M-3520-5702-9)

**Концерт № III D-dur** BWV 1054.  
РМИ 5703 (ISMN M-3520-5703-6)

**Концерт № IV A-dur** BWV 1055.  
РМИ 5704 (ISMN M-3520-5704-3)

**Концерт № V f-moll** BWV 1056.  
РМИ 5705 (ISMN M-3520-5705-0)

**Концерт № VI F-dur** BWV 1057.  
РМИ 5706 (ISMN M-3520-5706-7)

**Концерт № VII g-moll** BWV 1058.  
РМИ 5707 (ISMN M-3520-5707-4)



**ГЕОРГ ФРИДРИХ ГЕНДЕЛЬ**

**Произведения для клавира I.** Первый сборник клавирных сочинений 1720. Восемь больших сюит HWV 426-433. Подготовка текста и комментарии Теренса Беста (новое издание). РМИ 4101 (ISMN M-3520-4101-1)



**ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ**

**Сонаты для фортепиано.** Подготовка текста и комментарии Вольфганга Плата и Вольфганга Рема.

**Том 1 (№ 1-9** KV 279-284, 309-311)  
РМИ 4501 (ISMN M-3520-4501-9)

**Том 2 (№ 10-18** KV 330-333, 457, 475, 533+494, 545, 570, 576.  
Приложение: Первая версия Рондо KV 494, фрагменты сонат KV<sup>6</sup> deest, KV 400 (372<sup>a</sup>), KV Anh.31 (569<sup>a</sup>), Anh. 29 (590<sup>a</sup>), Anh.30 (590<sup>b</sup>), Anh.37 (590<sup>c</sup>), KV 189<sup>i</sup> KV<sup>6</sup> 590<sup>d</sup>).  
РМИ 4502 (ISMN M-3520-4502-6)

**Отдельные пьесы для фортепиано.** Подготовка текста и комментарии Вольфганга Плата.  
РМИ 4503 (ISMN M-3520-4503-3)

**Концерты для фортепиано. Уртекст Neue Mozart Ausgabe.**

**Концерт G-dur KV 453 (№ 17).** Подготовка текста и комментарии Евы и Пауля Бадур-Скода. Переложение для 2-х ф-но Дугласа Вудфул-Харриса.  
РМИ 4417 (ISMN M-3520-4417-3)

**Концерт B-dur KV 456 (№ 18).** Подготовка текста и комментарии Евы и Пауля Бадур-Скода. Переложение для 2-х ф-но Михаэля Тёпеля. РМИ 4418 (ISMN M-3520-4418-0)

**Концерт F-dur KV 459 (№ 19).** Подготовка текста и комментарии Евы и Пауля Бадур-Скода. Переложение для 2-х ф-но Дугласа Вудфул-Харриса.  
РМИ 4419 (ISMN M-3520-4419-7)

**Концерт d-moll KV 466 (№ 20).** Подготовка текста и комментарии Ханса Энегля и Хорста Хойснера. Переложение для 2-х ф-но Жанпьер Фабер.  
РМИ 4420 (ISMN M-3520-4420-3)

**Концерт C-dur KV 467 (№ 21).** Подготовка текста и комментарии Ханса Энегля и Хорста Хойснера. Переложение для 2-х ф-но Дугласа Вудфул-Харриса.  
РМИ 4421 (ISMN M-3520-4421-0)

**Концерт Es-dur KV 482 (№ 22).** Подготовка текста и комментарии Ханса Энегля и Хорста Хойснера. Переложение для 2-х ф-но Михаэля Тёпеля.  
РМИ 4422 (ISMN M-3520-4422-7)

**Концерт A-dur KV 488 (№ 23).** Подготовка текста, комментарии, переложение для 2-х ф-но Хермана Бека.  
РМИ 4423 (ISMN M-3520-4423-4)

**Концерт c-moll KV 491 (№ 24).** Подготовка текста, комментарии, переложение для 2-х ф-но Хермана Бека.  
РМИ 4424 (ISMN M-3520-4424-1)

**Концерт C-dur KV 503 (№ 25).** Подготовка текста, комментарии, переложение для 2-х ф-но Хермана Бека.  
РМИ 4425 (ISMN M-3520-4425-8)



**ФРАНЦ ШУБЕРТ**

**Экспромты** D 899 (op. 90) и D 935 (op. post 142). Подготовка текста и комментарии Кристи Ландон.  
РМИ 4801 (ISMN M-3520-4801-0)

**Музыкальные моменты** D 780 (op. 94), Венгерская мелодия D 817, Allegretto c-moll D 915, Три пьесы для фортепиано D 946. Подготовка текста и комментарии Кристи Ландон и Вальтера Дюрра. РМИ 4802 (ISMN M-3520-4802-7)

**Фантазия C-dur («Скиталец»)** D 760 op.15. Подготовка текста и комментарии Кристи Ландон и Вальтера Дюрра.  
РМИ 4803 (ISMN M-3520-4803-4)

**Легкие пьесы и танцы для фортепиано.** Подготовка текста и комментарии Вальбурги Литшауер и Михаэля Тёпеля.  
РМИ 4804 (ISMN M-3520-4804-1)

По вопросам приобретения изданий обращаться по адресу: Русское Музыкальное Издательство.  
Россия, 127006, Москва, Садовая-Триумфальная ул, 14-12. Тел.: +7-495-108-0571, 209-2188, факс: +7-495-200-6306.  
<http://www.rmi.ru>. E-mail: [info@baerenreiter.ru](mailto:info@baerenreiter.ru), [info@rmi.ru](mailto:info@rmi.ru).

#### БЕРЕНРАЙТЕР-УРТЕКСТ

– это символ качества. Это только научно-критические издания или основанные на них публикации. Это гарантия того, что нотный текст представлен на уровне последних научных исследований и подготовлен всемирно признанными специалистами.

#### БЕРЕНРАЙТЕР-УРТЕКСТ

– это издания подготовленные в соответствии с ясно сформулированными издательскими принципами и свободные от произвольных добавлений редактора.  
Беренрайтер-Уртекст – синоним аутентичного текста – выбор музыкантов.



The image shows the cover of the journal 'Early Music'. It features a black and white illustration of a person in historical attire riding a horse. The text 'EARLY MUSIC' is printed at the top of the cover.

## EARLY MUSIC

В издательстве *Oxford University Press* вышли очередные номера журнала *Early Music* (Vol. 35 № 2 и Vol. 35 № 3). В них содержится много разнообразной информации о старинной музыке (в частности, обзор современных книг, нотных изданий, аудиозаписей). Но, как обычно, основную часть составляют музыкально-исторические материалы. Предлагаем нашим читателям полное содержание данных номеров.

### Vol. 35 No 2

*Tess Knighton*. Editorial (pp. 171-172);

*Ruth Smith*. Early music's dramatic significance in Handel's *Saul* (pp. 173-190);

*Naomi J. Barker*. Un-discarded images: illustrations of antique musical instruments in 17th- and 18th-century books, their sources and transmission (pp. 191-212);

*Christopher Macklin*. Approaches to the use of iconography in historical reconstruction, and the curious case of Renaissance Welsh harp technique (pp. 213-224);

*Jane A. Bernstein*. Publish or perish? Palestrina and print culture in 16th-century Italy (pp. 225-236);

*Don Fader*. Philippe II d'Orléans's 'chanteurs italiens', the Italian cantata and the *goûts-réunis* under Louis XIV (pp. 237-250);

*Alejandro Vera*. Santiago de Murcia's *Cifras Selectas de Guitarra* (1722): a new source for the Baroque guitar (pp. 251-270);

*Graham Pont*. French overtures at the keyboard: the Handel tradition (pp. 271-288);

Book Reviews (pp.289-300); Music Reviews (pp. 301-308); Recording Reviews (pp. 309-328); Report (pp. 329-330); Abstracts (pp. 331-334); Advertisers' Index (pp. 335-336).

### Vol. 35 No 3

*Stephen Rose*. Editorial (pp. 337-338);

*David Yearsley*. In Buxtehude's footsteps (pp. 339-354);

*Geoffrey Webber*. Modes and tones in Buxtehude's organ works (pp. 355-370);

*Peter Wollny*. From Lübeck to Sweden: thoughts and observations on the Buxtehude sources in the Düben collection (pp. 371-384);

*Peter Holman*. Buxtehude on CD: a tercentenary survey (pp. 385-396);

*Michael Burden*. To repeat (or not to repeat)? Dance cues in Restoration English opera (pp. 397-418);

*Kathryn Lowerre*. A ballet des nations for English audiences: Europe's revels for the peace of Ryswick (1697) (pp. 419-434);

*Jennifer Thorp*. 'So Great a Master as Mr Isaac': an exemplary dancing-master of late Stuart London (pp. 434-446);

*Kerry McCarthy*. Tallis, Isidore of Seville and *Suscipe quaeso* (pp. 447-450);

Book Reviews (pp.451-464); Music Reviews (pp. 465-470); Recording Reviews (pp. 471-488); Report (pp. 489-490); Correspondence (pp. 491-496); Abstracts (pp. 497-500); Advertisers' Index (pp. 501-502)





# СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№№ 3-4 (37-38) 2007

Ежеквартальный  
музыкальный журнал

Учредитель

Литературное агентство  
«ПРЕСТ»

Свидетельство о регистрации  
№ 017021 от 09.01.98

Главный редактор  
**Ю.С.Бочаров**

Издается при участии  
Коллегии старинной музыки  
Московской консерватории

Редколлегия:

**В.В. Березин**

**Е.А. Коровина**

(ответств. секретарь)

**С.Н. Лебедев**

**М.А. Сапонов**

**О.К. Чернышев**

Художник

**И.Г. Гончарова**

✉ 103871, Москва,  
ул. Б. Никитская, д. 11 – 13  
Коллегия старинной музыки

Тел. редакции: (495) 469-12-05;  
(499) 966-59-89  
e-mail: stmus@mail.ru  
http://www.stmus.nm.ru

Подписано в печать 27.11.2007  
Формат 60x84 1/8 Усл. печ. л. – 6,0  
Печать офсетная. Заказ №

Отпечатано на полиграфическом  
предприятии «Шанс»  
127412, Москва, ул. Ижорская, д. 13/19

© «Старинная музыка», 2007

Перепечатка материалов без письменного  
разрешения редакции запрещена

Редакция журнала  
«Старинная музыка»  
поможет в издании книг,  
брошюр, научных статей  
☎ (495) 469-12-05,  
(499) 966-59-89

## СОДЕРЖАНИЕ

### Премьеры

*А. Булычева.* Новые приключения Бориса Годунова ..... 1

### Штрихи к историческому портрету

*С. Гандилян.* И.Я. Фробергер в эпистолярном наследии  
своего времени ..... 4

### Исторические экскурсии

*В. Березин.* Братство Святого Юлиана и Большие скрипки короля ... 13

### Век девятнадцатый

*Т. Берфорд.* О некоторых особенностях исполнительской  
терминологии Н. Паганини (к 225-летию выдающегося  
скрипача и композитора) ..... 26

### Восточные мотивы

*А. Юркова.* Абу Али ибн Сина и его музыкальная терапия ..... 31

### Литература и музыка

Первоисточник шедевра Моцарта ..... 34  
*А.Я. Либескинд.* Лулу, или Волшебная флейта (перевод  
с немецкого *А. Булычевой*) ..... 35

**Уважаемые подписчики журнала «Старинная музыка»!**

**По вопросам доставки очередных номеров Вы можете  
обращаться в агентство «Аргументы и факты. Экспресс-  
сервис» по тел.: (499) 240-52-27 или (499) 240-52-28**