Вокруг света с EARLYMUSIC

В сентябре 2008 года состоялся *XI международный фестиваль Earlymusic*. Традиция, по которой каждый год осенью в Санкт-Петербурге собираются первоклассные исполнители старинной музыки из разных стран, к счастью, оказалась сильнее многочисленных организационных проблем и даже мирового финансового кризиса. Впрочем, не слишком благоприятный контекст не мог совсем не сказаться на нынешнем фестивале. На этот раз он предстал в более камерном, по сравнению с прежними, варианте: концертов было не слишком много. Зато каждый из них, без сомнения, стал важным событием в культурной жизни северной столицы. При этом нынешний фестиваль и по своему содержанию заметно отличался от десяти предшествующих, поскольку, помимо разнообразной европейской музыки давних эпох, на нем была представлена традиционная музыка других культур. В связи с чем, как справедливо заметил художественный руководитель фестиваля *Андрей Решетин*, «впервые появилось такое художественное пространство, в котором различные культуры взаимодействуют друг с другом историческими корнями через музыку». И действительно, в афише фестиваля оказались представлены не только, казалось бы, привычные для любителей старинной музыки образцы европейского музыкального искусства эпохи барокко и позднего Возрождения, но и церковное пение Западной и Восточной христианских традиций с IX по XVII век, а также традиционная персидская музыка и уж совсем экзотическая для российского слушателя старинная японская музыка, которая прозвучала на концерте в Академической Капелле в программе «Меланхолия островов. Музыка Англии и Японии XVI–XVII веков» с участием *Эндрю Лоурэнс-Кинга* (Англия) и *Каёко Накагава* (Япония), игравших соответственно на барочной арфе и кото.

Еще одна важная особенность нынешнего фестиваля Earlymusic – представление музыки в единстве с другими видами искусств. Весьма показательно, что концерт-открытие фестиваля с программой «Розы Ирана. Традиционная иранская музыка и поэзия», проходивший в Концертном зале Государственного Эрмитажа, совпал по времени с выставкой «Во дворцах и в шатрах. Исламский мир от Европы до Китая», концертная программа голландского дуэта *Эрик Босграаф* (блокфлейта) и *Ицхар Элиас* (барочная гитара) в Мальтийской капелле именовалась «Ночной дозор, музыка времен Рембрандта», да и заключительный концерт, с которым в Академической капелле выступил петербургский ансамбль «Солисты Екатерины Великой», завершился большим танцевальным дивертисментом в исполнении «Барочного балета Анжолини» под руководством немецкого хореографа *Клауса Абромайта*.

Не забыли организаторы фестиваля и о такое его важной составляющей, как образовательные и просветительские проекты. Вот и на этот раз был проведен интересный цикл лекций в Музее истории религии, а, главное – замечательный мастер-класс признанной «звезды» исторического исполнительства, голландской скрипачки *Марии Леонхардт*.

Итак, XI фестиваль *Earlymusic* уже стал историей. Хочется надеяться, что добрая традиция будет продолжена в следующем году.

Владимир ШЕКАЛОВ

Генрих Луи Станислав Мортье де Фонтен и первые Исторические концерты в России

«Знаете ли Вы, кто такой Мортье де Фонтен?» – с этим вопросом я обращался ко многим музыкантам. Ответа не было. И не мудрено. Это имя исчезло из музыкальных энциклопедий и учебников, хотя изредка встречается в работах исследователей русского фортепианного искусства – В. А. Натансона, М. А. Овчинникова и других[1]. Кажется, единственная в XX веке посвященная Мортье статья Р.А. Островского, в которой он справедливо назван музыкантом «необычной, во многом трагической судьбы», одним из «провозвестников будущих эпох в искусстве»[2], была опубликована в малотиражном сборнике и не смогла рассеять мрак забвения вокруг этого имени. Между тем к началу 1850-х годов европейские авторитеты причисляли его к пятерке пианистов, занимавших в фортепианной иерархии высшее положение сразу после Листа (Ф. Мендельсон, Клара Шуман, А. Ш. Литольф, Мортье де Фонтен, Ф. Хиллер)[3], и имя его упоминалось в прессе не иначе, как с эпитетом «знаменитый». Антон Рубинштейн просил свою мать в июне 1856 года: «Напишите мне побольше о Мортие де Фонтэн <...> Меня очень интересует узнать подробно»[4]. А Александр Серов призывал: «все, кто любит искусство звуков для самого искусства, кто желает узнать лучшую в свете фортепианную музыку в ее “настоящем” исполнении – не пропускайте концертов г-на Мортье де-Фонтена»[5]. Что же это за пианист и в чем его заслуги?

Генрих (Анри) Луи Станислав (или Станислав-Людовик-Гейнрих) **Мортье де Фонтен** (Mortier de Fontaine, 13 мая 1816 – 10 мая 1883) родился в городе Вишневец Волынской губернии. Его отец, участник наполеоновской кампании, по некоторым данным – родственник наполеоновского маршала А. Э. К. Мортье, женился на русской подданной, польской аристократке Л. Чарнецкой[6] (по другим сведениям, Чернике[7]) и остался в России. Неудивительно, что в различных источниках Мортье де Фонтена называют и французским[8], и польским[9], и русско-польским[10], и польско-французским пианистом[11]. Семья некоторое время жила в Милане, где в семилетнем возрасте Мортье начал учиться музыке у Доменико Скаппа; затем занятия продолжились в Вене у Антуана Хладисласа и в Польше у Маурициа Эрнемана; там он услышал Шопена. В октябре 1830 Мортье покинул Польшу; свои первые концерты дал в Данциге (Гданьске), Копенгагене и в Киле, где оркестром дирижировал студент университета Отто Ян, будущий автор знаменитой монографии о Моцарте. В 1833 в Париже Мортье нанес визит Шопену, который встретил его словами: «Достаточно, что Вы вдохнули воздух Варшавы, чтобы найти во мне друга и советника»; ряд источников называют его учеником Шопена. В 1835 Мортье дебютировал в Париже в основанных Теофилом Александром Тильманом концертах «Музыкальная гимназия», где впервые во Франции исполнил произведения Мендельсона, в частности, концерт g-moll[12]. Лист играл с ним на двух роялях в Милане, Кёльне, ввел в музыкальные круги Вены и посвятил ему транскрипцию четырехручных маршей Шуберта. В 1840-е годы Мортье выступал также в Берлине, Лейпциге, Дрездене. В 1842 году в Париже он исполнил Фантазию для фортепиано, хора и оркестра ор. 80 Бетховена; оркестром из 120-ти человек и хором из 80-ти управлял Гектор Берлиоз. После исполнения той же Фантазии в Вене музыканты преподнесли Мортье де Фонтену автограф этого сочинения, признав его лучшим бетховенистом. Действительно, музыка Бетховена, особенно позднего периода, была «коньком» артиста. Он стал одним из первых, если не первым, и во всяком случае самым активным пропагандистом 29-й сонаты ор. 106 (Hammerklavier), которую играл во многих городах. В. Ф. Ленц, автор известной книги о трех стилях Бетховена[13], во второй свой крупной работе о Бетховене[14] поставил Мортье де Фонтена на одно из первых мест как интерпретатора Бетховена, в том числе упомянутой Сонаты: «...мы можем со всей убежденностью сказать, что публично исполнить *эту* сонату *так*, как исполнил ее Мортье, – это несравненный артистический подвиг, заслуживающий признательности всех приверженцев прекрасного и высокого признания со стороны *всех* музыкантов»[15]. Пианист играл также 8-ю, 23-ю, 31-ю, 32-ю сонаты, 4-й фортепианный концерт (с собственными каденциями), ансамблевые сонаты и даже Девятую симфонию в переложении для двух роялей. Большое место в его репертуаре занимали Бах, Гендель, Гайдн, Моцарт – совершенно нетипичный тогда репертуар... Издавались и исполнялись его собственные сочинения и обработки.

Дом Мятлевых в Санкт-Петербурге – место проведения первых в России Исторических концертов

Зимой 1852 года Мортье де Фонтен приехал в Петербург с намерением поселиться здесь. 14 декабря сыграл Концерт Мендельсона g-moll для фортепиано с оркестром на вечере Филармонического общества в пользу вдов и сирот артистов-музыкантов в зале Дворянского собрания[16], а 15 февраля 1853 года представил в том же зале гигантскую программу, исполнив Четвертый концерт и Фантазию для фортепиано, хора и оркестра Бетховена, Концерт g-moll Мендельсона, а также – вместе с Антоном Рубинштейном – собственную Большую фантазию для двух фортепиано на темы из оперы Мейербера «Осада Гента»; кроме того, прозвучали две увертюры. В концерте приняли участие два дирижера, три вокалиста, в том числе жена пианиста Маргарита Мортье де Фонтен, «урожденная Лимбах, придворная певица Великого Герцога Мекленбург-Шверинского», и «г. Герман (Gehrman), первый скрипач придворной капеллы Короля Шведского»[17].

«Подвиг необыкновенно смелый. Петербургская публика не очень-то охотно слушает залпом несколько классических пьес, и вдобавок еще пьес длинных и длинных. Обыкновенно всякий пианист, приезжающий в Петербург и еще с целью давать уроки, рекомендует себя салонными пьесами, и более всего боится наскучить публике. Г. Мортье смело перешагнул через порог, отделяющий салонную музыку от классической...», – писал критик И. А. Манн[18]. Этот концерт прошел с большим успехом, как и выступление с 4-м концертом Бетховена в «третьем симфоническом утре г. Лудвига Маурера» 15 мая того же года[19]. И на следующий сезон Мортье отважился на то, чего в России еще никогда не было – решился дать в столице Российской империи цикл *Исторических концертов*.

Решение, безусловно, было вдохновлено примером выдающегося франко-бельгийского музыковеда Ф.Ж. Фетиса, который первым начал проводить такие концерты в Париже (1832) и Брюсселе (1837). Вслед за Фетисом, бросившим перчатку укоренившейся теории «прогресса в искусстве», Исторические концерты начали давать и другие музыканты, и они стали основной формой пропаганды старинной и классической музыки в XIX веке.

В программе к концертам, содержащей краткие биографии композиторов и разбор намеченных к исполнению произведений, Мортье де Фонтен писал: «Я предполагал <...> показать, посредством основательного выбора пьес различных стилей, все фазисы музыкального вкуса и довести слушателей до высшей точки фортепианной музыки, до большой сонаты (ор. 106) Бетховена. <...> я поставил себе задачею передать то, что есть истинно прекрасного в обширном историческом репертуаре клавесина, фортепиано и пения. Я попрошу слушателя, для оценки пьес, составляющих мой первый сеанс, <...> перенестись в эпоху *сарабанд, жиг и курант,* которыми услаждал себя двор Людовика XIV <...>. Наверно слушатель убедится, что та музыка, которая заставляла биться сердца наших предков, может интересовать и нас во многих отношениях»[20].

«Для любителей, особенно для знатоков музыки, это настоящий клад, систематический курс музыки на практике», – писала «Северная пчела»[21]. «В нашем музыкальном мире важное событие, новость еще небывалая – *исторические концерты*!» – приветствовал идею И.А. Манн, выражая, тем не менее, опасение за «материальный успех» таких концертов[22].

Цикл проходил в «зале г-жи Мятлевой». Дом Мятлевых (современный адрес – Исаакиевская площадь, 9) хорошо известен петербуржцам. Это старейшее из сохранившихся на площади зданий в XVIII веке принадлежало Л.А. Нарышкину, а с начала XIX столетия – камергеру, сенатору и поэту И.П. Мятлеву (1756–1833). Здесь останавливались Д. Дидро, Ж. де Сталь, бывали А.С. Пушкин, П.А. Вяземский, В.А. Жуковский, М.Ю. Лермонтов. В 1920-х в этом здании располагался ГИНХУК – Государственный институт художественной культуры, центр разгромленного вскоре русского авангарда во главе с К. Малевичем, а сейчас...

прокуратура). Вдова Мятлева, статс-дама Прасковья Ивановна (1772–1859), «держала салон», устраивала балы, концерты. И состоявшийся здесь 26 ноября, 3, 10 и 17 декабря 1853 года исторический цикл – в какой-то степени и ее заслуга.

На первом концерте были исполнены Сарабанда, Куранта и Ария Куперена, Вариации из Сюиты E-dur Генделя, Токката Скарлатти, Хроматическая фантазия и фуга Баха, арии из опер Люлли, Франческо Росси и часть из сонаты для скрипки Тартини; на втором – произведения К.Ф.Э. Баха, падре Мартини, Рамо, Глюка, Клементи и В.А. Моцарта (Фантазия c-moll), в третьем, в частности,– Октет принца Луи Фердинанда Прусского (1772–1806). Четвертый был посвящен творчеству Бетховена, хотя звучали также сочинения Гуммеля, Вебера, Шопена, Листа. К сожалению, опасения критика в отношении публики подтвердились: «На первый исторический концерт г. Мортье де-Фонтен собралось ровно 25 человек слушателей. <...> судя по первому концерту, следует заключить, что исторические концерты не только не превзойдут успехом прочих концертов серьезной музыки, но даже и отстанут от них. <...> Зато те немногие слушатели, которые явились на призыв, остались, по-видимому, очень довольны первым концертом. Аплодисменты были шумны, настолько, сколько можно было требовать от такой немногочисленной публики. И действительно, игра Мортье де-Фонтена заслуживала полного одобрения, он понял как нельзя лучше характер произведений старинной музыки, с которыми имел намерение познакомить нашу публику, и предварительное изучение этих образцов различных степеней развития фортепианной музыки довел до полной отчетливости. Например, «Doubles» Генделя и «Toccata» Скарлатти были исполнены им превосходно, безукоризненно. <...> Первый исторический концерт показал нам, что артистический успех г. Мортье де-Фонтена у нас обеспечен, но вместе с тем и заставляет нас пожелать, чтобы и успех материальный шел в уровень с артистическим»[23].

Большинство критиков высоко оценили и идею исторических концертов, и ее воплощение[24]. Но не все. Так, рецензент популярной «Библиотеки для чтения» (Б. Дамке – ?) иронически называет концерты «археологическими», «ретроспективными», «вспятными» и, считая, что «эта музыкальная археология вообще довольно скучна», что «каждый век поет и играет только для себя, не заботясь ни о том, что было, ни о том, чтом будет, и что <...> ни предшествующий век не понимает последующего, ни последующий – предшествующего, ни оба они вместе не понимают будущего, точно также как будущий век не поймет их», делает вывод, что «цель, для которой ретроспективные концерты выдуманы, сама по себе ложна и недостижима»[25]. Но и этот рецензент в завершающем отзыве корректирует свою точку зрения: «"Однако, – сказала одна очень милая и очень умная дама при выходе из последнего концерта, – эту скучную музыку очень весело слушать". Я думаю, в этом отзыве заключает самая лестная похвала, какой только может пожелать г-н Мортье-де-Фонтен для своего ретроспективного предприятия»[26].

Более серьезно мотивирует свое неприятие А.И. Дюбюк, видный русский пианист, ученик Дж. Фильда. «Г. Мортье явился с весьма похвальным намерением направить вкус публики к классической музыке, и притом так, чтобы, так сказать, осязательно представить всю историю фортепианной музыки от первых попыток Куперена до последних времен. Г. Мортье имел целию даже *исполнять исторически, т.е. исполнять композиции так, как они исполнялись во времена композиторов*: спора нет о том, что намерение г. Мортье весьма похвально, – но мы поневоле разойдемся с ним, во 1-х в понимании значения классической музыки в концертах, а во 2-х и во взгляде на выполнение ее. К классической музыке, именно к такой, в которую публика должна и может быть посвящаема в наше время, принадлежат не такие произведения, которые сдаются на веки вечные в архив [это – о Куперене, Рамо, Скарлатти? – *В.Ш.*], но в которых или глубина содержания, или техническое совершенство обработки таковы, что могут заинтересовать всех любителей музыки и в наше время. Не следует исполнять например в концерте из фортепианных произведений Бетховена таких, которые имеют чисто камерный характер [это – о Двадцать девятой сонате? – *В.Ш.*]. С другой стороны и самое историческое выполнение есть вещь не интересная для публики, и фортепиано и игра на нем постепенно развивались; сочинения Куперена писаны для клавесина, *инструмента, представляющего собой младенческий возраст фортепиано. Чтобы исполнять их исторически верно, надобно было бы принести Куперенов клавесин, что было бы конечно и любопытно, но чрезвычайно смешно*. Это можно только допустить в кружке археологов-музыкантов»[27] [курсив мой – *В.Ш.*].

Эти высказывания представляют собой своего рода квинтэссенцию *типичных* взглядов XIX века на старинную музыку и проблемы ее интерпретации... Дюбюк, тем не менее, в целом верно характеризует общую направленность зарождающегося исторического исполнительства (хотя и не принимает его) – «исполнять композиции так, как они исполнялись во времена композиторов» – и связывает реализацию этой задачи со старинными инструментами.

Резюмируя итоги проведенного цикла, И. Манн меланхолично констатировал: «... Исторические концерты г. Мортье-де-Фонтена прошли благополучно, но, к сожалению, не имели особенно-блистательных результатов. Историческая музыка у нас не принялась и пример г. Мортье де-Фонтена едва ли вызовет в комлибо охоту попробовать что-либо подобное в другой

раз и читать публике лекции истории музыки. Слушателей на этих концертах было чрезвычайно мало. Жаль! но что же делать: такой беде не пособишь, и вкуса публики не переделаешь, по крайней мере сразу. Надо все предоставить времени и для подобных концертов ожидать более благоприятных обстоятельств»[28].

Как бы то ни было, исторические концерты Мортье де Фонтена *были*, и были *первыми в России*. Видные деятели русской культуры, присутствовавшие на концертах – В. Ленц, В. Ф. Одоевский, А. Н. Серов, Д. В. Стасов[29], – всячески поддерживали пианиста.

«Позволь, любезнейший Алексей Николаевич, – писал В.Ф. Одоевский А.Н. Верстовскому из Петербурга в Москву, – во имя нашей старой приязни, рекомендовать твоему просвещенному и художественному вниманию подателя сего письма знаменитого Мортье-де-Фонтена; <...> он принадлежит к числу музыкантов сериозных; обладая всеми изобретениями нового искусства, он глубоко изучил древнюю музыку и воскормлен С. Бахом и Генделем; его *исторические концерты* [курсив оригинала – *В.Ш.*] здесь в Петербурге привлекали внимание всех знатоков и любителей; теперь он едет попытать счастья на Москве <...>. Сделай милость, не оставь его своим содействием, в чем тебе будет можно; он наверное тебе понравится и как художник и как человек. Заставь его проиграть себе последние Бетговеновы сочинения, для многих пианистов, несмотря на всю их прыть, недоступные»[30].

На Серова игра Мортье произвела столь сильное впечатление, что, желая помочь музыканту избежать повторения петербургской финансовой неудачи, а с другой стороны – руководствуясь своими просветительскими принципами, он предваряет первое выступление «необыкновенно замечательного артиста» в Москве (с большой, но уже *не исторической* программой) огромной, на две газетные страницы, статьей в «Московских ведомостях». «Эти концерты <...> составят явление в Москве небывалое и будут истинным праздником для всех, кто в самом деле любит музыку в истинном ее значении, как поэзию звуков. Но именно по особенности направления г-на Мортье де-Фонтена, направления, резко отличающего его чуть ли не от *всех* современных пианистов, – пишущий эти строки, имевший случай уже много раз наслаждаться превосходными качествами игры ново-приезжего виртуоза, поставил своим долгом несколько подробнее ознакомить Московских любителей музыки с тем, что их ожидает в концертах знаменитого пианиста». Далее Серов не только характеризует игру пианиста, но и дает глубокий анализ различных *типов* исполнителя, различных подходов к исполнительскому искусству: «... между виртуозами есть большая разница. Одни, доведя развитие технических условий виртуозной игры до высокой степени совершенства, обладая притом более или менее оригинальными оттенками таланта исполнительского <...> постоянно щеголяют перед публикой этими особенными свойствами своего дарования <...>. Для других же виртуозов (более или менее *редких* в наше время) исполнительский талант, доведенный до совершенства, есть не более как *средство*, *орудие*, дающее виртуозу возможность сделаться *достойным* истолкователем произведений великих гениев, творцов музыки. <...> здесь для виртуоза несравненно выше, важнее технического развития: проникание в характер, в смысл исполняемой пьесы, способность отрешаться от самого себя, чтобы переселиться, так сказать, в душу каждого музыкального автора, совершенно сродниться с ним и как будто вновь из себя воссоздавать то, что автором было создано во вдохновенную минуту. Блестящие виртуозы-специалисты, о которых я упомянул <...>, заставляют публику *любоваться* их исполнением <...>. Виртуозы же другого разряда, которым одним, по их всеобъемлющей разносторонности, можно присвоить название «истинных виртуозов», – обладая техническими совершенствами *никак не в меньшей степени*, не позволяют себе “блеснуть” своим исполнением более или менее в ущерб самой музыке, не позволяют себе заслонить от публики личность великого автора своею особою, а напротив того, как будто исчезают в мысли исполняемой ими музыки, и тем самым, как достойные, полные представители этой мысли, становятся почти на ряду с ее первым виновником» [курсив оригинала – *В.Ш.*][31]. Уделив много внимания бетховенской сонате ор. 106 и Мортье как ее интерпретатору, высоко оценив композиторское мастерство Мортье, проявившееся в двух каденциях к 4-му концерту Бетховена, Серов завершает статью призывом не пропускать выступлений пианиста[32]. Этот призыв был услышан. Московские концерты прошли с большим успехом. Газеты писали: «В высокую похвалу исполнителю можем мы сказать то, что *он сам как бы исчезал совершенно. Превосходная игра его была чистою и прозрачною средою для развития великих музыкальных идей»* [курсив мой – *В.Ш.*][33]. Здесь, как и в статье Серова, подчеркивается еще один принцип зарождающегося исторического исполнительства – самоотверженность, готовность *служить* автору и произведению.

Игра Мортье де Фонтена осталась в представлении русских музыкантов образцом стилистически точной передачи замысла автора: «Г. Мортье де Фонтен не дает публике ничего обманчиво-блестящего, ничего поддельного: он дает чистое золото»[34]. Сравнивая Мортье де Фонтена и Теодора Лешетицкого в качестве партнеров выдающегося чешского скрипача Фердинанда Лауба, гастролировавшего в Петербурге, Серов отдает безусловное предпочтение первому[35]. Антон и Николай Рубинштейны, Л.Ф. Лангер охотно исполняли в концертах Мортье в ансамбле с ним произведения для двух фортепиано[36]. Думается, Р.А. Островский справедливо говорит об «огромном благотворном вли-

янии Мортье де Фонтена» на становление Антона (добавим – и Николая) Рубинштейна.

«Исторических концертов» в России Мортье де Фонтен больше не давал. Но не под влиянием ли именно его цикла (и не с подачи ли Серова?) журнал «Музыкальный и театральный вестник» в 1857 году публикует в трех номерах совершенно, казалось бы, неактуальную для России того периода статью французского исследователя Адриана Де ла Фаж (из «Revue et Gazette musicale de Paris») «Новые изыскания об аппликатуре, преподавании, таблатуре и характере клавиатурных инструментов в XVI и XVII столетиях» с анализом трактата Джироламо Дируты «Трансильванец» и других старинных источников[37]? Сам факт публикации большой статьи такой направленности говорит о многом.

К сожалению, мы почти ничего не знаем о Мортье де Фонтене как педагоге, а он был популярен в любительских кругах и в этом качестве. У него учились, в частности, Мария Петровна Боткина-Фет (сестра В.П. Боткина и жена А.А. Фета)[38] и Валерия Владимировна Арсеньева, которой некоторое время увлекался Л.Н. Толстой и которая имела неосторожность признаться писателю, что была влюблена в своего учителя (несколько забавная ревнивая реакция Толстого запечатлена в его дневнике и письмах к Арсеньевой[39]). Тем не менее Толстой, страстный любитель музыки, планируя создать в Москве музыкальное общество, устав которого он разработал, пригласил возглавить его именно Мортье де Фонтена: «теперь окончательно устраивается музыкальное общество под руководством Мортье», – писал он В.П. Боткину 4 января 1858 года[40].

В Москве Мортье де Фонтен проводил много смешанных концертов, где исполнялся фортепианная, вокальная, ансамблевая музыка широкого круга авторов. А в 1859 году он дал большой концерт в зале Дворянского собрания Петербурга, где прозвучал, в частности, в исполнении оркестра из ста музыкантов его марш в честь императора. В том же году он возобновляет европейские поездки, выступает в Лейпциге, Лондоне, Париже.

В начале зимы 1860-го Мортье де Фонтен покинул Россию. Журнал «Revue et Gazette musicale» почему-то связывает его отъезд со смертью императрицы Александры Федоровны, вдовы Николая I, с другой стороны – с обещанной ему (но нереализованной) перспективой получить руководство мюнхенской консерваторией[41]. Если вспомнить, что вскоре откроются первые русские консерватории, где Мортье очень бы пригодился, это особенно обидно. Несколько лет он жил в Мюнхене, где возобновил практику Исторических концертов (в 1861 году в его исполнении звучали сочинения Дж. Фрескобальди, И.Я. Фробергера, Г. Муффата, Ф. Куперена, Г.Ф. Генделя, И.С. Баха, Фр. Дуранте, В.Ф. Баха, К.Ф.Э. Баха, Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Хиллера и Ш.Ф. Алькана[42]. В 1865 году в Баден-Бадене Мортье де Фонтен начал такой концерт с Round У. Бёрда, закончив «Хороводом гномов» Листа[43]. В конце апреля 1868-го в большом Историческом концерте в Париже прозвучали сочинения двадцати авторов – от Бёрда до Шумана, а также собственная пьеса Мортье «Ида» («Воспоминание»), опубликованная в 17 номере «Revue et Gazette musicale de Paris»[44]. Все это время он продолжал преподавать. Среди его известных учеников – немецкий композитор и дирижер Эрнст Франк (1847–89), австрийский композитор Вильгельм Кинцль (Kienzl, 1857–1941). Конец жизни Мортье провел в Лондоне, где и умер.

«У эпохи были свои оригиналы. Мортье де Фонтен разъезжал по всей Европе с одной-единственной вещью – бетховенской *Hammerklavier* и, по всем отзывам, играл ее очень плохо», – так, единственной фразой, разделывается с пианистом американский критик Г. Шонберг[45]. О справедливости этой фразы, как и о научном уровне всей работы Шонберга (изданной, в отличие от статьи Островского, только в нашей стране огромным тиражом) можно судить хотя бы по приведенным в данной статье высказываниям. Sic transit gloria mundi! Вспоминаешь и другой афоризм: «Неблагодарность – худший из пороков»!

Исторические концерты Мортье де Фонтена явились предшественниками всех последующих аналогичных циклов – и вызвавших большой резонанс концертов И. Промбергера в 1869 и 1870 годах, и цикла А.Г. Рубинштейна сезона 1885/86 годов. Несомненно, Рубинштейн помнил об опыте предшественника. Его цикл, состоявшийся более чем через три десятилетия после цикла Мортье де Фонтена, имел мировой успех. Но этот успех пришел не только потому, что гений Рубинштейна несравним с талантом Мортье, но и потому, что времена изменились: возрождение старинной (в том числе клавирной) музыки шло уже полным ходом, начинали звучать и старинные инструменты во главе с клавесином. Впоследствии исполнение клавирной музыки перестало быть в России такой уж редкостью, а в начале XX века, в период гастролей Ванды Ландовской, эта музыка даже становится популярной. Но именно Мортье де Фонтен первым исполнил в России не только Hammerklavier, но и произведения Ф. Куперена и других старинных мастеров, первым применил исторический подход и к построению программ, и к стилистическим принципам исполнения музыки прошлого, первым познакомил публику с иным, нетипичным для эпохи подходом к задачам исполнителя, который мы назвали бы аутентичным... И, наблюдая успехи современного исторического исполнительства, мы не вправе забыть имя Мортье де Фонтена, стоявшего у его истоков.

Примечания

1 *Натансон В.А.* Фортепианные произведения Бетховена в русском концертном репертуаре (первая половина XIX столетия) // Бетховен: Сб. статей. Вып. II. – М., 1972; *Овчинников М.А.* Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века. – М., 1987.

2 *Островский Р.А.* Генрих Луи Станислав Мортье де Фонтен (1816–1883 гг.) // Из истории музыкальной жизни России (XVIII–XIX вв.) / Моск. консерватория; отв. ред. Е. К. Кулова. – М., 1990. – С. 39, 40. Некоторые неточности этой ценной статьи и вышеуказанных публикаций исправляются нами без специальных оговорок.

3 *Brendel K.F.* Geschichte der Musik in Deutschland, Frankreich und Italien. – Leipzig, 1852. Цит. по: Пантеон. – 1852. –Т. 6. – Кн. 11. Петербургский вестник. – С. 35.

4 *Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие: В 3-х т. Т. 2 / Сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступит. статья Л. А. Баренбойма. – М., 1984. – С. 80.

5 *Серов А. [Н.].* Несколько слов о предстоящих концертах г-на Мортье-де-Фонтена // Моск. вед. – 1854. – 13 марта, № 31 (Литературный отдел). – С. 122. Статья перепечатана в изданиях: *Серов А.Н.* Критические статьи. Т. 1. – СПб., 1892. – С. 366–371; *Серов А.Н.* Статьи о музыке: В 7-ми вып. Вып. 2-А. – М., 1985. – С. 5–10.

6 *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений (Репринтное воспроизведение издания 1928–1958 гг.). Т. 47. – М.: Терра, 1992. – С. 360. В этом развернутом примечании указано: «сообщено М.В. Ивановым-Борецким» без дальнейшего указания на источник.

7 Петербургская летопись. .... Мортье де Фонтэн. // СПб. вед. – 1852. – № 262, 20 нояб.

8 *Ливанова Т.* От составителя // Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века. Вып. IV. 1851–1860. Ч. 1. – М., 1967. – С. 11.

9 *Рубинштейн А.Г.* Литературное наследие. Т. 3. – М., 1986. – С. 265.

10 New Encyclopedia of music and musicians / Ed. by W. S. Pratt. – N.Y.: The Macmillan company, 1929. –P. 597.

11 *Серов А.Н.* Статьи о музыке. Вып. 2-А. – М., 1984. – С. 9.

12 Mortier de Fontaine // Revue et gazette musicale de Paris. – 1868. – № 20, 17 mai. – P. 155–156.

13 *Lenz W. de.* Beethoven et ses trois styles. <...> – St.Petersbourg, 1852.

14 *Lenz W. de.* Beethoven: Eine Kunst-Studie [Bd 1–6]. – Hamb., 1855–60.

15 Цит. по: *Овчинников М.А.* Фортепианное исполнительство... – С. 89.

16 *[Булгарин Ф.В.].* Заметки, выписки и корреспонденция // Сев. пчела. – 1852. – 17 дек., № 282. Ранее та же газета сочувственно сообщала о выступлении Мортье в Гельсингфорсе (Провинциальные известия. ... Гельсингфорс // Сев. пчела. – 1852. – 22 окт., № 236).

17 *Ф. Б.* [Булгарин Ф.Б.]. Журнальная всякая всячина // Сев. пчела. – 1853. – 14 фев., № 36.

18 *И. М.* [Манн И.А.]. Заметки. Гг. Мортье-де-Фонтен, Стигелли и Фаччиоти. ... // СПб. вед. – 1853. – 22 фев., № 43.

19 *Ф. Б.* [Булгарин Ф.В.]. Заметки, выписки и корреспонденция. // Сев. пчела. – 1853. – 13 мая, № 96.

20 Цит. по: *И. М.* [Манн И.А.] Заметки... Исторические концерты // СПб. вед. – 1853. – 21 нояб., № 259.

21 *[Булгарин Ф. В.].* Заметки, выписки и корреспонденция // Сев. пчела. – 1853. – 25 нояб., № 262.

22 *И. М.* [Манн И.А.] Заметки... Исторические концерты // СПб. вед. – 1853. – 21 нояб., № 259.

23 *И. М.* [Манн И.А.] Заметки... Первый исторический концерт. ... // СПб. вед. – 1853. – 6 дек., № 271.

24 *Hesse L.* Musikalisches. Die historischen Concerte des Herrn Mortier de Fontaine. <... > // St.-P. Ztg. – 1853. – 9/21 Dec. № 273; *Lenz W. de.* <...> Concert historique de m. Mortier de Fontaine <...> // Journal de Saint-Pétersbourg. – 1854. – 5/17 janvier, № 299; *Ростислав* [Толстой Ф.М.]. Муз. беседы // Сев. пчела. – 1853. – 4 дек, № 270.

25 Муз. новости // Библиотека для чтения. – 1853. – Т. 122, дек. – Смесь. – С. 189-190.

26 *Модест Мелодин* [Дамке Б.] // Библиотека для чтения. – 1854. – Т. 123, янв. – Смесь. – С. 113.

27 *Дюбюк А.И.* Приезжие музыкальные знаменитости // Москвитянин. – 1854. – Т. 3. – № 11, июнь. – Кн. 1. – Смесь [отд. V]. – С. 195–196. Удивительно, что М. А. Овчинников и в 1987 году разделяет позицию Дюбюка, а не Мортье де Фонтена (Указ. соч.– С. 76–77).

28 *И. М.* [Манн И.А.] Музыка. ... Исторические концерты. ... // СПб. вед. – 1854. – 23 янв., № 18.

29 Об этом можно судить по ответным письмам из Италии В. В. Стасова, где он ссылается на арии, которые пела в петербургских концертах г-жа Мортье де Фонтен и которые, очевидно, упоминал в письмах к нему его брат Д. В. Стасов (*Стасов В.В.* Письма к родным. Т. 1., ч. 1 (1844–1859). – М., 1953. –С. 203, 250). Супруги Мортье знакомили русских музыкантов с новыми для них произведениями и именами и в приватной обстановке: «... благодаря Mortier я узнал очень важную вещь для нас: то, что Шуман очень большой талант», – пишет В. В. Стасов уже после возвращения в Россию Д. В. Стасову, перечисляя исполненные сочинения (Там же. – С. 262).

30 *Одоевский В.Ф.* Музыкально-литературное наследие. – М., 1956. – С. 500.

31 *Серов А.[Н.].* Несколько слов о предстоящих концертах г-на Мортье-де-Фонтена... – С. 121.

32 Там же. – С. 122.

33 Музыкальные новости // Моск. вед. – 1854. – 16 марта, № 32.

34 Московская городская хроника // Моск. вед. – 1856. – 31 марта, № 40.

35 *Серов А.Н.* Статьи о музыке: В 7-ми вып. Вып. 4. –М., 1988. – С. 44, 47–48, 70.

36 Н.Г. Рубинштейн в мае 1857 года на концерте Мортье де Фонтена в Москве исполнил с ним Анданте и вариации ор. 46 Р. Шумана (*С-в П.* Московские концерты // СПб. вед. – 1857. – 16 мая, № 105); Л.Ф. Лангер – Девятую симфонию Бетховена (апрель 1856 г.); об участии А.Г. Рубинштейна упоминалось выше.

37 Муз. и театр. вестник. – 1857. – 1 сент., № 34; 15 сент., № 36; 29 сент., № 38.

38 *Бернандт Гр.* Статьи и очерки. – М., 1978. – С. 230.

39 *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений. Т.47. – С. 93, 97; Т. 48. – С. 3; Т. 60. – С. 78, 96, 97, 99, 100, 102, 103, 124–128, 249.

40 Там же. Т. 60. С. 249. Проект устава общества, составленный Толстым, и комментарии по этому поводу – там же, с. 471–472.

41 Mortier de Fontaine... – P. 156.

42 Vermischtes // Rigasche Zeitung. – 1864. – 23. April/5.Mai, № 93.

43 Chronique étrangère. Baden-Baden // Revue et Gazette musicale de Paris. – 1866. – № 31. – P. 248. В концерте участвовали также некие м-м Numa Blanc и Coraly Mugnier.

44 Concerts et auditions musicales de la samaine // Revue et Gazette musicale de Paris. – 1868. – № 18. – P. 141.

45 *Шонберг Г.* Великие пианисты / Пер. с англ. В. Бронгулеева. – М.: Аграф, 2003. – С. 188.

Валерий БЕРЕЗИН

К истории музыкального образования: французские метризы в XVII–XVIII веках

Всеобщее образование привело бы к тому, что число сеющих сомнения намного превысило бы число способных их разрешить.

Арман дю Плесси, кардинал де Ришелье.
«Политическое завещание», 1639

«*Проникнутый общим настроением, музыкант вовсе не стремился освоить национальные или чужеземные культурные традиции, зачастую непростые для изучения: убежденный в принадлежности к первой в мире нации, а значит, к лучшей в мире музыке, зачем стал бы он интересоваться чем-то еще за ее пределами? Он просто верил в собственные достижения сильнее, чем в эволюцию, и это давало ему ощущение превосходства над предшественниками», – замечает виднейший историк французской музыки Марсель Бенуа*[1]. Это справедливое наблюдение многое объясняет в противоречиях, а подчас и путанице, нередких в документах эпохи, особенно когда дело касается писаний инструменталистов, воспитанных в цеховых корпорациях. Не имевшие практической надобности в знаниях, выходивших за пределы повседневного музицирования, они зачастую не только не умели внятно изложить мысли, но и не владели в грамматикой и навыками письма. Однако это не означает, что традиции и правила музыкального искусства передавались лишь эмпирическим путем: к XVII столетию в католических храмах Франции сложилась устойчивая, богатая художественными и педагогическими традициями система «ученого» музыкального образования. Вышедшая, как и всякая педагогика, из практики, эта система базировалась на сознательном усвоении основ богословия, этических и эстетических норм и канонов Церкви и в целом приобщала детей к основам сословной культуры и цивилизации в метризах, разбросанных по городам и весям королевства.

Метриза – церковная школа, где учили детей-хористов. Иногда ее именовали псалеттой или капеллой. Мальчики-певчие требовались везде, но позволить себе их содержание и ученье могли лишь соборы, коллегиальные[2] и богатые приходские церкви, особенно в местах паломничества. Способных детей (обычно восьми лет) отбирали прослушиванием или по конкурсу. Родители и администрация – кантор или член капитула – заключали нотариально заверенный договор о взаимных обязательствах, где оговаривались не только условия обучения и финансовых издержек обеих сторон, но и правила доброго поведения и послушания, прилежания воспитанника к службе.

Ученики из отдаленных мест жили при храме, другие приходили из дома, но обычно и те и другие были не из богачей. А потому питание брала на себя церковь, а за регулярные смены белья отвечали родители. Нечастые отлучки в родительский дом допускались в определенные и дни и с дозволения учителя. С началом мутации, в четырнадцать – шестнадцать лет, юноши покидали метризу с некоторой суммой денег от капитула и новой одеждой.

Жизнь юных хористов легкой не назовешь: ранний подъем, молитва, хозяйственные работы, участие в литургиях как певчими, так и служками, учеба, репетиции – все это занимало целый день и формировало твердый характер. Профессиональные обязанности включали пение в мессах и процессиях, храмовых праздниках, свадьбах, похоронах, исполнение мотетов, псалмов, антифонов, песнопений вечерни. По договору с администрацией их нанимали на службу в другой церкви, отправляли исполнять требы за пределами храма. За малейшее ослушание ученик подлежал наказанию, и не только лишение общей трапезы или дополнительные работы укрепляли дух и закаляли плоть, но и добрые розги пускались в ход для исправления дурных наклонностей. Впрочем, это было делом обычным, ведь даже маленького дофина, будущего Людовика XIII, секли с двух лет. Генрих IV писал его гувернантке баронессе де Монгла: «*Я недоволен вами за то, что вы не сообщили, выпороли ли вы моего сына. Я желаю и приказываю вам пороть его всякий раз, когда он упрямится или делает что-нибудь дурное, зная по собственному опыту, что нет ничего полезнее*»[3].

Знаменитые соборные метризы действовали во множестве городов: в Париже[4] и Руане, Амьене[5] и Шартре, Бурже и Бордо, Тулузе и Авиньоне, Лионе и Марселе, Анси[6], Реймсе, Туре, Блуа, Пуатье и других. Порою в одном городе сосуществовали несколько метриз: в Бордо хорошей репутацией пользовались храмы св. Северина, св. Андрея Первозванного, св. Михаила, выбор имелся и в Тулузе, Бурже, Труа.

Однако церковные школы брали учеников ровно столько, сколько требовалось для служб. Шести, восьми, двенадцати мальчишек вполне хватало для хора, который дополнялся низкими голосами взрослых певчих.

Католическая церковь отмечала пятьдесят основных праздников в году[7]. Кроме того, храмовые праздники, события в честь членов королевской семьи, дни местных святых добавляли маленьким хористам немало дополнительной работы. Те, кто пел в православном хоре на Рождество или Пасху, когда большие службы проходят в полночь, на рассвете и утром, знают, какой они требуют физической выносливости. Сейчас трудно и вообразить, как девяти- двенадцатилетние мальчишки справлялись со своим нелегким делом, требующим в католическом обряде еще большего внимания и напряжения.

Учение сочетало теорию и практику. Пение и чтение нот, а одновременно и заучивание – семнадцать григорианских месс следовало знать наизусть! – шло вместе с освоением латыни, без которой эти мессы петь невозможно. А столь ученый предмет, как грамматика, делал их вполне образованными людьми.

Учителя музыки, грамматики, латыни, два-три штатных музыканта: органист, фаготист, серпентист или исполнитель на смычковом басе, два-три хозяйственника, – этим, как правило, и ограничивался взрослый персонал метризы.

Музыкальная теория изучалась порою столь успешно, что дети, освоившие основы композиции, упражнялись в сочинении мотетов. На третьем – четвертом году некоторым выпадала удача учиться игре на инструменте: органе, фаготе, клавесине, виоле да гамба, теорбе, серпенте. Истинная удача, потому что, выучившись, можно было остаться при церкви, а не возвращаться на отцовскую ферму, в подмастерья к кузнецу или шорнику. Не многие могли мечтать о королевской службе – слишком велика социальная дистанция, но некоторые добивались успеха, а иногда и славы.

Однако из перечисленных «благородных» инструментов наибольшей популярностью пользовался, кажется, самый простой и незатейливый – серпент. И дело не в художественной «приманчивости» его для юных душ, а в том, что, во-первых, он был сравнительно несложен для освоения, во-вторых – широко востребован, особенно во множестве бедных церквей, не имевших органа, – чтобы держать строй хора.

Мишель Брене в «Записках о введении инструментов во французские церкви»[8] указывает даты появления серпента в некоторых из них: 1613 – приход Сент-Агриколь в Авиньоне, 1619 – Амьенский собор, 1627 – Собор Сен-Назер в Безье, 1643 – собор в Труайе (столица Шампани), 1647 – в Эмбране, 1651 – в парижской Сен-Шапель, 1655 – Шартрском соборе.

Исполнитель на серпенте
(с гравюры первой четверти XVIII в.)

Разрозненных сведений об этом немало, и едва ли не всякий исследователь музыкальной истории города или собора находил следы деятельности юных серпентистов.

В церковных архивах Арля значится, что «Мукэ, серпентист собора, получил 30 марта 1644 года 45 ливров за обучение Пьера Кота, мальчика из хора». В следующем году «ему выплачено 36 ливров в апреле за обучение мальчика по имени Франсуа». 2 сентября 1659 казначей вновь выдал ему 45 ливров, так как «он научил играть на серпенте мальчика по имени Жиль и подобрал ему инструмент». В 1661 «куплены два мундштука и заплачен 1 ливр Пьеру, который должен на них учить». В 1662 «настоятель выдал ребенку по имени Гильом серпент стоимостью 21 ливр, а также 22 ливра серпентисту Рошу, который должен его учить»[9].

Архив метризы собора св. Стефана в Бурже сохранил лишь одно упоминание о юном серпентитсте в XVII веке, но сведения из начала XVIII столетия более пространны. В 1703 году певчий Клод Шарпантье купил серпент, и местный викарий учил его играть. Шестнадцатилетний воспитанник Жан Жирар начал заниматься на серпенте в 1712 году у учителя Нолена.

Имеется и такая запись: «Сегодня к настоятелю Полю Журдену обратился мальчик-певчий из хора, умоляя разрешить ему играть на серпенте и фаготе, что названный господин разрешил и приказал платить его учителю 30 ливров»[10].

Конечно, серпентист – птица невысокого полета. Но нет правил без исключений. В Шерском батальоне служил лейтенант Шено Дени, славно игравший на кларнете и фаготе. Он увлекся также серпентом, да так пылко, что был отмечен в истории полка. В 1792 году он прошел испытания и возглавил полковой оркестр. И это было справедливо, ведь Дени получил основательную подготовку в той же буржской метризе собора св. Стефана и еще юношей прославился игрой на серпенте: «*...Он извлекал из этого инструмента, весьма грубого в общем мнении, звуки почти столь же чистые и приятные, как звуки валторны. В те времена этот инструмент нечасто встречался в провинции. Он так натренировался, что играл в концертах партию валторны без единой фальшивой ноты*»[11].

Действительно, из мальчишек-серпентистов получались иногда незаурядные музыканты. В метризе св. Трофима в Арле учился и пел необычайно одаренный хорист. В семнадцать лет, утратив голос, он вышел в мир, но у него была и другая специальность! Правда, в Арле места не нашлось, и 17 ноября 1663 года юноша пришел в собор Христа Спасителя Экс-ан-Прованса, где назвался игроком на серпенте. «*Услышав, что он играет очень хорошо, его приняли на службу с жалованьем 18 экю в год. Этот юноша, прибывший из Арля, звался Гильом Пуатевен (...). Тридцать пять лет он служил в церковной капелле, посвятив себя воспитанию музыкантов, их которых вышло немало известных композиторов: Андре Кампра, Жан Жиль, Жак Кабесоль, Клод-Матье Пелегрен, Лоран Белиссан, Эспри Бланшар и прочие*»[12].

Начав карьеру скромным серпентистом, Гильом Пуатевен вскоре был назначен учителем метризы, а в 1667 возглавил всю музыку собора. В 1672 он принял священнический сан. Широкую известность принесли ему не только сочинения, но и репутация истинного знатока музыки, доброго и умного учителя. Его воспитанник Кампра, пройдя путь церковного композитора и капельмейстера в Арле и Тулузе, прославился операми и кантатами, достиг поста руководителя Королевской Капеллы. Эспри Бланшар, возглавлявший церковные капеллы в Марселе и Безансоне, возглавлял метризу в Амьене, получил известность в «Духовных концертах» и тоже руководил Королевской Капеллой. Жан Жиль прославился в Марселе, Лоран Белиссан – в Тулузе. Педагогический дар привлекал к Пуатевену (вплоть до его кончины в 1706 году) учеников со всего Прованса.

Конечно, подобные метризы способствовали улучшению и обновлению церковной музыки по всей стране, когда ученики, разбредаясь по городам и весям, несли с собою знания и вкус авторитетных наставников.

***

Собор Парижской Богоматери прославился не только органистами и композиторами, но и своей метризой[13]. И ученье здесь длилось до десяти лет, потому что детишек набирали в шести- либо семилетнем возрасте. С XVI века число юных хористов неизменно: 12 человек. С ними в ежедневных службах участвовали 12–16 взрослых певчих, отобранных капитулом по конкурсу. С 1748 дети тоже проходили конкурс. Набор дисциплин обычный: кроме музыки, – латынь и грамматика. Воспитанники находились под началом кантора – maître de musique.

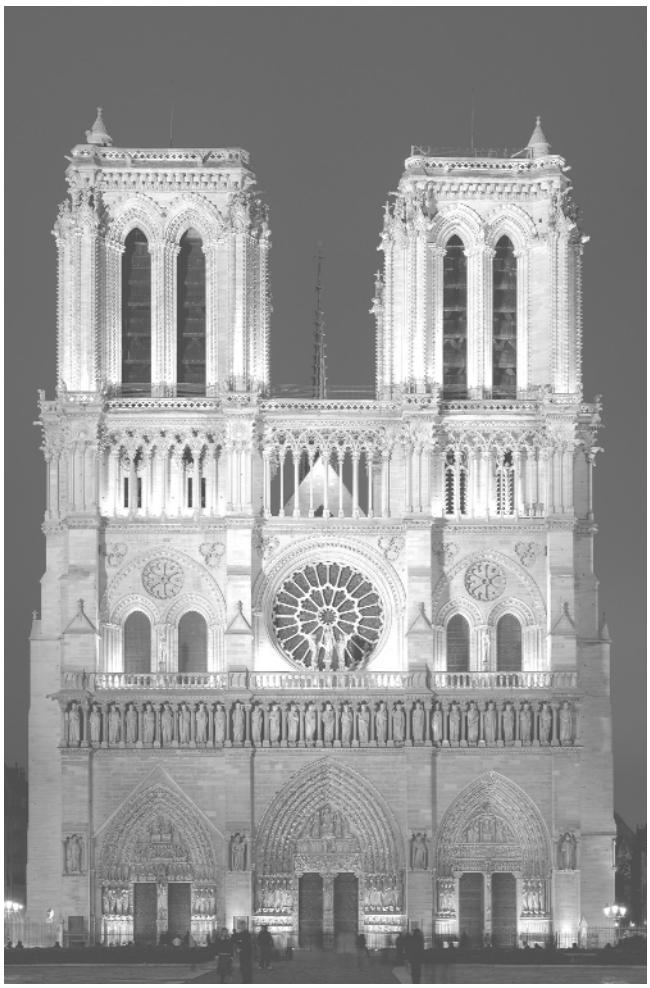
Следует заметить, что должность maître de musique обозначала разные функции и различные профессии; при этом французская музыка не знала и не принимала немецкого значения термина «Kapellmeister», которым наши словари издавна толкуют должность maître de la chapelle. Используя эту трактовку термина вынужденно и в отдельных случаях, отметим, что «капельмейстер» во Франции мог возглавлять церковную музыку, но никогда светскую! А в структуре Королевского дома и вовсе был не музыкантом, но крупным администратором. При дворе музыкой Капеллы руководил су-мэтр (sous-maître), или maître de musique, и лишь здесь уместно название «капельмейстер», – по роду исполняемой службы.

С 1716 канторы Собора Парижской Богоматери также принимались по конкурсу. Помимо руководства музыкой собора, они сочиняли, учили, занимались организацией выступлений.

Ряд крупных французских композиторов запечатлела история собора в этой должности. В XVII веке ее занимали Анри Фремар, Жан Вейо, Пьер Робер, знаменитый Андре Кампра, возглавлявший с 1694 по 1700 год метризу и всю церковную капеллу. В XVIII столетии яркими фигурами стали Франсуа Петуй, аббат Луи Оме и Франсуа Лесюер. Детям было у кого учиться, особенно если вспомнить, что их пение сопровождали отличные органисты[14].

Кроме органа на службе играла небольшая группа инструменталистов, исключительно для сопровождения хора: корнет, кроморн, серпент, басовая виола, фагот.

Собор Парижской Богоматери, кафедра Парижского архиепископа, не принадлежал Королевскому дому, его персонал не обладал привилегиями и доходами королевских офицеров. Но он долгое время оставался королевским приходом. Дворцовая церковь Сен-Шапель служила для ежедневных молитв, а на праздники Генрих IV, Людовик XIII, Людовик XIV как добрые прихожане приходили в Нотр-Дам. 20 апреля 1682 маркиз де Сурш записал в своих заметках: «*...В этот день Король с Королевой приехали в Париж, чтобы дать*



Собор Парижской богоматери, прославился не только органистами и композиторами, но и своей метризой

имя большому колоколу Нотр-Дам, недавно заново отлитому. На другой день он поехал в Версаль, чтобы присутствовать на освящении новой часовни, которое проводил Архиепископ Парижский, и где Его Величество основал Миссию со многими священниками, желая совершать там ежедневную божественную литургию»[15].

После этого события короли редко приезжали в Париж, хотя, по сообщению Титона дю Тилле, в Версале оставался музыкант, исполнявший обязанности капельмейстера; в начале XVIII века в этой должности значится Жан-Батист де Буссе, «капельмейстер Капеллы Лувра и Капеллы Французской академии»[16]. Но особо торжественные празднества все же проходили в Нотр-Дам. Здесь отмечали рождения, крестины в королевской семье, отпевали усопших; именно в Нотр-Дам вносили знамена поверженного противника, и здесь звучал *Te Deum* в честь великих побед.

Жан Франсуа Лалуэтт, принявший управление музыкой собора у Кампра в 1700 году, написал первый *Te Deum* с большим оркестром для Нотр-Дам в 1704[17]. Постепенно он получил право приглашать на важнейшие службы дополнительных инструменталистов и хористов. Это означало, что традиционные григорианские хоралы и старинная полифония уступали место цветистому концертному стилю с участием большого хора и оркестра. Пришла пора «большого мотета», зародившегося в Версальской капелле и распространявшегося повсюду. «Большой мотет» – для хора и «симфонии», то есть оркестра из струнных и дерева, иногда и с литаврами, – привлекал и прихожан, и светскую публику «Духовных концертов», звучал в приватных залах, тогда как «малый», для хора и баса-континуо, не вышел за пределы церковных стен.

Опера все более влияла на церковный стиль, кардинально меняя вкусы и пренебрегая традициями. И накануне Революции юные хористы метризы пели в литургиях, которые современники часто называли «большими спектаклями».

Престижными считались метризы Сен-Жермен-л'Оксерруа и Сен-Шапель[18]. Королевские музыканты стремились поместить в них своих сыновей, хотя из-за высоких профессиональных требований учиться и работать в них было трудно.

Сен-Шапель, заложенная для хранения святой реликвии – Тернового Венца Христова и посвященная в 1248 году Святому Людовику, вплоть до Революции находилась под высочайшим покровительством, хотя с созданием Королевской Капеллы как отдельного департамента утратила привилегию приватной церкви короля. Во главе ее стоял казначей, управлявший всем персоналом, включая каноников, капелланов и клириков. Музыку возглавлял кантор, а метризу – учитель музыки, помощником которого числился учитель грамматики.

Пост учителя музыки в Сен-Шапель имел завидный профессиональный статус, хотя предполагал всего лишь руководство восемью воспитанниками и церковным органистом. Он стал венцом карьеры для Бурнонвиля и О Кусто, Уврара и Лулье, Шарпантье, Бернье, Лакруа.

Так же, как позднее Версальская капелла, Сен-Шапель была в своем роде законодательницей новых веяний в церковной музыке. Уже к 1680 году в ней появляются инструменты оркестра, в начале следующего столетия утверждается большой мотет.

Однако особый статус требовал и особых талантов. Недостаток совершенства и усердия не компенсировался в Сен-Шапель дополнительными упражнениями и репетициями, воспитанников меняли так же легко, как и их учителей.

Одна из древних метриз, Нотр-Дам в Амьене, известна с 1324 года. Знаменитый паломнический центр, хранящий доныне Главу св. Иоанна Крестителя, собор был богат и хорошо устроен.

К середине XVII века в церковной школе учились десять мальчиков[19]. На большие праздники с ними в хоре пели не только взрослые профессионалы, но и прихожане из крестьян, а с начала XVIII века капитул

Шартрский собор, при котором в XVII столетии существовала одна из наиболее известных метриз

дополнял скромную инструментальную группу городскими музыкантами. В этом соборе уже в XVI веке хоровое пение сопровождалось виолой, на которой играл и учил Жан Фоветт, руководивший капеллой до своей кончины в 1588 году. Сохранились свидетельства о достаточно раннем (1697), использовании труб и литавр в *Te Deum* на подписание Рисвикского договора. Во главе метризы стояли славные Жан де Бурнонвиль и Артус О Кусто, служившие впоследствии в Сен-Шапель, упоминавшийся уже Эспри Бланшар, Жан Катала, знаменитый серпентист, занявший затем пост кантора в соборе св. Стефана в Оксерре.

Лион, первое пристанище бичующихся монахов, сохранил память о древней традиции раннехристианского пения. Основание Лионской церкви, не епархиальной, но управлявшейся Генеральным капитулом, относят ко временам Карла Великого (742–814), и с течением веков изменения мало касались ее обычаев. Составленная из трех соборов – св. Иоанна, св. Стефана и св. Креста Господня, она являла собою символ Святой Троицы. Метриза, где строго соблюдались старые обычаи и господствовал монастырский дух, содержала двенадцать мальчиков-певчих, предназначенных для духовной карьеры, и еще двенадцать приходящих учеников-экстернов. Маленькие певчие и именовались здесь *clergeons*, а не *chantres*, как в других церквах, а сама школа – не *maîtrise*, а старинным словом *manécanterie*; руководитель школы – *le manécantant* – проводил ежедневные занятия, репетиции и проверял вызубренные партии. Экстерны же после трехмесячного обучения либо отчислялись, либо, выказав одаренность, становились «резервом», смущая дух юных хористов угрозой замены за провинность или недостаток прилежания. Трудолюбие и терпение требовались недетские, ведь большая часть музыки заучивалась наизусть, а строгость григорианских хоралов лишь подчеркивала аскетичную незыблемость традиций и канонов. Долгое время сюда не допускались никакие нововведения, и даже орган не звучал в службах до начала XVIII века, не говоря уж о других инструментах.

Итальянский священник Себастьян Локателли в дневнике путешествия по Франции 1664–1665 годов описал удивительные художественные впечатления, не забыв и литургии: «*Музыка Лиона состоит в совместной игре сорока или пятидесяти больших басовых виол и пятнадцати-двадцати скрипок. Для игры на этих басовых виолах требуется мощный удар смычка, при этом они производят очень сильный, но настолько прекрасный звук, что мне не доводилось слышать ничего лучше. Никогда не наскучит вам слушать лучших музыкантов, исполняющих все время новые мелодии; они привлекают общее внимание воинственным пылом, вселяя храбрость в сердца. В церкви поют обычно григорианские хоралы в отменном стиле; голоса хористов, поистине ангельские, гораздо лучше наших, потому что все переходы звучат естественно и лишены тех погрешностей, которые обычны в наших церквах при распевании гласных*»[20].

Однако приходские храмы Лиона и музыкальные братства не были столь же ортодоксальны, и инструментальная музыка проникала в их обиход, несмотря на запреты примаса. Под управлением епископа Монтазе в XVIII веке древние лионские традиции уходят в прошлое, уступая место новомодным веяниям, и к началу Революции старинная певческая школа содержала лишь шесть воспитанников[21].

Знаменитая метриза действовала при Шартрском Соборе Богородицы – Нотр-Дам де Шартр. Ее прародительница, средневековая церковная schola, появилась здесь уже в V веке.

Прославленный в христианском мире храм, привлекавший множество паломников ценной реликвией – Платом Пресвятой Богородицы, отличался исключительным мастерством певчих и концертным блеском служб. Постоянно заботясь об уровне капеллы и располагая средствами, капитул разыскивал талантливых детей в разных частях королевства. И хотя число воспитанников не превышало десяти-двенадцати, каждый был уникально одарен. Здесь можно было встретить учеников из отдаленных Руана и Канн, королевские музыканты присылали из Парижа своих сыновей, а Лалуэтт – некоторых воспитанников для совершенствования[22].

Общенациональный статус шартрских канторов был столь высок, что налагал на них дополнительную почетную, но деликатную обязанность: выдавать приходящим со всей страны клирикам профессиональные свидетельства для получения места в церковных капеллах.

В XVII веке метризой Шартрского собора руководили Жолие и Робер, в XVIII – Кабассоль, Петуйе и Делаланд. Их воспитанники Демонжо, Оме и Жюмантье стали впоследствии видными канторами в провинции.

Вид на Королевскую капеллу в Версале во времена Людовика XIV

Все маленькие хористы владели композицией. С 1665, как свидетельствуют архивы, они могли учиться игре на серпенте и фаготе, а позднее – на скрипке и даже новом по тому времени контрабасе.

Капелла Шартрского собора имела свои обычаи, и не только музыкальные. 1 июня служки, причетники, певчие и даже кантор садились на лошадей и совершали веселую, любимую всеми пробежку по полям, как символ единого духа соборного братства[23].

Шартрская метриза, подобно большинству других, закончила существование в период Революции. В 1790 году был распущен капитул, а летом 1793-го, после объявления священников вне закона, канула в Лету певческая школа с тысячелетними традициями.

* * *

Крепкая теоретическая выучка и семь-восемь лет повседневной исполнительской практики давали серьезные шансы способным воспитанникам метриз, наделяя их профессиональными преимуществами в наиболее сложных и «ученых» областях музыки.

В 1683 году, пройдя знаменитый конкурс, Капеллу Людовика XIV возглавили четыре известных композитора, причем все они были воспитанниками метриз: Паскаль Коласс – метризы при соборе св. Павла в Реймсе, Никола Гупийе – метризы Собора Парижской Богоматери, Гильом Миноре, вероятно, также получил духовное образование и воспитание в одном из храмов Парижа, а великий Мишель-Ришар Делаланд девяти лет от роду поступил в метризу Сен-Жермен-л'Оксерруа, где учился и пел в хоре одновременно с блистательным королевским виолистом Мареном Марэ. Их первого учителя звали Франсуа Шаперон.

В штате музыкантов Версальской капеллы состояли на постоянной службе 6 мальчиков-певчих – это число юных хористов оставалось неизменным со времен Людовика XIII. В «Церковной истории французского двора», напечатанной в 1645 году, Дю Пейра указывает состав Музыкальной Капеллы в Лувре: «*Музыка Капеллы Короля, кроме Магистра*[24]*, включает сейчас 2 су-мэтров*[25]*, 6 Детей, 1 ординарного игрока на корнете, еще 1 игрока на корнете, 2 Дискантов спадших с голоса*[26]*, 8 басов, 8 альтов, 8 капелланов, 4 клириков Капеллы, 2 учителей грамматики для детей, и всего их 51, которые служат по семестрам*»[27].

При дворе детей-хористов не называли воспитанниками метризы; так же, как во дворце или Большой конюшне, они именовались пажами. Однако по сути для них это была та же метриза, только с более строгим уставом.

Пажами церкви занимались капельмейстеры духовного звания. При Людовике XIV капельмейстерами, служившими поквартально, состояли священнослужители и светские музыканты. На первых возлагались заботы о воспитании и содержании «детей Музыкальной Капеллы, или пажей». Начиная с 1684 книги штатов отмечают эти непременные обязанности:

«*Четыре капельмейстера, служащие по кварталам: в январе – г-н Гупийе, в апреле – г-н Коласс, в июле – г-н Миноре, в октябре – г-н де ла Ланд. Г-н Гупийе исполняет церковные обязанности, кои свойственны капельмейстеру: в период своей службы заботится о пропитании, воспитании и содержании пажей Музыки; на г-на Миноре возложено попечение о тех же детях, или пажах, на квартал июля*»[28].

Королевская капелла в Версале

Мишель-Ришар Делаланд – руководитель Королевской капеллы с период 1718–1726 гг.

Ситуация меняется, когда руководство Капеллой переходит к М.-Р. Делаланду. В 1718 он значится уже единственным капельмейстером с окладом 3600 ливров, и остается в этом качестве вплоть до своей кончины 18 июня 1726 года. Естественным образом заботы о пажах перешли к нему: «*Мишель-Ришар де ла Ланд владеет четырьмя должностями [в Капелле], получает 1800 ливров за семестр, и 2400 на прокормление детей, служащих в Музыке [Капеллы] в звании пажей, коих должно быть восемь, но имеется в действительности только шесть; и также 600 л. в год в качестве композитора Музыки Капеллы*»[29].

Кажется, долгое время лишь мальчишки исполняли верхнюю партию в хоре. Но в конце 1670-х в состав dessus Капеллы входят итальянцы-кастраты (часто именуемые в документах «сопранистами»), что, вероятно, облегчило службу детей. Книга штатов за 1692 указывает девять кастратов в группе dessus, а поскольку отмечены и годы их поступления на службу, можно видеть присутствие Антонио Баньеры уже с 1675, а Флорентина Обера с 1676 года (прочие поступили позже).

В отличие от пажей Камерной музыки, учившихся игре на лютне, теорбе, гитаре, у юных хористов выбор был невелик: в персонале Капеллы постоянно значатся только два учителя лютни. Грамматику всем пажам преподавал один учитель. Лишь Книга штатов за 1749 год называет его имя: Эспри-Жозеф-Антуан Бланшар[30], его предшественники неизвестны. При этом основным учителем музыки пажей Капеллы являлся непосредственно капельмейстер и его помощники. Дворцовые пажи и пажи Большой конюшни непременно занимались танцами, чего лишены были дети Капеллы. Зато они непременно изучали латынь, катехизис, отдельно разбирали тексты Евангелия к церковным праздникам.

В Национальной библиотеке Франции сохранился рукописный «Общий свод правил для служащих Королевской Капеллы в Версале»[31], содержащий «Правила для детей хора Королевской Капеллы Версаля». В рамках журнальной публикации можно привести лишь скромное описание непомерной нагрузки малышей. С Пасхи до Дня Всех Святых подъем в 6.30, в прочие дни – в 6.45, и сразу же повторение урока до общей утренней молитвы в церкви в семь часов (!). Перед молитвой по сигналу колокола все поднимаются в ризницу, «*скромно, с первым надзирателем впереди и вторым – позади*», а войдя в церковь, становятся на колени по обе стороны алтаря для молитвы. Завтрак длится не более четверти часа, и каждый приступает к своим занятиям. В холода можно просить разрешения разжечь печку, чтобы погреться до восьми часов, но «*никто не может приближаться к огню, кроме дежурного в этот день. В восемь часов все возвращаются на свои места, и когда войдет учитель, становятся на колени, читая "Veni, Sancte..." благочестиво и умиленно, вполголоса. Потом надзиратели раздают задания для проверки. Когда ученики хотят поговорить или рассказать друг другу урок, нужно спросить разрешения. Дозволяется сесть и закутаться в теплое, только если учитель сам сядет и закутается*».

В десять часов – опять молитва в церкви, и вновь уроки. В полдень – обед, в 12.45 – пение, два часа разучивания партий. «*Нельзя во время пения без нужды разговаривать, выходить без разрешения, шутить или насмехаться над товарищами. Следует выполнять все, что требует учитель пения, под страхом наказания*». С трех часов пополудни – опять уроки, пока надзиратель не прочтет «*Benedicite*» к полднику. «*В холода можно полдничать у печи до трех часов с половиною, и потом вернуться к себе, чтобы готовиться к занятиям, кои начинаются, когда учитель вернется с вечерни. Урок кончается за четверть часа до вечерней молитвы, то есть в 4.45 зимой и в 5.45 летом*». После молитвы все возвращаются в класс за книжками, и в шесть часов с четвертью, прочитав «*Maria, mater gratia...*», идут в свои комнаты выполнять домашнее задание «вместо беготни по улице»[32].

К этому следует добавить участие в многочисленных службах и процессиях, и лишь один выходной день – среду, да и то «если есть возможность»: с утра – обычный распорядок, после восьми – прогулка с учителем, после полудня – урок пения и еще немного отдыха... Каникулы – после Рождества Богородицы, с 9 по 30 сентября: никаких отлучек, прогулка два часа с утра до молитвы, утренние уроки, как обычно, дневные репетиции или участие в мессе все дни, кроме среды, хотя – еще два часа дневной прогулки...

К сожалению, списки королевских штатов не сохранили для нас имен этих замечательных детей, которые после мутации в большинстве своем неизбежно должны были оставить свои почетные, но весьма обременительные занятия.

***

Воспитанники метриз делали карьеру не только в церковной музыке. Многие получили признание в опере и даже балете. Оперный композитор, певец, руководитель оркестра Королевской Академии музыки и композитор Итальянского театра Жан Муре получил образование в хоре метризы Нотр-Дам-де-Дом в Авиньоне. Певец Камерной музыки Людовика XIII Антуан Мулине и его брат Этьен Мулине, учитель музыки принца Гастона Орлеанского, – выходцы из метризы св. Юста в Нарбонне. Один из известнейших оперных певцов своего времени Пьер Желиотт получил образование в метризе Тулузы. Видный композитор, танцовщик, оперный певец Мишель Ламбер делал первые шаги в метризе Сен-Шапель в Шапиньи. Наконец, в обширном списке церковных воспитанников нельзя не упомянуть артиста, не преуспевшего при дворе, но оттого не менее славного: Франсуа Жозеф Госсек, один из создателей французской симфонии, обязан своим образованием метризам св. Альдегонды в Мобеже и Нотр-Дам в Антверпене.

Конечно, певческие школы имели назначение профессиональное и целесообразное: украшать ангельскими дискантами и альтами божественную литургию. Но у них была и социальная функция, пусть и опосредованная. За пределами певческого возраста судьбы воспитанников складывались по-разному, и далеко не все могли и хотели продолжить музыкальную карьеру. Однако молодые хористы, получившие вкус к музыке и способные к ее профессиональному восприятию, составляли культурный слой, распространявший и сохранявший свои эстетические представления в третьем сословии. И это обстоятельство, возможно, было не менее значимым для национальной культуры, чем подготовка «звезд» для Королевского дома.

Примечания

1 *Benoit* M. Versailles et les musiciens du roi. Etude institutionelle et sociale. – Paris: Picard, 1971. – P. 80.

2 Управлявшиеся коллегиальным капитулом, члены которого обычно не входили в управление епархией, и, согласно Ахенскому уставу, имели общее имущество, проживая вместе в общем доме, куда не имели доступа миряне и женщины.

3 Цит. по: *Глаголева Е.* Повседневная жизнь Франции в эпоху Ришелье и Людовика XIII. – М.: Молодая гвардия, 2007. – С. 200.

4 См.: *Chartier F.-L.* L'Ancien Chapitre de Notre-Dame de Paris et sa maîtrise d'après les documents capitulaires 1326–1790, avec un appendice musical comprenant plusieurs fragments d'oeuvres des anciens maîtres de chapelle (Relié). – Paris: Perrin, 1897.

5 См.: *Billiet F.* La vie musicale à Amiens au XVI siècles. – Amiens: CRDP, 1984.

6 См.: *Bouquet M.-Th.* Musique et Musiciens à Annecy: Les maîtrises en 1630–1789. – Paris: Picard, 1970.

7 Протестанты отмечали лишь события, связанные с Христом.

8 *Brenet M.* Notes sur l'introduction des instruments dans les églises en France // Riemann-Festschrift. – Leipzig: M. Hesses Verlag, 1909. – S. 277– 286.

9 *Signorille M.* La musique à Arles du milieu du 17 siècle à la veille de la Révolution française // Thèse de doctorat de 3-e cycle. – Aix Marceille, 1985, – P. 85–86.

10 *Rénon M.-R.* La maîtrise de la cathédrale Saint-Etienne de Bourges. – Bourges, 1982. – P. 102.

11 Ibid. – P. 85.

12 *Rougel F.* Une Maîtrise célèbre de la cathédrale au grand siècle: La Maîtrise de la Cathédrale d'Aix-en-Provence, XVII-e siècle. – Aix-en-Provence, 1954. – P. 21–22.

13 *Yvon A.-M.* La maîtrise de Notre-Dame aux XVII et XVIII siècles // Huitième Centenaire de Notre-Dame de Paris: Congrès des 30 Mai – 3 Juin 1964: Recueil des traveaux sur l'histoire de la cathédrale et de l`Église de Paris. – Paris, Labrairie philosophique J. Vrin, 1967. – P. 359–399.

14 В их числе Пьер и Клод Шабансо де Ла Барр, Антуан Кальввьер, Луи Клод Дакен, Арман Луи Куперен, Клод Бальбатр.

15 *Sourches (Marquis de).* Mémoires. Paris, 1882–1893. – P. 190.

16 *Titon du Tillet.* Le Parnasse François. – Paris, 1732. – P. 603. Цит. по: *Maral A.* La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV: Cérémonial, liturgie et musique. – Hayen: Mardaga, 2002. – P. 150.

17 Титон дю Тилле в указанной книге приписывает Лалуэтту 40 больших мотетов. Сохранились лишь две рукописи в Лионе и две изданные Книги мотетов для 1, 2 и 3 голосов (1726, 1730). Известно об успехе его Miserere в «Духовных концертах» в 1726 году (изд.: Ballard, 1732).

18 См.: *Brenet M.* Op. cit.

19 Подробнее о метризе см.: *Durand G.* Musiciens amiénois du temps passé. – Abbéville, 1925.

20 *Goulemot J.M., Lidsky P., Masseau D.* Le Voyage en France. Anthologie des voyageurs européens en France, du Moyen Âge à la fin de l'Empire. – Paris: Laffont, 1995.

21 См.: *Vallas L.* Un siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688–1789. – Lyon: Masson, 1932.

22 См.: *Clerval J.A.* L'ancienne maîtrise de Notre-Dame de Chartres du Ve siècle à la Révolution, avec pièces, documents et introduction sur l'emploi des enfants dans l'office divin aux premiers siècles. – Paris: Poussielgue, 1899.

23 В некоторых католических храмах день 1 июня отмечался Процессией Крови Христа. Традиция родилась в Брюгге (Фландрия).

24 Grand Maistre de la Chapelle.

25 Sous-maître или maître de la Chapelle-Musique – здесь: капельмейстер.

26 В штатах начала XVIII века именуются *dessus muets ou cornets*, что доныне не разъяснено.

27 *Du Payerat G.* Histoire ecclesiastique de la cour ou les antiquités et recherches de la Chapelle du Roy de France. – Paris, 1645. – P. 482. Цит. по: *Maral A.* La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV. – Hayen, Mardaga, 2002. – P. 87.

28 Etats de la France (1644–1789). Musique. Recherches sur la musique francaise classique, XXX. – Paris: Picard, 2003. – P. 159–160.

29 Etats de la France, 1722... P. 312.

30 Видный композитор, Бланшар занимал в этот период пост капельмейстера, разделяя его по полгода с Анри Маденом.

31 BNF, ms fr 14453. Полностью приведен в разделе «Документальные свидетельства и приложения» в кн.: *Maral A.* La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV. – Hayen, Mardaga, 2002.

32 Ibid. – P. 319–321.

Лариса ПЫЛАЕВА

Французская куранта XVII века: к истории танца барокко

Общеизвестна столь важная черта французской нации, как любовь к танцам. Мы не ошибемся, если станем утверждать, что таковая у французов существовала всегда. И все же сильнее всего она проявилась именно в эпоху барокко.

В XVII – первой половине XVIII века без танцев невозможно представить себе жизни французского двора – развлечений, увеселений придворной аристократии, стиля жизни и формы поведения в высших кругах общества. Постоянно возраставшим интересом к танцу, тон которому задавал сам Король-Солнце, была охвачена не только его придворная среда. Достаточно сказать, что в 1664 году в Париже существовало двести танцевальных зал, где можно было овладеть основами искусства танца[1].

Оно было почитаемо и в среде профессиональных исполнителей и композиторов того времени. Как часто в созданных ими пьесах для клавесина и лютневых сюитах, инструментальных сонатах и концертах, в вокальной музыке и даже в духовных сочинениях (не говоря уже о театральных постановках) мы встречаем явные приметы танцевальных жанров – специфические ритмоформулы, изящные и пластичные мелодические линии, свойственные танцевальной музыке типы фактуры и синтаксических структур. Но танец служил для профессионального творчества прочной опорой не только в этих отношениях. Через него осуществлялась тонкая связь музыкального движения с «движениями души» (аффектами), передаваемыми в мимике и жестах исполнителей, которые выступали в роли выразительнейших «интонаций» безмолвной, но страстной речи танца. Именно поэтому известный органист А. Резон в 1687 году рекомендовал исполнителям при знакомстве с новыми пьесами посмотреть, «не напоминают ли они сарабанду, жигу, гавот, бурре и другие танцы»[2]. Из приведенного высказывания можно заключить, что в тогдашней практике было принято ориентироваться на тип выразительности, или (как его тогда обозначали) *характер*, присущий соответствующему танцевальному жанру. Не случайно, что сами танцевальные мелодии вплоть до второй половины XVIII во Франции именовали не иначе, как «airs de caractères»[3].

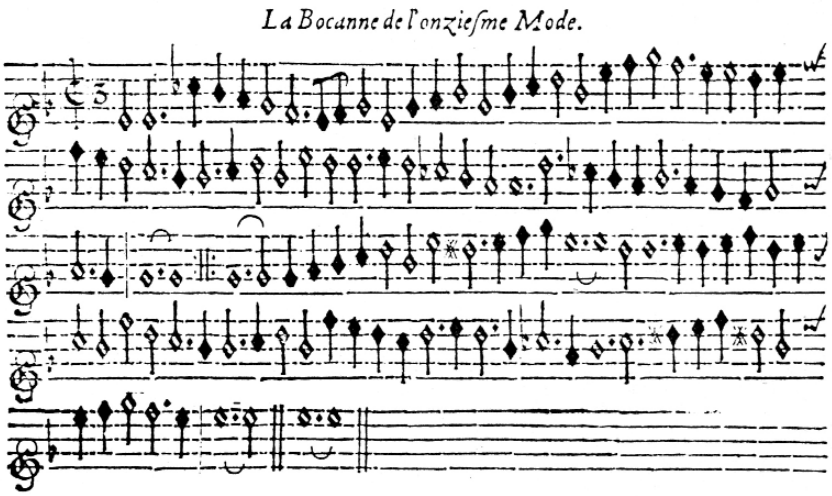
Что же представлялось музыкантам эпохи барокко, если в звучании какой-либо композиции угадывался облик французской куранты? Этот вопрос, правомерный и по отношению к другим танцевальным жанрам в западноевропейской музыке XVII–XVIII веков, продолжает оставаться актуальным для современных исполнителей и исследователей искусства барочного танца. Ситуация здесь такова, что при достаточно обширной описательной информации, отражающей внешнюю сторону куранты, до сих пор не вполне ясно понимается ее содержание. Получилось так, что долгое время содержательный аспект танца сравнительно мало затрагивался в отечественном музыкознании[4]. Зарубежная музыкальная наука по понятным причинам проявляла к нему больший интерес, который заметно активизировался в исследованиях американских ученых, предпринятых во второй половине XX века[5]. Однако даже сегодня их результаты, отличающиеся новизной и оригинальными (хотя и не бесспорными) подходами, малоизвестны российским музыкантам. В настоящей статье мы знакомим читателей с некоторыми из них, полностью отдавая отчет себе в том, что высказанные идеи и предположения скорее дают пищу для размышлений, нежели являются истиной в последней инстанции, поскольку восстановление содержательного аспекта барочного танца в наше время по-прежнему встречает на своей пути довольно значительные трудности.

В полной мере сказанное можно отнести и к французской куранте XVII века[6]. О чем же говорили, общаясь на ее языке, представители высших придворных кругов Grand siècle и сам Король-Солнце, запомнившийся современникам как самый искусный танцор именно в жанре куранты?

Ответ на данный вопрос не может быть односложным, и начать здесь можно со следующего исторического факта. На пике своей популярности во Франции (в первой половине XVII века) куранта была излюбленным танцем французского монарха. В 1725 году, оглядываясь в прошлое, на начальные годы правления Короля-Солнце, знаменитый французский танцмейстер П. Рамо писал: «Куранта раньше была модным танцем, и, поскольку это очень благородный танец, придающий величие и благородный вид больше, чем другие танцы ... Людовик XIV отдавал ей предпочтение. Действительно, он танцевал куранту лучше, чем кто-либо другой при его дворе, и с исключительной грацией...»[7].

К сожалению, история не сохранила изображений великого французского монарха, исполняющего куранту. Но о том, что она была истинно царственным

Куранта «La Bocanne»
из трактата М.Мерсенна
«Универсальная гармония» (1636)



танцем, мы вполне можем судить по известной картине голландского художника Иеронима Янссенса, запечатлевшего, как английский король Карл II танцует с принцессой Оранской Марией.

Горделивая осанка и внутреннее величие и благородство изображенных, строгость и вместе с тем изящество их поз и движений в сочетании с изысканными нарядами позволяют предположить, что мы наблюдаем тонко выписанное художником исполнение именно французской куранты. А некоторые исследователи однозначно констатируют ее здесь – несмотря на то, что в названии картины автор не указал национальной разновидности танца[8].

Довольно вескими основаниями для этого являются дошедшие до наших дней свидетельства современников периода правления Карла II, в которых он охарактеризован как истинный почитатель французской куранты, соперничавший в мастерстве ее исполнения с самим Людовиком XIV. Последний, слывший, как известно, блистательным танцовщиком и привносивший в танцевальные движения свое неподражаемое величие, питал к куранте большое пристрастие и способствовал утверждению ее высокого общественного статуса как «танца для королей».

Любопытно, что особое предпочтение, отдаваемое куранте в аристократических кругах, нашло отражение в названиях некоторых танцев, которые историки танца считают именно образцами французской куранты. К ним относится, в частности, куранта «La Duchesse» («Герцогиня»), в которой, по мнению В. Хилтон, запечатлен образ юной Герцогини де Бургонь – бракосочетание с ней в 1697 году праздновал герцог Бургундский. Американская исследовательница предполагает, что с торжественным событием связана и куранта «La Bourgogne»[9]. Не она ли открывала упомянутую свадебную процессию? Ведь в XVII веке при французском дворе стало обычаем открывать королевский бал курантой в исполнении царствующей особы, к тому же в исторических документах есть указание на то, что герцог Бургундский начал празднование своей свадьбы именно с французской куранты. Жаль только, что история (как часто бывает со старинными танцами) не сохранила нам имени автора мелодии «La Bourgogne».

Но, к счастью, мы знаем, кто сочинил напев самого раннего примера французской куранты, *дошедшего до нас в виде нотной записи.* Им является знаменитый танцмейстер и скрипач, Жак Кордье, или Бокан, «выделывавший чудеса ногами и со скрипкой»[10]. Принадлежащая его перу куранта «La Vignonne» (точная дата ее создания неизвестна), согласно документальным источникам, снискала чрезвычайно широкую популярность во Франции в начале XVII века. Предположительно в 1630-е годы в музыкальной практике достаточно известной стала возникшая на основе музыки «La Vignonne» новая куранта – «La Bocanne», которая получила название в честь своего автора. Именно ее мы встречаем в важнейшем французском теоретическом трактате первой половины XVII века – «Универсальной гармонии» М. Мерсенна (1636) в качестве музыкальной иллюстрации жанра куранты.

Таким образом, французские куранты донесли до нас живой портрет эпохи, на котором мы можем видеть не только тех, кто исполнял этот «королевский танец», но и наблюдать жесты, мимику, типичные позы и шаги танцующих. Примечательно, что куранта – единственный из четырех «обязательных» танцев барочной сюиты, в названии которого указан характер движения. В подавляющем большинстве источников отмечается, что оно происходит от сходных по значению и созвучных в итальянском и французском языках глаголов – соответственно correre (итальянского) либо courir (французского), переводимых как «течь, струиться, бежать». Оно было плавным и текучим; во французской куранте – медленным и степенным (как правило, в размере 3/2 или 6/4), отличающимся значительным разнообразием ритмических фигур[11].

Любопытное замечание приводит в своей работе Васильева-Рождественская, указывая, что «один из историков хореографии [имя его, к сожалению, отсут-

ствует. – *Л.П.*] сравнивает движения куранты [думается, скорее итальянской. – *Л.П.*] с движениями пловца, который плавно погружается в воду и затем появляется снова»[12]. О плавном характере движений куранты говорил и Б. Яворский, описание которого, отмеченное красочностью и живостью слога, на наш взгляд, более относится к французской куранте: «Название танца произошло будто от того, что кавалер делал волнообразное движение коленями; до середины XVI столетия не существовало еще вязаных чулок, и мужчины при придворных костюмах носили высокие сапоги, образовывавшие на коленных сгибах завороты с переплетениями; эти завороты при определенных движениях могли волнообразно колебаться»[13]. Скорее всего, речь здесь идет о знаменитых скользящих шагах *фигурной* куранты (pas glissade), которые в сочетании с легкими приседаниями (pliés) придавали танцу особую пластичность, а небольшие прыжки в начале движения при смене ног усиливали его подчеркнутое изящество[14].

Отметим, что исполнение даже так называемой *простой* куранты было делом не столь уж элементарным – хотя саму суть здесь составляло последование действительно несложных шагов: demi-coupé (шагов, выполняемых попеременно с каждой ноги) или же pas glissade (скользящих) шагов – в прямом движении в прогулочной манере вперед по залу. Казалось бы, это совсем несложно. Однако даже для такого аккуратного прохождения требовалась достаточно серьезная подготовка – чтобы танец выглядел благородным, с величавыми жестами, правильными и соразмеренными движениями ног, а не просто заурядным хождением пешком по залу. Сама суть исполнения простой куранты как раз и заключалась в таком умении «ходить». Вот почему известные танцмейстеры (такие, как Ф. де Лауз, Г. Тауберт и др.) рекомендовали брать ее за основу при обучении другим танцам.

Принимая во внимание самый медленный (по сравнению со всеми другими придворными французскими танцами) темп куранты, который задавал, например, знаменитый Ш. Массон, дирижировавший курантой «на три доли в медленном темпе»[15], можно догадываться, насколько впечатляющей своей торжественностью и великолепием была картина исполнения куранты для очевидцев – современников Людовика XIV, охотно выступавших перед публикой в поражающих воображение костюмах.

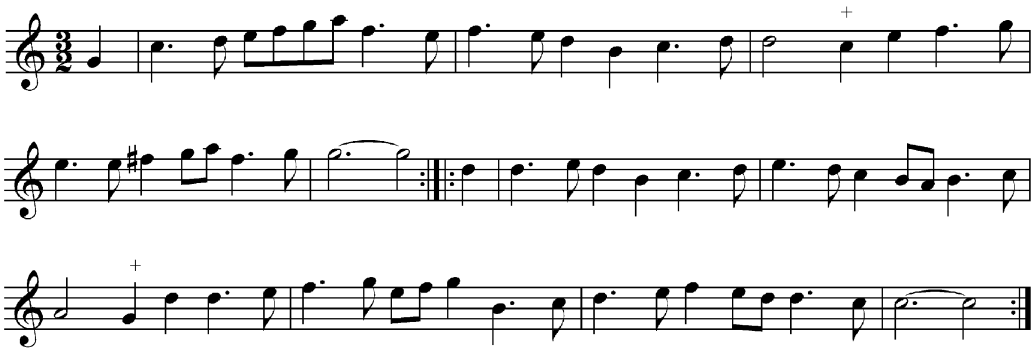
Если представить себе великолепие и роскошь интерьера дворцовых танцевальных залов Парижа или Версаля, изысканность нарядов дам и кавалеров, изящную тонкость их манеры общения, невольно возникает мысль о любопытной созвучности названия танца (courante) французскому слову cour (двор). В контексте именно французской разновидности куранты такая близость выглядит знаменательной и символичной: вполне возможно, что она часто приходила на ум придворным хореографам, композиторам, танцорам, в обязанности которым строжайше вменялось подчинять свой образ жизни придворному этикету и царившем в нем вкусам.

Каковы же были «airs de caractères», свойственные французской куранте, о чем они могут поведать музыкантам XXI столетия? Современники Grand siècle наделяли их свойствами, достойными королевской особы. «П. Дюпон в своем описании указывал, что куранта исполнялась “торжественно”; многие образцы снабжены такими начальными ремарками, как “величаво”, “галантно”, “почтительно”»[16].

Не только великими соотечественниками (например, Ж.-Ж. Руссо), но и видными немецкими музыкантами-теоретиками и композиторами (в частности, И. Кванцем и И. Маттезоном) французская куранта воспринималась как «серьезная» и «важная». При этом Маттезон добавлял, что ее типичным аффектом была «сладостная надежда» и «отвага». Он же во второй части своего трактата «Совершенный капельмейстер», в главе 13 («Относительно разновидностей мелодий и их особых характеристик») привел список из 22 «разновидностей мелодий», каждой из которых он приписывает особый аффект. Из них 14 – танцевальные, причем любопытно, что самое подробное и детальное описание аффекта Маттезон приберегает для куранты (по специальному упоминанию сочинений французских лютнистов в жанре куранты и особенно – по образцу, иллюстрирующему соображения автора трактата, можно однозначно заключить, что он характеризует именно французскую разновидность куранты): «Шедевр лютнистов, особенно во Франции – обычно куранта, в которой можно неплохо показать свои силы и мастерство. Страсть, или движение души, которое должно быть представлено в куранте, – это сладостная надежда, ибо в самой ее мелодии заключается нечто отважное, нечто стремящееся, жаждущее и нечто радостное: сплошь части (Stücke), из которых и складывается надежда»[17]. Чуть раньше Маттезон уточняет: «Надежда – вещь приятная и лестная. Она состоит из радостного желания, наряду с известной отвагой включающего и душу (Gemüth), поскольку данный аффект требует самого приятного голосоведения и самого сладостного сочетания звуков, стимулом для которых служит мужественное желание – однако таким образом, чтобы, если радость и была бы умеренной, отвага все же оживляла и ободряла бы все то, что образует наилучшее сочетание и соединение звуков в композиции»[18]. Далее Маттезон наглядно демонстрирует три элемента, входящие в содержание аффекта надежды, на примере «старой, очень известной мелодии» с названием «Куранта «Надежда»» (немецкий музыкант, к сожалению, не уточняет ее автора, но логично предположить, что он – француз). Свои выводы он под-

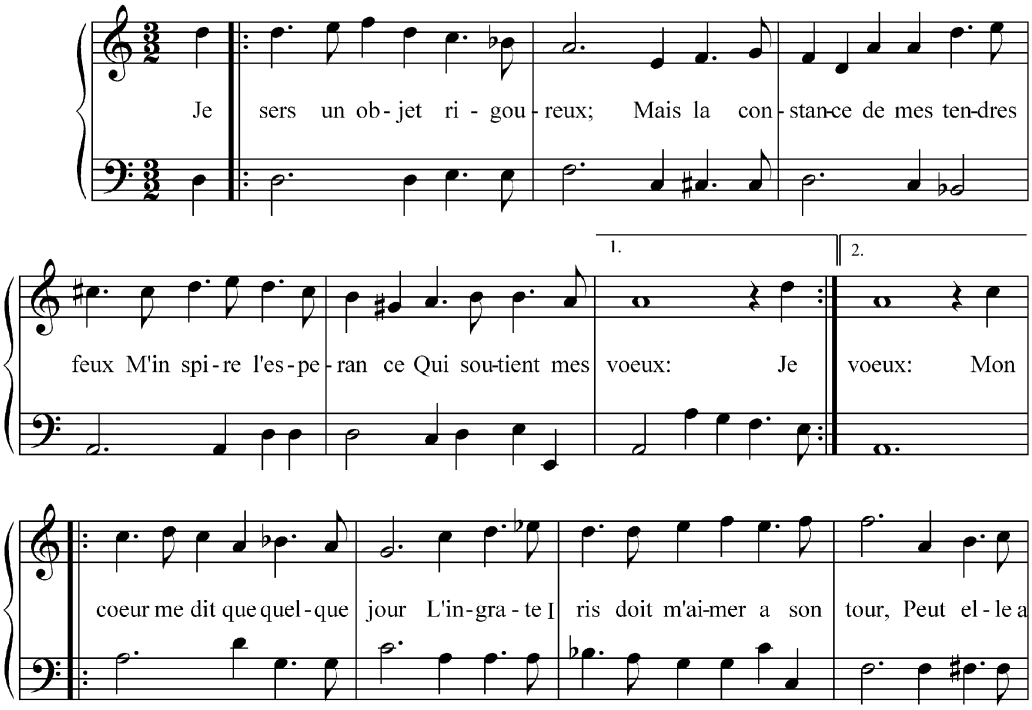
крепляет анализом плана распределения аффектов в данной пьесе. «До середины 3-го такта, где стоит знак «+», в мелодии есть нечто отважное, в особенности прямо в первом такте – этого никто не сможет отрицать. Отсюда до середины 8-го такта, где находится такой же знак, выражается желание, особенно в последних двух с половиной тактах – посредством каденции, повторенной в тоне квинты. Наконец, в завершении нарастает некоторая радость, особенно – в 9-м такте»[19].

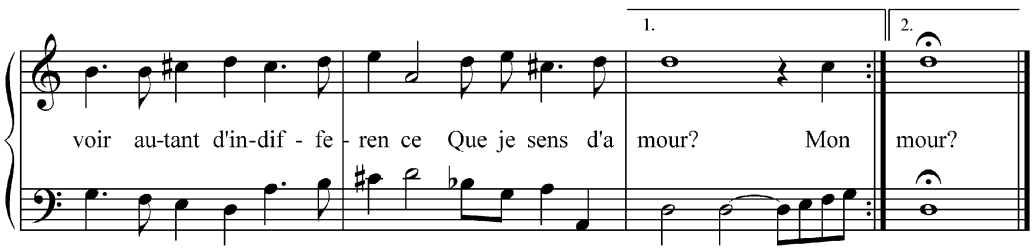
Courante. Die Hoffnung



Краткие наблюдения Маттезона интересно прокомментированы современным американским музыковедом Г. Батлером[20], подчеркивающим соответствие аффектов структурным единицам композиции. Исследователь выделяет в куранте 4 построения: $1–3^2$, $3^2–5^3$, $5^3–8^2$, $8^2–11^3$ (здесь большими цифрами обозначены номера тактов, маленькими – доли такта), подтверждая это своими аналитическими аргументами, в некоторых случаях – весьма убедительными. Например, восходящий скачок на кварту, активное движение вверх в объеме большой ноны, а затем довольно быстрый мелодический спуск в начальном построении, безусловно, могут быть связаны с выражением отваги. Во втором построении обнаруживаются контрастные элементы: значительно более узкий диапазон – чистая кварта, подчеркнутые ходы по полутонам, которые, по мнению Батлера, логичны и уместны, поскольку аффект желания включает в себя оттенки грусти, меланхолии, просьбы, ожидания[21].

Интересно, что аффект надежды с его «составляющими» явно присутствует и во французских danses chantées, выдержанных в жанре куранты. Приведем один из них – «Courante de Madame la Douphine», принадлежащую неизвестному автору, которая была издана в 1689 году Кристофом Балларом в «XXXIIe Livre d`airs»[22]:





Из уст влюбленного звучит страстная мольба, обращенная к гордой красавице Ириде (приводим выполненный нами свободный перевод с французского):

Предмет моей любви так строг и суров.

Но во мне постоянно горит пламя нежного чувства,

Которое вдохновляет во мне надежду,

Сдерживающую мои желанья.

Мое сердце говорит мне, что однажды

Неприступная Ирида должна, в свою очередь, полюбить меня!

Неужели в ней столько же равнодушия,

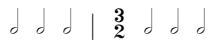
Сколько во мне любви?

Особенно примечательны в плане аффекта надежды построения, приходящиеся на третью (4–5 такты) и пятую (9–11 такты) строки текста. В первом случае обращает на себя внимание тонкое созвучие соседних слов во фразе «m'in-**spi-r**e l'e**s-pe-r**an-ce» («вселяет в меня надежду»), которое уже при выразительном декламировании усиливает ощущение стремления к желанной цели.

Во втором случае выделяется роль полутоновой интонации. Случайные знаки здесь подчеркивают самые значительные слова, которые озвучивает малая секунда, настойчиво повторяющаяся в секвентных подъемах мелодии. Этот интервал делает выражение надежды прямо-таки ораторским, акцентируя в вокальной партии слова «однажды» (*ля – си-бемоль*), «неприступная» (*ре – ми-бемоль*), «в свою очередь» (*ми – фа*). Укажем и на такой нюанс, как различное завершение малосекундовой интонации: в первых двух случаях она мягко возвращается к нижнему звуку, сообщая выражению надежды некоторую робость, сомнение; в третий раз происходит яркое утверждение верхнего звука каденции данного построения, что подчеркивает уверенность в осуществлении заветного желания.

Не анализируя других аффектов данной куранты (любви, желания, постоянства), отметим лишь, что для столь малого музыкального пространства было нормой заключать неоднократную и причудливую смену душевных состояний и их оттенков. Во французской куранте ее отражает такая характерная черта, как *прихотливость и изысканность метроритмического облика*. Умение тонко чувствовать игру ритмов и выражать ее в танцевальных па, их варьировании, разнообразии сочетаний шагов и их элементов было важнейшим проявлением мастерства танцовщика, исполняющего французскую куранту. Довольно сложным исполнительским навыком было распределение внутритактовых акцентов, являющееся важным моментом фразировки куранты. Чтобы овладеть им, танцор должен был *хорошо осознавать и внутренне одновременно ощущать как трехдольную, так и двухдольную пульсацию*[23]. Дело в том, что хореография куранты, как правило, сочетала целые и половинные шаговые единицы. Это вызывало смещение акцента в танцевальном движении на слабую долю и сказывалось в присутствии характерных для музыкальной ритмики куранты гемиол и синкоп.

Своеобразие метра куранты подметил еще Мерсенн, сказавший в свое время следующее: «Ее (куранты. – *Л.П.*) движение называют sesquialtera или triple ...»[24]. Sesquialtera (лат. «полтора») была музыкальной пропорцией, в которой *при неизменной продолжительности тактов* внутри них могла происходить смена двух нот определенной длительности на три ноты такой же длительности, отмечаемая введением размера 3/2 (при счетной доле, равной миниме, или половинной):



Три минимы в размере напоминают в таком случае триоль половинными в современном понимании, и, следовательно, именно включение sesquialtera можно расценивать как весьма вероятную возможность метрического «сбоя» в такте куранты.

Сошлемся также на важное свидетельство Г. Тауберта. Он писал, что в куранте «движения рук, выполнялись на половину такта»[25]. Иными словами, при исполнении куранты между движениями ног (в основном половинными в размере 3/2) и рук могла возникать полиметрия – нечто вроде «хореографической гемиолы»!

Еще одно убедительное объяснение свойственной куранте гемиолы предлагает В. Хилтон. Исходя из наблюдения М. Мерсенна, указывавшего, что «напев куранты измеряется ямбической стопой»[26], она считает, что гемиола может быть понята через анализ метрических стоп и других элементов стихосложения.

Разумеется, такой подход особенно актуален для танцев с пением. Однако он отнюдь не исключается и при анализе музыки чисто инструментальных курант – как известно, танцевальная ритмика как таковая исторически во многом связана с системой древнегреческого стихосложения с разветвленной классификацией

стоп. Вспомним, что синкретизм античного искусства во Франции был блистательно продолжен в поэтических опытах гуманистов «Плеяды», которые «начали сравнивать движения и ритмы танцев со стихами»[27], тем самым косвенно повлияв на развитие французских танцев эпохи барокко. Оно протекало, постоянно апеллируя ко всевозможным параллелям ритмических элементов музыки, танца, стиха. Так, прихотливая смена разнообразных, подчас весьма изысканных ритмических фигур французской куранты происходила подобно тому, как постоянно обновлялся ритм стиха или варьировались движения танцора. Красноречивое подтверждение – приведенная выше «Courante de Madame la Douphine», где в первой репризе каждый такт ритмически индивидуален. Ритм гибко следует за игрой фонем, слогов текста, частыми смещениями акцентов в построении стихотворных строк, наполненных так называемыми «ритмами страстей» (или «страстными ритмами»), которыми буквально изобиловала французская поэзия Grande siècle[28]. Думается, что сходно следует понимать и ритмы танцевальных «па» французской куранты, с помощью которых танцоры выражали сложную гамму эмоций.

Такая ритмика, безусловно, требовала от исполнителя танца высокой гибкости интеллекта, которая в полной мере была присуща ее лучшим и самым знаменитым исполнителям – Людовику XIV во Франции и Карлу II в Англии. Чарующее звучание французской куранты словно вызывает в нашем воображении благородное присутствие этих августейших особ.

Примечания

1 См.: *Блок Л.* Классический танец. История и современность. – М.: Искусство, 1987. – С. 154.

2 *Друскин М.* Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. – Л.: Музгиз, 1960. – С. 77.

3 Там же.

4 Назовем следующие работы: *Яворский Б.Л.* Сюиты Баха для клавира. – М.: Классика-XXI, 2002; *Друскин М.* Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. – Л: Музгиз, 1960; *Баранова Т.* О космологической и религиозной концепции танца в культуре средневековья, Ренессанса, барокко // Традиция в истории музыкальной культуры (Античность, средневековье, Новое время). – Л.: ЛГИТМиК, 1989.

5 Сошлемся на исследования таких авторов, как Б.Б. Мазер (*Mather B.B.* Dance rhythms of the French Baroque. A Handbook for performance. – Bloomington, 1987), В. Хилтон (*Hilton W.* Dance and Music of Court and Theatre. – N. Y., 1997), М. Литтл и К. Марш (*Little M.* and *Marsh C.* La danse noble: an Inventory of Dances and Sources. – Williamstown, 1992).

6 В данной статье мы не ставим специальной задачи рассмотреть отличия французской куранты от итальянской – таковые затрагиваются лишь косвенно по мере необходимости.

7 *Rameau P.* Le Maître à danser. – Paris, 1725. – P. 110.

8 См.: *Hilton W.* A dance for kings: The 17th-century French *Courante* // Early music, vol. V (1977). – P. 161.

9 Ibid. – P. 162.

10 *Булычева А.В.* Сады Армиды. – М.: Аграф, 2004. – С. 351.

11 В некоторых источниках встречается указание на то, что ранняя куранта исполнялась в подвижном темпе на 2/4, включала легкие прыжки, хотя музыкальные примеры и какие-либо комментарии, касающиеся как итальянской, так и французской ранних курант, отсутствуют (см.: *Васильева-Рождественская М.* Историко-бытовой танец. – М.: Искусство, 1987). По мнению М. Литтл и С. Кьюзик, «обособление двух типов куранты происходит к концу XVII века» (см.: *Little M., Cusick S.* Courante // The New Grove's Dictionary of Music and Musicians. Electronic version.). В первой же половине столетия, отметившего начало Нового времени, «итальянская и французская куранты явно не противопоставлялись» (*Gudewill K.* Courante // Die Musik in Geschichte und Gegenwart / hrsg. von F. Blume. Bd. II. – Kassel–Basel: Bärenreiter, 1952. – Sp. 174), что осложняет возможность более детальной дифференциации их национальной специфики.

12 *Васильева-Рождественская М.* Историко-бытовой танец. – М.: Искусство, 1987. – С. 81.

13 *Яворский Б.* Указ. соч; *Носина В.* О символике «Французских сюит» И.С. Баха. — М.: Классика XXI, 2002. – С. 41.

14 Эти элементы, а также demi-coupé составляли одну их характерных шаговых единиц куранты – pas de courante; другим свойственным ей типом движения был temps de courante – он включал легкое приседание (plié), приходящееся на последнюю четверть такта, подъем ноги (èlevé) – на сильную долю такта и закругленное скольжение (glissé) свободной ногой – на 2-ю долю. В фигурной куранте как направленность движений (они исполнялись не только вперед – как в простой куранте, но назад и в стороны), так и общая траектория движения танцоров отличались разнообразием, что великолепно отражено на танцевальных схемах, составленных французскими хореографами начала XVIII века. Как указывает М. Васильева-Рождественская, «композиционный рисунок танца (речь идет именно о куранте. – *Л.П.*) обычно шел по овалу, но это мог быть и удлиненный квадрат, и восьмиугольник» (См.: *Васильева-Рождественская М.* Цит. соч. – С. 81).

15 *Mather B.B.* Dance rhythms of the French Baroque. A handbook for performance. – Bloomington, 1987. – P. 235.

16 Ibid.

17 *Mattheson J.* Der vollkommene Capellmeister (Hamburg, 1739). Цит. по: *Butler G.* The projection of affect in Baroque dance music // Early Music, Vol. 12 (1984). – P. 204.

18 Ibid.– P. 207.

19 Ibid.– P. 205.

20 *Butler G.* Op. cit. – P. 200–207.

21 Добавим, что настойчивая просьба может быть связана со сходными повторяющимися фигурами из двух, трех, четырех звуков, стремящихся к утверждению V ступени в каденции первой репризы.

22 Пример заимствован из книги П. Ранум. См.: *Ranum P.* The harmonic orator. The phrasing and rhetoric of the melody in French baroque airs. – Baltimore: Pendragon Press, 2001. – P. 451.

23 Обе они совмещаются уже в основной шаговой единице танца (coupé – demi-coupé или jeté) из трех шагов, каждый из которых приходится на две четверти счетной доли (половинной).

24 *Mersenn M.* Harmonie universelle. Second Livre. – Paris, 1636. – P. 165.

25 *Taubert G.* Rechtschaffener Tanzmeister. – Leipzig, 1717. – S. 552. Цит. по: *Hilton W.* A dance for kings: The 17th-century French Courante // Early music, 1977, vol. V (1977). – P. 169.

26 *Hilton W.* Op. cit. – P. 170.

27 *Тимофеева Н.* Мир балета. – М.: Терра, 1993. – С. 48.

28 См.: *Ranum P.* Audible rhetoric and mute rhetoric: the 17th-century French sarabande // Early music, vol. 14 (1986). – P. 22–41.

Гюльтекин ШАМИЛЛИ

«Трактат в познание мусики» Анонима XVI века. Метафора «семи климатов»

(к проблеме интерпретации средневековых персидских трактатов о музыке)

Настоящая статья представляет опыт интерпретации фрагмента персидской рукописи *Рисале дар илм-и мусики* («Трактата в познание *мусики*») Анонима XVI века – части уникальной суфийской энциклопедии, созданной, предположительно, в конце семнадцатого столетия и сохранившейся под атрибутивным названием *Улум ва фунун-е мухталиф* «[Собрание] различных наук и искусств». В ней – около сорока различных по тематике сочинений написанных известными авторами на протяжении XI–XVI веков. Подобного рода манускрипты обычно составлялись профессиональными переписчиками во дворцах правителей, часто по их собственному заказу.

Текстологический анализ рукописи, проведенный нами в контексте персидских источников XVI–XIX веков, показал, что трактат Анонима XVI является одним из трех списков, хранящихся в собраниях Баку и Тегерана. Исследование текста позволило предположить, что он был написан не одним, а, как это было распространено в средневековом Иране, несколькими авторами – послушниками определенного суфийского братства. Возможно, имея под руками труды по музыкальной науке, они составили этот трактат по типу компилятивных сочинений позднего Средневековья. Результатом этой работы стало совершенно уникальное сочинение, необычность которого обусловлена уже тем, что все темы излагаются в нем параллельно в двух версиях: «со слов древних ученых» – как показывает исследование – представителей арабоязычного перипатетизма XI–XII веков и «со слов современных ученых» – продолжателей школы великого Сафи ад-Дина Урмави (1240–1279).

Трактат Анонима XVI был впервые введен в музыкальную медиевистику автором данной публикации[1], переведен на русский язык и издан в приложении к монографии «Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики»[2]. Тем не менее некоторые его фрагменты заслуживают отдельного, специального рассмотрения. И среди них в первую очередь – пятнадцатая глава, понимание которой связано с преодолением определенных трудностей. Сама тема данной главы – «о соотнесенности [звуковых структур]-*парде* с семью климатами» – встречается в подобной литературе крайне редко. Она формирует как явную (*захир*), так и скрытую (*батин*) «сюжетные» линии трактата – его скрытый смысл. Ведь известно, что средневековая исламская рукописная книга содержала не один, а несколько смысловых уровней, сам же метод *захир–батин* («явное–скрытое») являлся фундаментом всякого научного мышления.

Но для того чтобы исследовать данный текст в аспекте метафорического мышления и правил понимания, выработанных в средневековой иранской культуре, необходимо прежде всего рассмотреть основные понятия и структуру трактата.

Структура трактата

В контексте средневековой философии музыки Ирана нет ничего удивительного в том, что центральным понятием *Рисале* «Трактата» является «мусики́» – категория, указывающая на одновременную соположенность в ее пространстве двух других автономно существующих понятий: музыкальной науки (*'илм*) и практики (*амал*). В трактатах X–XVIII веков она понимается в двуедином смысле: как «знание» (*'илм*) и «мелос» (*алхан*), однако европейскому значению «музыка» начинает соответствовать только лишь с периода новой истории стран мусульманского Востока, то есть с конца XVIII столетия.

Не менее значимый для понимания исследуемого текста термин *макам* [*макамат*] (в переводе с арабского – «стоянка, остановка») фигурирует в трактате в виде персидского эквивалента – *парде*, причем в двух функциях: терминологической и словарной (в значении «завеса».) Понятие *парде* объемлет многие сегменты иранской культуры, но как музыкальный термин указывает, помимо ладков струнного инструмента, на звуковую структуру лада, определенные тоны которого становятся временной «стоянкой» или «центром» для развертывания вокруг них различных типовых мелодий – метрически упорядоченных и неупорядоченных музыкальных структур. Их совокупность, складывающаяся в результате непрерывно-медитативного восходящего движения и последовательной центрации вокруг определенных ступеней лада, в конечном результате порождает многочастную циклическую конструкцию, репрезентирующую одновременно и музыкальный жанр[3].

Упомянутые выше лады-*парде* были систематизированы Сафи ад-Дином Урмави в его знаменитой *Китаб ал-адвар* «Книге о “кругах”» в виде двенадцати звуковых структур, однако назывались в ней арабским

термином *шудуд* (ед. ч. *шадд*). Позднее, в XIV веке, они стали именоваться уже известным нам термином *макамат*, и только в трудах Абд ал-Кадира Мараги (1353–1434), написанных на персидском языке, получили равноправное с последним применение[4].

Несмотря на то что Урмави ни в одном из своих сочинений не обмолвился о соотнесенности этих ладов с двенадцатью Созвездиями, начиная с конца XV столетия, когда интенсивно менялся язык описания музыки от рационалистического, выработанного в пространстве арабского перипатетизма, к мистическому – характерному для персидской суфийской мысли – данная тема становится канонической для жанра *рисале-и мусики* («трактата о *мусики*»). Вот как она вписывается в общую структуру трактата Анонима XVI века:

«Причина написания этой книги — в том, что группа людей из сторонников аскетики (*асхаб-е факир*) попросила написать «Трактат в познание *мусики*». Основываясь на их просьбе, мы написали этот трактат с надеждой, что [Всевышний] сделал [его] приемлемым их взглядам. Этот трактат основан на пятнадцати главах (*фасл*) и заключении (*хатима*). Да будет на то помощь и благословение Бога.

Глава первая – о распределении ладков (*дастанха*) и описании интервалов (*аб'ад*).

Глава вторая – постижение (*ма'рифат*) в основах познания *мусики*.

Глава третья – в разъяснение [звуковых структур]-*парде*.

Глава четвертая – о [звуковых структурах]-*авазха*, которые называли *шу'аб*.

Глава пятая – о соотнесенности *парде* с Созвездиями.

Глава шестая – о соотнесенности *парде* с семью Планетами.

Глава седьмая – об извлечении *парде*.

Глава восьмая – о постижении основ ритмической длительности (*'ика-и усул*).

Глава девятая – о том, какой ритм (*зарб*) необходим каждому человеку.

Глава десятая – о том, что станет, [если] повысить (*зийад*) и понизить (*нарм*) ладки (*пардеха*) [инструмента].

Глава одиннадцатая – о постижении инструментов (*сазха*).

Глава двенадцатая – об исполнении *парде*.

Глава тринадцатая – о том, какое *парде* соответствует каждому народу.

Глава четырнадцатая – о соотнесенности *парде* с четырьмя временами года, и о том, какое *парде* соответствует каждому дню [недели].

Глава пятнадцатая – о соотнесенности *парде* с семью климатами.

Заключение – о воздействии мелодий (*нагамат*)».

При всем разнообразии тем, существует один неизменно повторяющийся «лейтмотив» о соотнесенности *парде* с различными уровнями мироздания – 12 созвездиями, 7 планетами, народами, четырьмя временами года, 7 днями недели и 7 климатами. Он пронизывает все пространство текста, указывая на миропорядок – от его верхнего космологического уровня, представленного двенадцатью Созвездиями, до нижнего – семью климатическими поясами.

Как уже говорилось, тема соотнесенности *парде* с семью климатами занимает пятнадцатую главу, однако при ознакомлении с ее содержанием оказывается, что в ней нет описания последнего – седьмого – климата, что вызывает вопросы. Является ли это результатом забывчивости или небрежности переписчика, или здесь скрыта какая-то логическая закономерность. Ведь хорошо известно, что в среде суфиев были распространены зашифровки, разгадать которые можно путем проявления «скрытого» сюжета, разворачивающегося на глубинном уровне текста. Прежде всего, ознакомится с переводом вышеупомянутой главы[5].

Глава пятнадцатая – в [разъяснение] соотнесенности *парде* с семью климатами

Каждому городу из отдельно взятого климата, выбирают [звуковые структуры] *парде* и *азазе*, которые соответствуют Той [сокрытой] Завесе (*парде*).

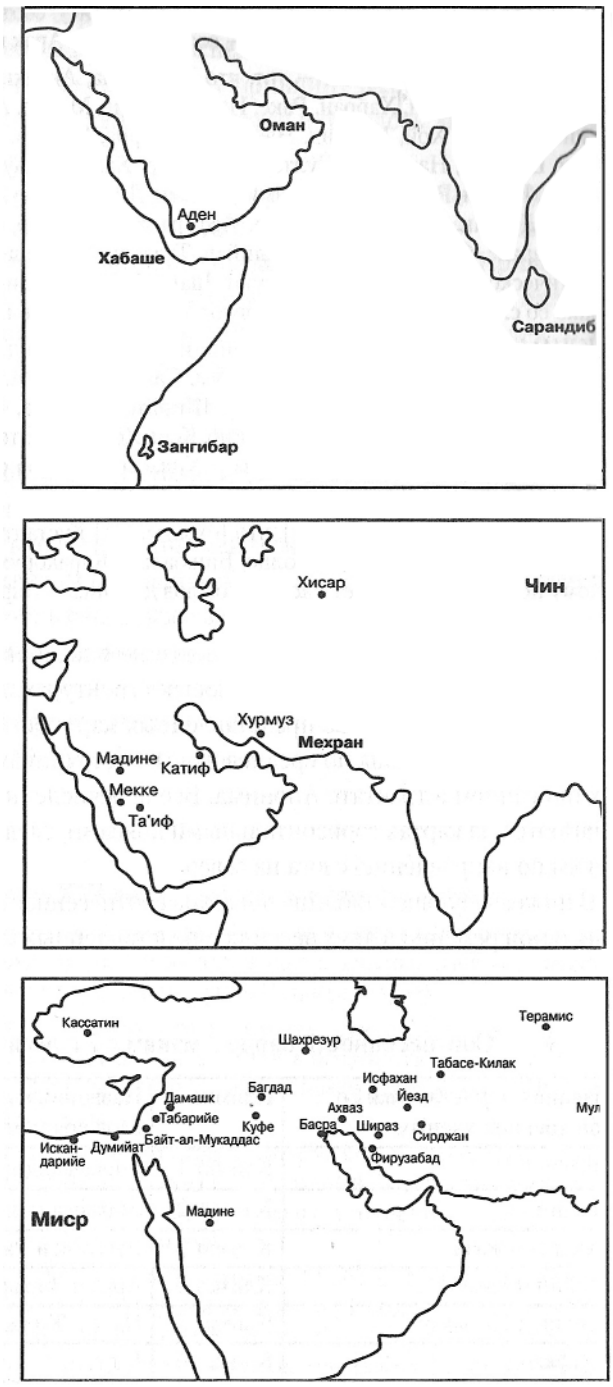
КЛИМАТ ПЕРВЫЙ – Сарандиб, Сумнат, Сахел-е Бахрханд, Хабаше, Зангибар, Сана, Аден, Оман. Этому климатическому поясу со слов современных [ученых] соответствует [парде] *Зирафканд-и Кучек* и *Исфахан*, а со слов древних – *Зангуле*.

КЛИМАТ ВТОРОЙ – Мекке, Мадине, Таиф, Имаме, Катиф, Хисар, Касабе, Хазвале, Мехран, Чин, Хурмуз. Этому климатическому поясу [со слов древних] соответствует [парде] *Хусейни*, но, со слов современников, – *Зирафканд-е Бозорг*.

КЛИМАТ ТРЕТИЙ – Байт ал-Мукаддас, Кассатин, Газлан, Казийе, Табарийе, Тараис, Дамашк, Кирван, Искандарийе, Миср, Думйат, Аскар, Ахваз, Куфе, Багдад, Басре, Фирузабад, Шираз, Йезд, Исфахан Шахрезур, Тун, Табас-е Килак, Мийа, Сирджан, Макинабад, Мадине, Уркандж, Мултан. По словам современных [ученых] этому поясу соответствуют [парде] *Буселик* и *Рахави*, а древним — *Арак* и *Хиджази*.

КЛИМАТ ЧЕТВЕРТЫЙ – Малатийа, Антакийа, Улсиб, Тарсус, Балбак, Азербайджан, Харран, Раке, Нардин, Акне, Мосул, Ардабил, Санджар, Арджис, Салмас, Хой, Маранд, Нахчиван, Табриз, Марага, Аджан, Сийахкух, Хулван, Шахруд, Нахаванд, Султанийе, Абхар, Хамадан, Курух, Саве, Казвин, Абе, Кум, Кашан, Рей, Хорезм, Аламут, Талкан, Дилман, Амул, Сари, Астарабад, Семнан, Дамган, Бистам, Сабзевар, Асфараин, Нишапур, Тус, Туршиз, Тун, Херат, Сарахс, Фарйаб, Балх, Кабадийан, Талакан, Бадахшан, Кашмир. Этому климатическому поясу соответствуют [парде] *Арак* и *Зирафканд-е Бозорг*, а по словам древних — *Хусейни* и *Рахави*.

КЛИМАТ ПЯТЫЙ – это Румийе-и Кубри, Макид, Ниса, Омудийе, Кунийа, Кайсарийа, Сивас, Арзан ар-



Карты первого, второго и третьего климатов

Рум, Самат, Афлат, Алан, Муган, Барда, Самкур, Махмудабад, Байлакан, Баку, Ширван, Шамаха, Рус, Хорезм, Куркандж, Даран, Бухара, Самарканд, Насаф, Кеш, Ходжанд. Этому климатическому поясу соответствуют [парде] *Нава* и *Хиджази*, со слов современных [ученых], древних — *Буселик* и *Исфахан*.

КЛИМАТ ШЕСТОЙ – Кустантинийа, Алан, Булгар, Тараз, Кашкар, Алмане, Хабалне, Бишбалык, Каракорум. Этому климатическому поясу соответствует *Раст*, но со слов древних – *Зирафканд*.

По прочтении главы возникает вопрос, каково отличие в систематизации топонимов у Анонима XVI от тех, что имеют место в собственно средневековых географических трактатах.

«Семь климатов» как понятие и метафора

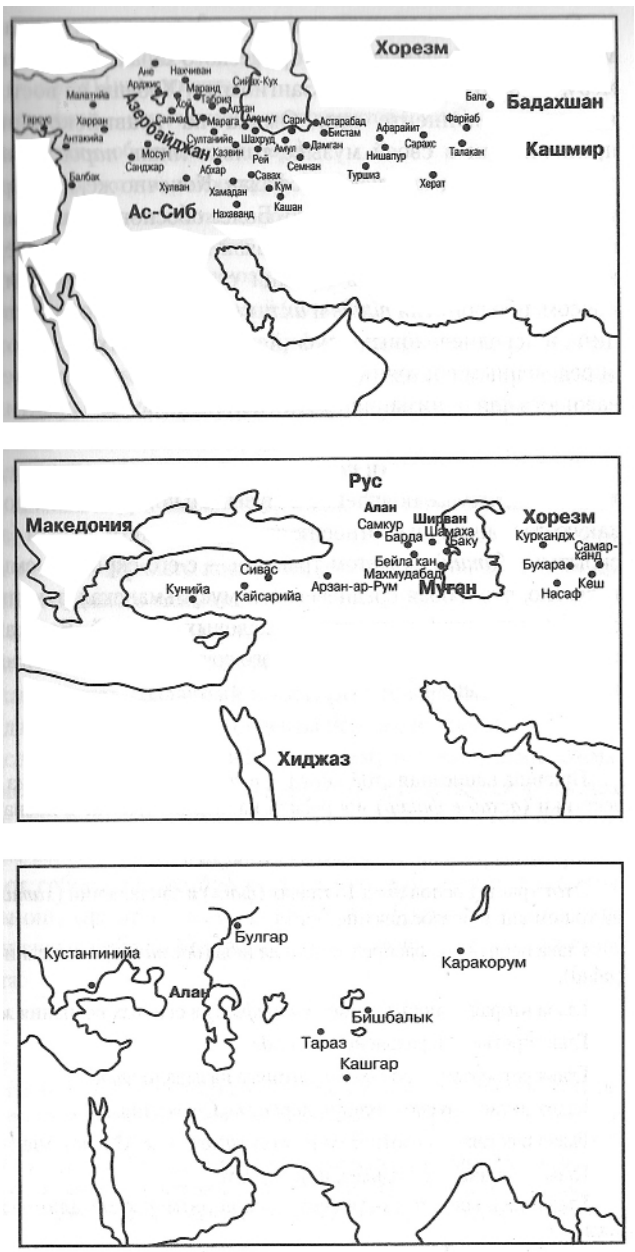
Мусульманская историография X–XV веков содержит немало сведений о семи климатах, на которые средневековые ученые делили поверхность земли. В различные периоды авторы географических трактатов, написанных преимущественно на арабском языке, по-разному структурировали главы, посвященные этой теме. К примеру, можно говорить о некоем сложившемся типе ранних сочинений, в которых топонимы внутри каждого климатического пояса перечислялись либо по мере возрастания параметров долготы *с запада на восток*, либо в обратном направлении – с востока на запад, иначе – со страны Йаджудж в сторону Магриба[6].

Совершенно иным принципом руководствовались авторы более поздних сочинений, к примеру, Закарийа аль-Казвини (XIII в.) и его апологет Абд аль-Рашид аль-Бакуви (XIV–XV вв.). Оба ученых описывали климаты, выстраивая названия географических объектов в алфавитном порядке.

Сравнительное исследование этих источников, содержащих сведения о семи климатах, показывает, что Аноним XVI перечислил названия городов, областей и стран, сократив их от трех до семи раз по сравнению с собственно географическими трактатами. Естественно, что не это было главным, собственно, как и сама соотнесенность климатов с ладовыми структурами, разворачиваемая на поверхностном уровне текста, также подчинена некой скрытой логике. Не подлежит сомнению, что данная соотнесенность не носит реального исторического характера. Вряд ли жители Занзибара и Хабаше на восточном африканском континенте или Омана на аравийском полуострове использовали в своей музыке только *парде* Зангуле, либо *парде* Зирафканд-и Кучек или Исфахан. Возможно, что эти лады более других соответствовали их нравам и характеру. Однако это предположение никак не объяснит нам отсутствие описания седьмого климата.

Если же мы обратимся к метафоре, то в средневековых суфийских словарях (*истилахат ас-суфийа*) обнаружим понятия *парде* – «завеса» и *иклим* – «климат», которые имеют свои коннотации: оба указывают на определенное состояние души гностика – совершенного человека на его мистическом пути[7].

Одним из факторов объединения всех перечисленных в главе топонимов может быть типичная для персидской литературы метафорическая функция понятия «семи климатов». Речь идет о метафоре Храма, точнее Храма души – *хане-йе дел* – в пространстве которой климаты указывают на различные степени духовных переживаний искателя на пути познания Бога.



Карты четвертого, пятого и шестого климатов

В этом случае *парде* указывает на соответствующие им душевные состояния, передаваемые в музыке. Ведь каждый лад имел определенную психоэмоциональную характеристику, звуковое выражение которой помогало участникам мистического радения постигнуть состояния вселенной, а значит, – приблизиться к познанию Первоначала.

Однако рассуждения о семи климатах как понятии и метафоре, все же не приводят к ответу на поставленный вопрос. Вернемся вновь к содержанию пятнадцатой главы.

Два сюжета: явный и скрытый

Перечисление топонимов осуществляется в ней с запада на восток, то есть в соответствии с каноном ранних арабоязычных сочинений IX–XI веков. Однако в этом правиле есть исключение: в то время как все из них плавно и зигзагообразно в своей траектории движутся на восток, цепочка из первых названий простирается прямо в противоположную сторону – с востока на запад. Таким образом, оба принципа движения, характерные для географических трактатов Средневековья осуществляются здесь одновременно. Этот факт может быть ключевым в разоблачении «тайн» скрытого сюжета, поскольку, согласно правилам, первые названия в ряду других, в средневековой рукописи часто играли знаковую роль.

Остановимся на них подробнее: это Сарандиб — Мекке — Байт ал-Мукаддас — Малатийе — Румийейи Кубри — Кустантинийа. Их перевод на современные топонимы выглядит следующим образом: остров Цейлон (Шри Ланка) — Мекка (Саудовская Аравия) — Иерусалим (Израиль и Палестина) — Малатья — Великая византийская империя и Константинополь (последние три названия связаны с территорией современной Турции). Что может связывать их воедино, несмотря на расположение в различных частях исламского мира? Очевидно – пространство метафоры.

Если мы останемся в пространстве метафоры Храма, то она неизбежно приведет к другой – метафоре «Дома исламских земель» или *Дар ал-ислам*. Как историческая концепция расширения мусульманской сферы *дар ал-ислам*, по утверждению фон Грюнебаума, «сравниваемая с *dilatatio imperii Christiani* («распространение христианского владычества») в Германской империи при Оттонах... явилась логическим следствием мусульманской универсальности»[8]. Как эта метафора проявляется в скрытом сюжете трактата? Проследим за логикой его развития.

Климат первый: остров Цейлон – место, куда согласно преданию (*хадис*) был изгнан Адам, и не просто изгнан, а спущен вместе со своим шатром, который явился прообразом будущей уже реальной Священной Каабы – центральной святыни мусульман.

Климат второй: Мекка – место, связанное с главной мечетью и Каабой, которая была объявлена пророком Мухаммадом *киблой* – направлением, куда мусульмане обращали свои взоры во время молитвы. Считается, что этот факт послужил быстрому распространению ислама в Аравии. Кааба находится в центре главной мечети Мекки – ал-Масджид ал-Харам, а в восточный угол этого квадратного в своем плане сооружения был вделан «черный камень», который стал главным объектом поклонения в Каабе. Согласно преданию, этот камень был ранее белым яхонтом, в недрах которого можно было увидеть образ Рая, а увидевший его должен был непременно попасть туда после смерти. Но из-за порочности людей камень стал черным и утратил прежнее предназначение. Когда же Адам добрался до Мекки, то поставил над этим камнем палатку, а его сын – Сиф, возвел над ним первый храм – Каабу[9].

Климат третий: Иерусалим – второй по значимости религиозный центр ислама, возвеличивание которого произошло уже в 715 году после строительства мечети Куббат ас-Сахра в честь вознесения (*мирадж*) пророка Мухаммада на огороженной «заповедной» территории святыни ал Харам аш-Шариф в восточной части города. В «мединский период» жизни пророка Мухаммада именно к Иерусалиму обращали лица во время совершения молитвы. Появление этого топонима в начале третьего климата является логическим шагом в указании на последовательное расширение границ *дар ал-ислама* и продолжает логику описания исламской истории.

Климат четвертый: Малатья – местность, связанная уже с сельджукским периодом истории и завоеванием западных земель, то есть с началом XII века.

Климат пятый: Восточная Римская империя, или Византия, войны с которой продолжались несколько столетий.

Климат шестой: Костантинополь, павший 29 мая 1453 года от войск Султана Мухаммад-шаха, в результате чего главный символ христианской Византии — Софийский собор был превращен в одну из основных мусульманских святынь – Айа Софию. Это знаменовало пик экспансии ислама на западе.

Таким образом, первые топонимы каждого из шести климатов последовательно раскрывают почти тысячелетнюю историю распространения исламской цивилизации. Можно предположить, что Аноним XVI, используя географические трактаты, подобно художнику по мозаике «сконструировал» в своем сочинении скрытое смысловое пространство, складывая из первых топонимов нужные «семантические» блоки.

Очевидно, что анализируемый текст не ограничивается написанным Анонимным автором, а открыт для интерпретирующего сознания читателя и имеет продолжение в Тексте средневековой ирано-мусульманской культуры. Подобно распространенным в Иране орнаментальным фигурам культового сооружения, заполняющим его поверхность, но не вмещающимся в него, неожиданно обрываясь там, где логически должно было наступить завершение, – сложные переплетения скрытого сюжета так же могут иметь бесконечное продолжение. На данном этапе анализа, думается, что причина отсутствия описания седьмого климата может быть сформулирована следующим образом: системообразующая функция начального образа Шатра-Храма в первом климате и доминантный смысл храма Святой Софии в шестом, делают бессмысленным всякое продолжение. Метафорический образ Храма – «Дома исламских земель» по завершении описания шестого пояса уже построен. Внутренний, скрытый сюжет завершен, в то время как до его окончания на поверхностном уровне – уровне явного текста остается еще один шаг: описание последнего седьмого климата, как правило, начинающегося с топонима Башкырт[10], – места, не связанного с основными святынями и вехами исламской истории. Однако автор пренебрегает внешней логикой во имя строго выверенного скрытого сюжета, обусловливая тему соотнесенности *парде* с семью климатами логикой «храмового сознания» мусульман, являвшегося, как известно, «доминантой художественного мышления культуры в целом»[11].

Таким образом, «семь климатов» в трактате Анонима XVI выступают в роли метафоры, формирующей пространство скрытого смысла, понимание которого обусловлено правилами, которые были хорошо известны в средневековой философии музыки Ирана.

Примечания

1 См.: *Шамилли Г.Б.* Проблемы интерпретации трактатов о музыке эпохи Сефевидов. – М.: АКД, 1996 [Сефевиды – правящая иранская династия в 1501 – 1722 гг.].

2 Аноним XVI века. *Рисале дар илм-и мусики* («Трактат в познание мусики») [рукопись] / Предисловие, перевод с персидского и комментарий // *Шамилли Г.Б.* Классическая музыка ислама. Правила познания и практики. – М., 2007. – С. 315–361.

3 Напомним, что классическая традиция иранской музыки является органической частью *art of maqam* – «искусства *макам*», бытующего с давних пор по настоящее время на пространстве от Магриба до Индии и представляемого помимо иранского дастгаха такими жанровыми образцами как азербайджанский *мугам-дастгах*, туркменский *мукам*, узбеко-таджикский *маком*, арабский *таксим*, турецкий *макам* и т. д.

4 Следует отметить, что в персидском трактате Мухаммада Нишапури (СПб., Филиал института Востоковедения РАН, отдел рукописей, С–612), относимого к XIII веку, также имеется глава о двенадцати *парде*, однако датировка этой рукописи по сей день остается весьма спорной.

5 Перевод выполнен автором статьи по рукописному списку: Anonim XVI. Risalah dar Ilm-i Musiqi. Azerbaijan Milli Akademiyasinin Alyazma Institutu. M-251. Представленные ниже географические карты составлены в соответствии со средневековыми источниками и согласно их описанию в трактате Анонима XVI. Климаты располагаются на картах горизонтальными поясами, следуют один после другого по направлению с юга на север.

6 См.: *Калинина Т.М.* Сведения ранних ученых арабского халифата. – М., 1988.

7 В современной науке различают понятие совершенного человека – послушника суфийского братства, вставшего на путь поклонения деянием и познания Бога через выполнение определенных ритуалов, в том числе – *сама'* «слушания музыки» (см.: *Тримингем Дж.С.* Суфийские ордена в исламе. – М., 1989) и образ Совершенного Человека – основной концепт средневековой суфийской философской и богословской мысли, посредством которого описываются космологические доктрины и логически-временной процесс творения (см.: Совершенный Человек. Теология и философия Образа. – М., 1997).

8 См.: *Грюнебаум Г.Э.* Классический Ислам. – М., 1988. – С. 51.

9 Ислам: Энциклопедический словарь. – М., 1991. – С. 123.

10 См.: *Абд ар-Рашид ал-Бакуви.* Китаб талхис ал-асрар ва ґаджаиб ал-малик ал каххар. «Сокращение [книги о] “памятниках” и чудеса царя могучего» / Издание текста, перевод, предисловие, примечание и приложение З.М. Буниядова. – М., 1971.

11 Подробнее о «храмовом сознании» – см.: *Шукуров Ш.М.* Искусство и Тайна. – М., 1999. – С. 96–105.

INCERTA ET OCCULTA SCIENTIAE VICENTINI

Феномен Вичентино (1511 – ок.1576) – один из самых странных и загадочных во всей истории музыки. Неслучайно единственное сохранившееся изображение Вичентино обрамлено многозначительным признанием: «Incerta et occulta scientiae tuae manifestasti mihi»[1]. Очередной подход к загадке Вичентино сделал профессор старинной музыки и ректор Высшей школы искусств в г. Бремене (ФРГ) **Манфред Кордес**. Его новейшая книга (увеличенного формата) **«Энармоника Никола Вичентино. 31-тоновая музыка»**[2] состоит из шести небольших глав, посвященных, главным образом, систематическому изложению материалов трактата Вичентино «Древняя музыка, приведенная к современной практике» (Рим, 1555), причем не во всей полноте этого обширного труда, а только той его части, что непосредственно относится к «энармонике» – одной из разновидностей микроинтервальной системы, на основе которой, как считал автор трактата, во времена античности существовал особый, «утонченный», способ пения. Вичентино был уверен, что таким путем он возрождает пение и музицирование по античному образцу.

После небольшого «Введения» следует глава 2 «Тетрахорд как ядро трех родов [мелоса]», где показано различие греческих (в изложении Боэция, познанием которого, кажется, и ограничивалось «антиковедение» Вичентино) и «современных» (secondo la nostra prattica) родов интервальных систем. В третьей главе («Формирование энармонического рода») Кордес схематически предъявляет образование видов (species) кварты, квинты и октавы по Вичентино, привлекая внимание читателя к странному приумножению ступеней внутри хроматической и энармонической квинт (в результате приумножение ступеней, конечно, происходит и в октавных звукорядах, звукорядной основе вичентиновых ладов). Здесь же приводятся каденции, которые итальянец предлагает читателям в качестве новых гармонических клише. Четвертая глава («Примеры композиций») – нотные примеры более или (чаще) менее цельных собственных музыкальных композиций из трактата, с кратким анализом их специфики. Пятая глава – «Энармонический строй» – изложение математических и акустических основ одной из самых интересных и загадочных разновидностей среднетоновой темперации – 31-тонового строя. Именно этот строй Вичентино активно внедрял в современной ему музыке, в том числе путем конструирования диковинных многоклавишных инструментов – аркичембало (archicembalo) и аркиоргана (archiorgano). Наконец, в последней шестой главе («Заключительное слово и обзор») Кордес рассматривает 31-тоновый строй в исторической перспективе, в диапазоне от ближайших (ныне уже мало известных) соотечественников Вичентино до авангардистов 20 века.

Ученого, который хотел бы получить в руки полномасштабную «концепцию Вичентино», иными словами, современную модель с развернутым обсуждением полемических аспектов теории на фоне античных и ренессансных музыкальных «авторитетов», книга Кордеса вероятно разочарует. Изложение проблемных мест теории в книге носит скорее реферативный и констатирующий, нежели фундаментальный характер. К примеру, мотивация Кордесом размножения ступеней в видах основных консонансов

[1] Ты явил мне сокрытые и тайные сущности Своей науки (лат.).

[2] *Cordes M.* Nicola Vicentinos Enharmonik. Musik mit 31 Tönen. – Graz: Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 2007. – 104 SS., Noten, Audio CD.

(в хроматической октаве Вичентино 8 ступеней, в энармонической и вовсе 11), показалась мне не слишком убедительной (SS. 26–27). Другая, «математическая» странность микротоновой теории Вичентино – неувязка пяти *диес* (микроинтервалы размерами меньше полутона) и двух *разных по величине* целых тонов (9:8 и 10:9) – заслуживает, на мой взгляд, более сильной гипотезы, нежели та, что дает профессор Кордес (на S. 23). Меня чрезвычайно занимает и другой теоретический вопрос: каким образом лады Вичентино, описанные им как строго *одноголосные* структуры, функционируют в *многоголосии* его же собственной музыки? Вообще, есть ли в хроматических и энармонических композициях Вичентино ладовая логика целого? Если же в результате мы получаем простое нанизывание консонансов, пусть даже и фонически прелестных (достижение «акустической» чистоты есть одна из главных целей среднетоновой темперации), то такая «композиция» еще не может претендовать на то, чтобы называться музыкой. В этой связи позиция Кордеса-ученого была бы ясней, дай он свою оценку знаменитого спора Вичентино о ладах с португальским теоретиком Лузитано. Досадно, что Кордес не только не дает такой оценки, но даже кратко не описывает сути этого спора, ограничиваясь отсылками ко вторичной литературе (S. 29).

По всему видно, что автор книги – не столько фундаментальный теоретик, сколько энергичный и предприимчивый музыкант. В самом деле, почему бы не взять быка за рога и не разгадать, наконец, тайну вичентиновой музыки, прямым практическим ее воплощением? Вот почему, во-первых, на страницах книги Кордес скрупулезно подобрал все «проблемные» нотные примеры из трактата и дал их надежные транскрипции (важно, что при этом он последовательно исправил ошибки палеотипа). Парадоксально, но единственная найденная мной в *новой* книге ошибка содержится вовсе не в транскрипциях, а... в факсимиле (!), которое призвано иллюстрировать три различных по интервальному составу вида кварты; увы, здесь (S. 25) дважды опубликовано факсимиле *третьего* вида кварты и ни разу – *первого*.

Во-вторых, Кордес озвучил все (на приложенном к книге CD 29 треков) «проблемные» ноты с помощью руководимого им ансамбля *Weser-Renaissance Bremen*. На мой взгляд, ради одной только аудиозаписи музыки Вичентино книга вполне заслуживает того, чтобы ее купить. Читатель, желающий прочувствовать дерзость Кордеса, должен помнить, какие невероятные трудности преодолевает исполнитель, берущийся петь и играть микротоновую музыку. Не говоря уже о том, что и сами «31-тоновые» инструменты не продаются в магазине – музыкант должен не только понять акустико-математическую логику загадочных инструментов, но и реконструировать их (пение a cappella микротоновых мадригалов на сегодняшний день, видимо, невозможно; таких аудиозаписей в книге Кордеса нет). Несомненным достоинством книги является включенный в нее (краткий, но весьма информативный) исторический обзор идей 31-ступенного строя после Вичентино, вплоть до наших дней.

В целом, важно сознавать, что и преодоление всех упомянутых технических, «теоретических» и исполнительских трудностей вовсе не гарантирует творческого удовлетворения, не говоря уже о коммерческих дивидендах от записи микротоновых мадригалов. Ведь ни для кого не секрет, что «обычный», т.е. привычный к классико-романтической музыке слух, ограниченный полутоном как предельно малой для восприятия величиной, будет воспринимать (и воспринимает) микроинтервалику как фальшь! Но такова цена риска, на который идут автор книги и ведомые им музыканты.

Я рекомендую книгу Кордеса, особенно содержащиеся в ней аудиозапись и нотные примеры, всем энтузиастам старинной музыки, особенно же тем, кто ищет в ней «weitere Steigerung dieser bereits zugespitzten klanglichen Subtilität»[3] (S.14). В развитие мысли Вичентино, добавлю: слушатель, который сможет полюбить энармоническую музыку, «докажет миру, что он представляет собой нечто особенное» («che dimonstrerà al mondo esser raro») – уже одним лишь тем, что он способен оценить такое музыкальное искусство, которое обычный разум оценить не может («far' con l'arte quello che non hà potuto far la ragione»).

Сергей Лебедев

[3] «Дальнейшее повышение этой, уже доведенной до крайности, утонченности» (нем.).

16 сентября две тысячи восьмого от рождения Христова года была перевернута последняя страница творения Господнего под названием

ЖИЗНЬ АНДРЕЯ ВОЛКОНСКОГО

Вкратце, насколько это возможно, я постараюсь изложить его сюжет.

...Нелепая случайность семидесятипятилетней давности
заставила нас взяться за перо,
хотя мы прекрасно осознаём, что никак не вправе
обсуждать вопрос о лепости или нелепости случившегося;

потому как
эта случайность была предрешена;

потому как
должен же был появиться некто, пожелавший взять на себя
тяжкий, но необходимый труд
сеять разумное, доброе, вечное;

потому как
на наших обширных российских просторах
все происходит удивительным и неповторимым образом;

потому как
Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить;

потому как
там, где много раз должно было исчезнуть всё и навеки, —
там это «всё», вопреки здравому смыслу,
вновь возрождалось и цвело пышным цветом;

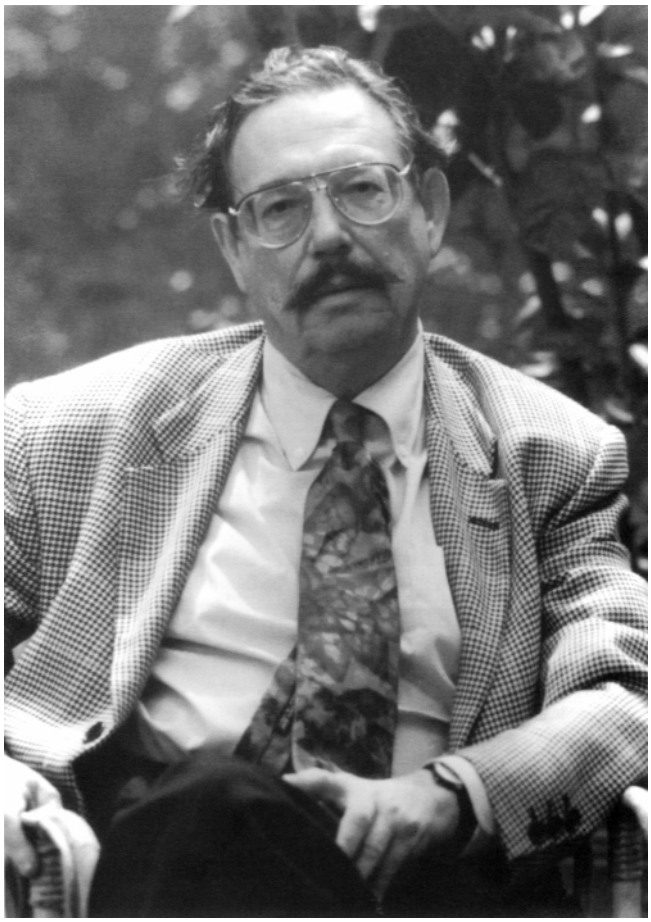
потому как
Страна наша богата,
Порядка только нет;

потому как
светлое и тёмное здесь всегда сосуществует,
то есть, по диагнозу Игоря Фёдоровича,
чёрная икра и говно вместе, рядом, —
мало того, тщательно и со знанием дела перемешаны;

и потому
должен появляться
время от времени некто, кто вразумит нас, вспашет
чернозём,
кто своим любопытством, трудолюбием и талантом
разгребёт вышеозначенную смесь;

потому как
хоть это и тяжко, но совершенно необходимо
отделить зёрна от плевел;

а потому
И встали все под стягом,
И молвят: как нам быть?



Андрей Михайлович Волконский (1933–2008)

Давай пошлём к варягам,
Пускай придут княжить;

потому как
всегда хочется бремя тяжкой ответственности
спихнуть на кого-то;

и потому
появился в наших краях Рюрик,
а это в контексте исследуемой темы является
основополагающим фактом;

потому как
впопыхах брошенное званым гостем семя произрастало,
обогащаясь по пути серьезными капиталовложениями
таких «ротшильдов интеллекта»,

как
князь Владимир Святославич Красное Солнышко,
Михайло Ломоносов,
граф Лев Николаевич Толстой
и др.;

и потому
«нелепая» случайность была предрешена
и
случилась;

потому как
так называемая «случайность» рождения,
как я подозреваю, как я чувствую, как верю и знаю, —
всегда предрешена где-то и Кем-то;

и потому
14 февраля 1933 года
в городе на Женевском озере на свет Божий появилось
дитя, которому недолго пришлось щуриться
на женевское солнышко, радовать любимую бабушку,
лениться в школе Лиги наций, прятаться
от дяденьки Дину Липатти,
который, будучи отменным пианистом,
не умел обучать премудростям фортепианной игры, —
всё это прекратилось в 1947 году;

потому как
родители юного Андрея Михайловича Волконского,
поддавшись на уговоры
императора всея Руси и сопредельных территорий
Иосифа Виссарионовича Сталина,
вновь до боли ощутили себя русскими и решили
переменить своё, а заодно и сына, место проживания;

и потому
избалованному нормальным образом мыслей
отроку Андрею
в новой жизни пришлось довольно туго;

потому как
это случилось
не в самое доброе время.

А ПОЧЕМУ?
Думаю, что не раскрою государственной или какой-либо
другой тайны, если скажу, что однажды —
а точнее в 1917 году, — с нашей страной — в целом,
и с культурой — в частности, произошли большие...
нет, — крупные... нет...
Я бы даже не сказал — неприятности, — нет:
это было большое горе, большое несчастье,
катастрофа!!!
Эту мысль предлагаю развивать далее самостоятельно.

А я продолжу так:
В то время как наша доблестная Красная армия...
белогвардейская сволочь... рабочие и крестьяне...
пролетарии всех стран... крестьянский вопрос... выселение
казаков... ликвидация кулаков... организация ГУЛАГа...
Великая Отечественная... возвращение на Родину части
русской эмиграции... теплушки... Сибирь...

Стоп!
Вот тут-то всё и началось, потому что отрок Андрей,
иногда с трудом, «под французскую кальку»
выражавший свои мысли на языке предков, —
14-летний Андрей Михайлович Волконский
должен был увидеть картину вполне безрадостную.
Я не имею в виду голод, карточки, нищенство и остальные
«прелести» сталинского послевоенного времени — нет:
я говорю о «надстройке» над пресловутой материей,
потому что думаю абсолютно противоположно тому, чему
меня безуспешно учили в меру и не в меру
вредные учителя марксизма-ленинизма.
Никак нет!
Не бытие определяет сознание, а
сознание определяет бытие!

потому как
не хлебом единым жив человек,
хотя, конечно, никак нельзя без него,
без хлебушка родимого...

И все же!
Что мог обнаружить приехавший из-за границ
молодой князь?

«Полное убожество!»
— как поведал он однажды своему сыну
Петеру Волконскому.

Произведём краткий анализ «надстройки»:
Действительно, русская культура (и музыка, в частности) необыкновенно богата традициями, которыми она может заслуженно гордиться.
Действительно, русская земля необыкновенно богата талантами.
Действительно, каким-то чудом эти таланты не только выживают, но и развиваются до степени состоявшихся.
Действительно, в чём-то мы «впереди планеты всей»...

А как с музыкой?
Действительно, были музыканты, которыми вполне заслуженно... мы... гордиться!..
Действительно, уровень... пианистическая школа... традиции... смычковые инструменты... Шостакович...

А что там с современностью?
Ничего. Безнадёжно отстали. После бурного постреволюционного всплеска наши знания о происходящем в мире были нулевыми.
А там, «у них», за это время... ой, ой, ой, — чего только не было!
А у нас за это время... ай, ай, ай, — изо дня в день классика... Одна и та же... Великая — кто спорит? Но не бесконечная же. И никакого «поклонения Западу»! его буржуазному искусству!! его формалистической, партией большевиков проклятой музыке!!! — иначе очередное постановление ЦК партии со всеми вытекающими последствиями...

А что там с так называемой старинной музыкой?
Ну, как же, как же: Бах Иоганн Себастиан. Опять же, Гедике Александр Фёдорович со своим органом! Ванду Ландовскую... на этом самом, — как его... Ах, да: на

клавесине с этой самой... — с *Кукушкой* композитора... — как его? Дакена, — ну да! — по радио слушали. Ничего себе, миленько позвякивает.

Вывод вполне печальный:
за годы успешного строительства социализма,
за годы смертельной классовой борьбы,
за годы выведения новой породы человека,
за годы развития соцреализма,
за годы Советской власти
в музыкальном сознании советского народа
и его элитной части в лице ведущих композиторов,
ведущих учёных, ведущих исполнителей,
просвещённой и посвящённой музыкальной публики
стали очевидными процессы, называемые в медицине
старческой деменсией,
то есть процессы, сопровождающиеся застойными явлениями,
закупоркой сосудов, ослаблением памяти, нарушением ориентации, а также другими симптомами,
затрудняющими адекватное восприятие
звукового пространства,
которое называется *музыкой*.

Поясняю:
все мы были в какой-то степени — тёмными,
в какой-то степени — глухими,
в какой-то степени — слепыми;

и поэтому, наконец,
должен был появиться некто, обладавший любопытством,
неординарностью, трудолюбием, талантом, смелостью, —
то есть тот поводырь, кому суждено было взять на себя
некую миссию,
просветительский крест;

потому что, в конце концов,
перед ним было непаханое поле серости и убожества,
перед ним были мы — сирые, замороченные, запуганные:
«этого нельзя, этого тоже, а вот это можно,
а это просто необходимо», —
перед ним были Авгиевы конюшни
и их предстояло расчистить!

Я думаю, что уже сейчас, не дожидаясь приговора Истории,
можно назвать Мастера великим — именно Великим! — и
система доказательств почерпнута мною из фактов,
ставших теперь
Историей Музыки.
Однако величие творческой личности Андрея Михайловича
Волконского определяется не только собственно Музыкой.
Оно определяется его нескончаемыми заслугами
перед своей исторической Родиной.
Величие в том, что не в самое благоприятное время и
не в самой удобной географии он сделал
столь много для России.

Многое было впервые:
Впервые в этой стране он применил серийную технику.
Впервые он представил нам клавесин,
дав первый в нашей стране сольный концерт на этом инструменте,
и его клавесинные реситали стали неотъемлемой частью концертной жизни.
Именно он открыл для нас глубинные пласты музыки
Средних веков и Ренессанса, а его ансамбль старинной
музыки «Мадригал» надолго стал предметом его,
а затем и наших — публики — интересов и
музыкальных привязанностей.
Он стал первопроходцем, первооткрывателем, — наконец,

ОН СТАЛ ПРОСВЕТИТЕЛЕМ

Трудно, практически невозможно представить сегодня,
сколько концертов было дано им и его
единомышленниками,
сколько народу их посетило!
А что до «Мадригала», то этот ансамбль старинной музыки
стал не только его собственной «лабораторией», но и
— что особенно важно в данном контексте —
бесплатной образовательной школой
в русле высоких и благородных русских традиций

Свои знания и чувствования музыки
он щедро раздавал, разбрасывал, раскидывал,
предлагал, дарил.
С трудом заставляю себя прервать эту *Арию со списком*.
Добавлю лишь, что факт предлагаемого здесь
«не-исследования» данной личности
для меня, Марка Пекарского, исключительно важен,
так как *никто другой* не оказал на становление
вышепоименованного
М. Пекарского большего влияния, нежели
А.М. Волконский,
и только сейчас, по прошествии времени,
я в состоянии оценить это.
И ещё. Я наблюдал князя Волконского
в течение нескольких лет,
в то самое время, от которого он в конце концов бежал, —
но наблюдал его главным образом как исполнителя
(хотя и здесь он был, конечно, композитором).
Я мог лишь догадываться,
какая драма происходила в нем — в композиторе...

***

Всё будет очень хорошо. И не надо грустить.

Все мы попадём в рай и будем там жить душа в душу...

Случаются, конечно, плохая погода,

непонимание, предательство,

Болезни, наконец, расставание, но...

Есть Музыка, и только она. Всё остальное —

либо её предчувствие, либо её составляющие...

Она и есть та Любовь, которой Господь учил нас...

Марк Пекарский

CONTENTS

Around the World with *Earlymusic* 1

Brief information on the XI International EARLYMUSIC Festival (St. Petersburg, September 13–27)

W. Shekalov. Henri-Louis-Stanislas Mortier de Fontaine and the first Historical concerts in Russia 2

The author restored the information on the first Historical concerts in Russia (St. Petersburg, 1853), wich was organized by Mortier de Fontaine (1816–1883). This pianist is considered as one of the predecessors of the modern historical performance. The article is based on materials of the Russian and French periodical press of the middle of the 19th century.

V. Berezin. History of Music Education: the French Maîtrises in the 17–18th Centuries. 8

By the 17th century, an organized music education system, rich in artistic and pedagogical traditions, was well established in catholic communities of France. Cathedrals, as well as prosperous collegiate and parish churches provided subsistence and tuition to 8–15 years old boys for singing high parts in church choirs. These schools, les maîtrises, where young boys were taught singing and playing instruments, but also some composition, Latin, catechism and grammar, constituted an early example of educational institutions, which continually advanced practical and theoretical knowledge of the music art. The article discusses the most prominent maîtrises of the 17–18th centuries, provides details on everyday life of their pupils and further information about famous musicians graduated from these schools.

L. Pylaeva. The 17th-century French Courante as a Baroque Dance 16

The article deals with specific features of the French baroque courante (its origins, the manner of execution, main choreographic steps, problems of rhythmic organization etc). The author discovers the new historic and cultural facts about French dance practice during the reign of Louis XIV.

G. Shamilli. 'The Treatise about Knowledge of musiqi' of Anonim XVI. A Metaphor of 'Seven Climates' (to the Problem of Interpretation of the Medieval Persian Treatises on Music). 22

The article represents an experience of interpretation of the fragment of Anonim's XVI 'Treatise about Knowledge of Musiqi' – Risalah dar Ilm-i Musiqi. The author opens the external and inner subject of the treatise, shows mechanisms of a method zahir-batin 'obvious-latent' as a base of the scientific thinking in the medieval Islam. At the centre of attention – the cross-linking function of a metaphor of seven climates, its role in a musical science and polyvalent transformation in the space of a universal image of a Temple.

S. Lebedev. Incerta et occulta scientiae Vicentini 27

The review of the book 'Nicola Vicentinos Enharmonik. Musik mit 31 Tönen' by M. Cordes (Graz: Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 2007)

M. Pekarsky. André Volkonsky's Life 29

Memorial article about famous Russian musician Prince André Volkonsky

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Шекалов Владимир Александрович (Санкт-Петербург) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры художественного образования ребенка Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, а также кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Академии русского балета им. А.Я. Вагановой.

Березин Валерий Владимирович (Москва) – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Пылаева Лариса Дмитриевна (Пермь) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и музыкальной педагогики Пермского государственного педагогического университета.

Шамилли Гюльтекин Байджановна (Москва) – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Отдела современных проблем музыкального искусства Государственного института искусствознания.

Лебедев Сергей Николаевич (Москва) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 3 (41) 2008

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
И.П. Сусидко
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 25.09.2008
Формат 60x84 1/8 Усл. печ. л. – 4,0
Печать офсетная. Заказ № 164

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

© «Старинная музыка», 2008
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

События

Вокруг света с *Earlymusic* *1*

Из прошлого исторического исполнительства

В. Шекалов. Генрих Луи Станислав Мортье де Фонтен
и первые Исторические концерты в России *2*

Исторические экскурсы

В. Березин. К истории музыкального образования:
французские метризы в XVII–XVIII веках *8*

Музыка и танец

Л. Пылаева. Французская куранта XVII века: к истории
танца барокко *16*

Восточные мотивы

Г. Шамилли. «Трактат в познание мусики» Анонима XVI века.
Метафора «семи климатов» (к проблеме интерпретации
средневековых персидских трактатов о музыке) *22*

Книги

С. Лебедев. Incerta et occulta scientiae Vicentini *27*

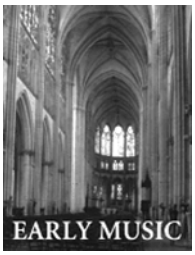
In memoriam

М. Пекарский. Жизнь Андрея Волконского *29*

На первой странице обложки – Я. Дак. «Веселая компания»

Внимание!
Начиная с нынешнего номера, возобновляется прежняя,
е ж е к в а р т а л ь н а я периодичность выхода журнала
«Старинная музыка».

Сообщаем также, что с первого полугодия 2009 года
по всем вопросам, связанным с доставкой журналов по подписке,
следует обращаться в агентство «АРЗИ»
по тел.: (495) 680–89–87 и (495) 680–94–01



EARLY MUSIC

В издательстве *Oxford University Press* вышли очередные номеры журнала *Early Music* (Vol. 36, № 2 и Vol. 36 № 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. 36, No 2

Editorial (pp. 179–180);
Richard G. King. **How to be an emperor: acting Alexander the Great in *opera seria*** (pp. 181–202);
Rob C. Wegman. **Ockeghem, Brumel, Josquin: new documents in Troyes** (pp. 203–218);
John Haines. **A musical fragment from Anglo-Saxon England** (pp. 219–230);
Arthur Searle. **Pleyel's 'London' symphonies** (pp. 231–244);
Adrian Rose. **A newly discovered source of vocal chamber music by Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre and René Drouard de Bousset** (pp. 245–264);
Andrew Pinnock and *Bruce Wood*. **A mangled chime: the accidental death of the opera libretto in Civil War England** (pp. 265–284);
Elizabeth Kenny. **The uses of lute song: texts, contexts and pretexts for 'historically informed' performance** (pp. 285–300);
Book Reviews (p. 301–322); **Recording Reviews** (pp. 323–345); **Reports** (pp. 347–348); **Correspondence** (pp. 349–351); **Abstracts** (pp. 352–354); **Advertisers' Index** (pp. 355–356).

Vol. 36, No 3

Editorial (pp. 357–358);
Michael Latcham. **Pianos and harpsichords for Their Majesties** (pp. 359–396);
Matthias Range. **The 1685 coronation anthem *I was glad*** (pp. 397–408);
Peter Mole. **On the trail of Purcell's spinet** (pp. 409–414);
Florian Bassani Grampp. **On a Roman polychoral performance in August 1665** (pp. 415–434);
Nigel Davison. **Marbriano de Orto (*c*.1455–1529): personal thoughts and some surprises** (pp. 435–440);
Geoff Baker. **Latin American Baroque: performance as a post-colonial act?** (pp. 441–448);
Book Reviews (pp. 449–468); **Music Reviews** (pp. 469–476); **Recording Reviews** (pp. 477–500); **Obituaries** (pp. 501–504); **Reports** (pp. 505–510); **Correspondence** (pp. 511–514); **Abstracts** (pp. 515–516); **Advertisers' Index** (pp. 517–518).