СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 3–4 (81–82) 2018

Ежеквартальный музыковедческий журнал

Учредитель
Литературное агентство «ПРЕСТ»

Свидетельство о регистрации
№ 017081 от 02.08.99
Выдано Государственным комитетом РФ по печати

Главный редактор
Ю. С. Бочаров

Издается при участии НИЦ Методологии исторического музыкознания Московской консерватории

Редколлегия:
В. В. Березин, А. Г. Коробова, С. Н. Лебедев, А. А. Панов, Р. Л. Поспелова, Л. Д. Пылаева, Е. Д. Резников, М. А. Сапонов, И. П. Сусидко

✉ 125009, Москва,
ул. Б. Никитская, д. 13/6

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

Подписано в печать 03.11.2018.
Формат 60×84 1/8. Печ. л. – 6,0.
Уч.-изд. л. – 6,5. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз.

Отпечатано на полиграфическом предприятии «ШАНС»
127412, Москва, ул. Ижорская, д. 13, стр. 2

© «Старинная музыка», 2018

Редакция журнала «Старинная музыка» поможет в издании книг, брошюр, научных статей

☎ (495) 469-12-05, (499) 966-59-89

СОДЕРЖАНИЕ

16+

Проблемы исторического музыкознания

Ю. Бочаров. Об эпохе барокко в музыке и ее периодизации 1

Из истории немецкой музыки

М. Сапонов. Стилевой quodlibet или начало пути? Отроческие сочинения И. С. Баха в собрании И. Г. Ноймайстера 15

Источник

Ю. Москва. Неизвестные фрагменты латинской певческой рукописи из Российского национального музея музыки. 30

Музыка и повседневность

В. Березин. Малая история в изучении Большой музыки 38

Аннотации и ключевые слова научных статей. 48

Все статьи, публикуемые в журнале «Старинная музыка», проходят обязательное научное рецензирование.

С правилами публикации научных статей можно ознакомиться на официальном сайте журнала по адресу: http://stmus.ru (страница «Информация для авторов»).

Мнения авторов статей не обязательно совпадают с позицией редколлегии.

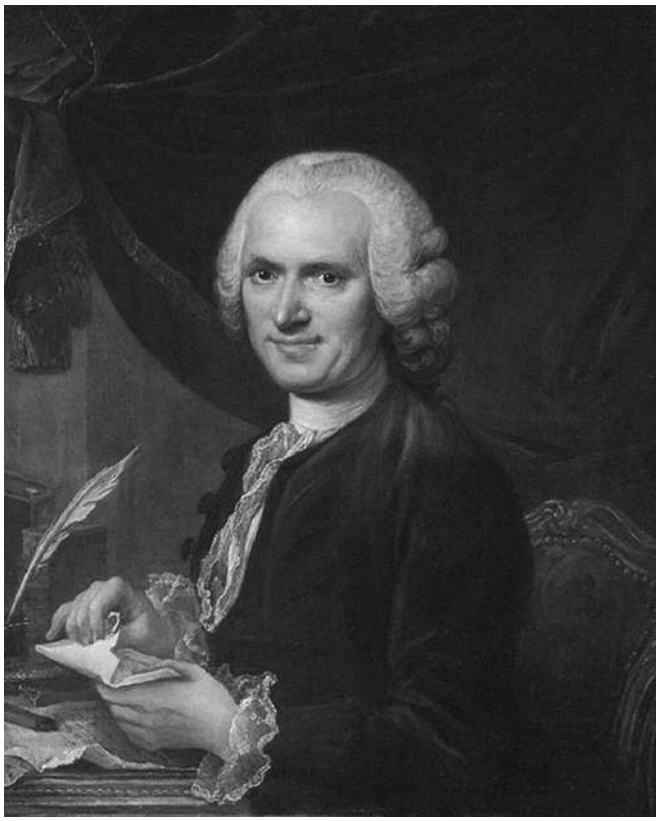
На 1-й странице обложки –
Портрет Фрэнсиса Гренвиля работы Жан-Марка Натье (1741)

*Юрий БОЧАРОВ**

Об эпохе барокко в музыке и ее периодизации[1]

Исторический период, охватывающий XVII – первую половину XVIII века, в мировом музыкознании уже довольно давно именуется эпохой барокко. Казалось бы, можно ограничиться простой констатацией данного факта и спокойно перейти к рассмотрению различного рода явлений, относящихся к тому времени. Однако и в культурно-историческом, и в собственно стилевом отношении упомянутая эпоха далеко не единообразна, не говоря уже о том, что сам термин «барокко» за неполные три столетия его употребления в отношении музыки претерпел не просто содержательное изменение, но и, в сущности, качественное смысловое перерождение. При этом и в наши дни трактовка понятия «музыкальное барокко» допускает разные варианты, тем более если речь идет о его сугубо стилевом либо хронологическом аспектах. Указанные обстоятельства настоятельно требуют от исследователя особого внимания к соответствующей проблематике.

Начать, пожалуй, следует с того, что, вопреки расхожему мнению о том, что ранее всего о барокко заговорили применительно к живописи и архитектуре, первый, известный на сегодня случай использования слова «барокко» в печатном тексте связан именно с музыкой. Как указывает Клод Палиска в статье «Барокко» из второго издания «Нового словаря Гроува» [30], это имело место в одном из материалов журнала «Французский Меркурий» за май 1734 года под названием «Письмо M*** мадемуазель M*** о происхождении музыки» (‘Lettre de M*** à Mlle*** sur l’origine de la musique’), где, в частности, описывалась состоявшаяся еще в октябре 1733 года премьера первой музыкальной трагедии Ж. Ф. Рамо «Ипполит и Арисия». Вердикт анонимного автора был явно отрицательным, а то, что в этой опере было новым в музыкальном отношении и касалось мелодики, гармонии, ритмической и композиционных сторон, объявлялось странным (‘du barocque’). Позднее, уже в 1746 году, определение «барочный» использовал аббат Ноэль Антуан Плюш в своем научном труде «Природный спектакль» (*Spectacle de la nature*, VII), имея в виду прежде всего противопоставленную естественному пению виртуозную инструментальную музыку – быструю и шумную.



Первым, кто включил статью «Барокко» в музыкальный словарь, был французский философ и писатель Жан-Жак Руссо (портрет Ж.-Ж. Руссо работы Франсуа Герена, 2-я пол. XVIII в.)

Но наиболее определенно высказался по этому поводу Жан-Жак Руссо в своем «Музыкальном словаре» (1768): «Барочная музыка – такая, где гармония запутана, наполнена модуляциями и диссонансами, мелодия жестка и неестественна, интонация сложна, движение стеснено. Существует вероятность, что этот термин происходит от Baroco логиков» [34, с. 40]. Как мы видим, для Руссо определение «барочный» носит откровенно негативный характер и фактически равнозначно слову

* **Бочаров Юрий Семенович** – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

[1] Данная статья подготовлена в рамках исследования, выполняемого при финансовой поддержке РФФИ (научный проект 16-04-50016-ОГН «Инструментальная музыка Западной Европы XVII – первой половины XVIII века: социокультурный контекст, жанрово-стилевая специфика, этапы исторического развития»).

«неестественный»[1]. Что же касается его предполагаемой этимологии, восходящей якобы к наименованию одного из форм категорического силлогизма, то она представляется весьма сомнительной. Гораздо более правдоподобной (и в настоящее время это общепризнано) выглядит происхождение французского *baroque* («барокко», «барочный») от португальского *pérola barroco*, означающего жемчужину неправильной формы.

Долгое время определение, данное Ж.-Ж. Руссо, повторялось в музыкально-энциклопедических изданиях. В том числе в «Музыкальном лексиконе» Генриха Коха (1802) [25], «Энциклопедии музыкальных наук» под редакцией Густава Шиллинга (1835) [36], а также в опубликованном в 1870 году 1 томе «Музыкального словаря» Германа Менделя [28].

Правда, термин «барокко» отсутствует в появившихся во второй половине XIX столетия и в дальнейшем неоднократно переиздававшихся «Музыкальном лексиконе» Хуго Римана [33] и «Музыкальном словаре» сэра Джорджа Гроува [21]. Что собственно, неудивительно, учитывая, что в течение полутора веков после выхода «Музыкального словаря» Ж.-Ж. Руссо музыканты, если и пользовались словом «барокко», то просто для определения неестественной, странноватой музыки.

Впрочем, в XIX веке термин «барокко» все-таки появился как стилевое обозначение – но лишь применительно к живописи и архитектуре. Так, к примеру, Якоб Буркхардт обозначил словом *Barockstyl* стилистику итальянской архитектуры периода упадка Ренессанса, начавшегося со второй половины XVI столетия [18, с. 378]. Но наиболее серьезно подошел к концепции барокко Генрих Вёльфлин, который в книге «Ренессанс и барокко в Италии» [37] определил пять основных параметров, свойственных художественному стилю, и их проявление в творчестве мастеров XVI–XVII веков. При этом он попытался проводить параллели также с литературой и музыкой, хотя получилось это не совсем убедительно. Во всяком случае, родственным живописному барокко оказался Палестрина, что современным музыковедам может показаться достаточно нелепым сравнением.

Тем не менее сама идея о возможности распространения на музыку термина «барокко» как стилевой категории, основываясь на неких общих художественные принципах, оказалась притягательной. И уже в 1919 году Курт Закс опубликовал в одном из музыковедческих ежегодников статью “Barock-Musik” [35], где попытался обосновать такую позицию. И хотя сделал это, возможно, и не слишком убедительно, сам термин «музыка барокко» как стилевое обозначение постепенно стал внедряться в историческое музыкознание. Достаточно сказать, что в опубликованной в 1928 году книге Роберта Хааса «Музыка барокко» [22] речь уже шла о значительном периоде истории музыки от конца XVI до середины XVIII века, при том что сама идея механического перенесения на музыку стилевых признаков Г. Вёльфлина была подвергнута критике.

Хотя, следует отметить, распространение понятия о музыкальном барокко на стиль сочинений достаточно продолжительной эпохи сталкивалось с известным противодействием, тем более что к тому времени в музыкальной науке уже устоялась предложенная Х. Риманом трактовка периода истории музыки с XVII до середины XVIII столетия как «эпохи генерал-баса» (Generalbass-Zeitalter) [32][2]. К тому же в значительной мере сохранялась идущая со времен Ж.-Ж.Руссо традиция негативного восприятия понятия *baroque*.

Лишь во второй половине XX века понятие «эпоха барокко» окончательно утверждается в мировом музыкознании. Во многом благодаря стараниям американских ученых Пола Генри Ланга и Манфреда Букофцера, опубликовавших еще в 1940-е годы свои фундаментальные труды [26; 17].

Однако в нашей стране долгое время говорить об эпохе барокко было не принято. В лучшем случае признавалось существование одноименного стиля, к которому относили особые явления, выпадающие из общепризнанных норм. Также барочной могла быть охарактеризована музыка XVII – первой половины XVIII века, созданная композиторами, условно говоря, второго ряда. В отношении же И. С. Баха и Г. Ф. Генделя бытовала теория о «несводимости» их к единому барочному стилю [см., например, 6; 9]. Впрочем, на практике российские музыковеды уже в 1980-е годы вовсю употребляли термин «эпоха барокко», что, кстати, в 1990 году было формально утверждено и на институциональном уровне – в «Музыкальном энциклопедическом словаре», где была опубликована статья Ю. Н. Холопова «Форма музыкальная» [13], в которой неотъемлемой частью музыкально-исторического процесса оказалась *эпоха барокко*.

А через несколько лет в России была опубликована монография М. Н. Лобановой «Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики», в которой упомянутые в заглавии стороны данного историко-художественного явления были весьма обстоятельно охарактеризованы. Отмечая многочисленные достоинства этой книги, и в первую очередь – представленную широкую панораму воззрений на музыкальное искусство XVII – первой половины XVIII века, содержащихся в источниках (прежде всего трактатах) того времени, нельзя не сказать о том, что один из важнейших

[1] В этой связи заметим, что утверждение М. Чебуркиной о том, что завершающий этап эпохи барокко во французском органном искусстве *«ознаменован созданием Ж.-Ж. Руссо категории “музыка Барокко”, художественные критерии которой охватывают предшествующую и современную ему эпоху»* [14, с. 705], является сильным преувеличением. В действительности известный французский философ совершенно не собирался теоретизировать по этому поводу, ограничившись лаконичной словарной статьей из двух небольших предложений.

[2] Интересно, что первое время даже в Советской России против этой концепции особенно не возражали, свидетельством чему может служить публикация в 1925 году в Москве Музсектором «Госиздата» второго тома «Всеобщей истории музыки» Е. М. Браудо [3], где рассказывается об «эпохе генерал-баса», приходящейся на XVII – первую половину XVIII века.

тезисов, высказанных автором, в соответствии с которым барокко «следует определять как переломно-переходную эпоху» [7, с. 26], не должен восприниматься излишне прямолинейно в общем контексте историко-художественного процесса, заслоняя собой самобытность и самоценность данного периода. Тем более что именно в это время было создано немало шедевров, которыми пополнилась сокровищница мировой музыкальной культуры.

В любом случае «эпоха барокко» – очень удобный «лейбл» для обозначения довольно продолжительного периода истории музыки, который характеризуется преобладанием вполне определенных принципов музыкального мышления и стиля, существенно отличавшихся от подобных принципов, присущих музыкальному искусству смежных эпох (Возрождения и классицизма, соответственно). Хотя об абсолютном стилевом единстве речь, разумеется, не идет, причем не только в плане сопоставления сочинений, написанных в разные столетия (например, опер Франческо Кавалли и концертов Антонио Вивальди), но и тех, что создавались примерно в одно и то же время. Тем более если это касалось разных национальных традиций, в чем несложно убедиться, сравнив, с одной стороны, оперы-сериа Леонардо Винчи и Леонардо Лео, а с другой – музыкально-сценические произведения Жана Филиппа Рамо 1730–1740-х годов. Или же сопоставив органную музыку парижских мастеров времен Людовика XIV с творчеством их северогерманских современников. И все же в широком историческом аспекте их общность явно выходит на первый план.

В современном представлении барокко в музыке предстает как многомерный, комплексный стиль, объединяющий многообразные манеры композиторского и исполнительского творчества, т. е. собственно стили в понимании музыкальных теоретиков XVII–XVIII веков (например, стили «церковный» и «театральный», «концертный» и «камерный», стили национальных школ и отдельных композиторов и т. д.). И характеризуя этот комплексный стиль, представленный в виде динамичной системы используемых музыкально-выразительных средств, мы прежде всего обращаем внимание на его очевидные признаки, которые, пожалуй, наиболее ярко и наглядно отразились на фактурном облике сочинений того времени.

В числе этих достаточно хорошо известных признаков – *генерал-бас*[1], *свободный стиль полифонии*[2], а также постепенно увеличивавшая свою значимость *гомофония*, которая дифференцирует всю музыкальную фактуру на главный мелодический голос и его сопровождение. Очень важно также отметить, что в качестве стилевой

Концерт в благородном доме (стилизованная под XVIII в. картина работы Бернара Луи Бориона, кон. XIX в.)

основы этой музыки утверждается *мажоро-минорная тональная система*, которая пришла на смену ладовой системе Ренессанса[3].

Разумеется, нельзя не упомянуть о том, что в этот же исторический период сформировались новые формы музыкальной практики и важнейшие жанры, которым оказалась суждена долгая история, – опера, оратория, кантата, соната, симфония, концерт.

Но особо необходимо отметить, что именно в XVII – первой половине XVIII века приходит осознание музыки как особого вида искусства, способного существовать вне связи со словом, танцем, религиозным обрядом, театральным действом и т. д. И это вылилось прежде всего в расцвет музыкального инструментализма, причем, несмотря на преобладание прикладной роли инструментальной музыки в общественной жизни, во многих случаях для ее авторов на первый план выходило уже сугубо эстетическое начало.

Важно понимать, что конкретные стилевые особенности барочной музыки не возникли сами по себе, а явились отражением специфики нового музыкального мышления, на которое, в свою очередь, опосредованно влияли серьезные перемены мировоззренческого порядка, осознание мира как динамичного и при этом внутренне противоречивого целого. При этом XVII век, ознаменовавший наступление периода Новой истории, нередко именуется эпохой рационализма. Но рационализм, акцентирующий примат логического начала

[1] Напомним, что именно широкое распространение и важная роль данной системы сочинения, записи и исполнения музыки XVII – первой половины XVIII века привело к возникновению римановского определения «эпоха генерал-баса».

[2] В этой связи заслуживает упоминания изданная в 1925 книга Л. Сабанеева «Всеобщая история музыки» [10], в которой период с XVII по середину XVIII века обозначен как «свободный стиль».

[3] Сказанное, впрочем, не отрицает проявление принципов прежнего ладового мышления – прежде всего в жанрах церковной (в том числе органной) музыки, особенно в XVII столетии.

во всех сферах человеческой деятельности, не исключал значимость чувств. Правда, чувства при этом понимались как некие обобщенные эмоциональные состояния – аффекты, и композитор, как отмечалось в трактатах того времени, подражая аффектам, вместе с тем вызывал их же в сознании слушателей[1].

Рационализм барокко (и теория аффектов в частности[2]) оказывается тесно связанным с такой дисциплиной, как риторика. И это не случайно, учитывая, что музыка того времени рассматривалась как некое подобие ораторского искусства. Соответственно, непременным достоинством музыкального сочинения являлось его создание по законам подготовки ораторской речи, предусматривавшей (по нормам классической риторики) несколько стадий, из которых наиболее важными являлись три первых, а именно: 1) inventio (лат. – «изобретение»), чья суть заключалась в нахождении основных идей; 2) dispositio (лат. – «расположение»), т. е. определение структуры целого, функциональности и последования его частей; 3) elocutio (лат. – «словесное выражение») – облечение найденных в ходе inventio и организованных посредством dispositio идей в языковую форму, что предусматривает придание целому определенного стилистического облика.

При этом наиболее разработанной сферой музыкальной риторики оказался являющийся составной частью стадии elocutio этап decoratio, основу которого составляло применение так называемых музыкально-риторических фигур. Под фигурами в данном случае понимались яркие интонационные обороты, многие из которых начали использоваться еще в XVI веке (в особенности в творчестве итальянских мадригалистов) и со временем приобретали вполне определенную семантику.

В общей сложности к середине XVIII века в трактатах о музыке было зафиксировано свыше 80 различных фигур[3], источником которых явилась сама музыкальная практика, в особенности вокальные сочинения, где значение тех или иных ярких мелодических оборотов пояснялось приходившимися на них словами. Но эти же фигуры легко обнаруживаются и в собственно инструментальной музыке (особенно акцентированы они в органных хоральных обработках немецких композиторов конца XVII – первой половины XVIII века), что не удивительно, учитывая настоятельные рекомендации к их употреблению, которые высказывали музыкальные теоретики той эпохи.

Тем не менее не стоит преувеличивать значение музыкально-риторических фигур при восприятии и анализе инструментальной музыки того времени: единой системы в описании и трактовке подобных оборотов никогда не существовало, к тому же их значение, как правило, было весьма обобщенным. В этой связи некорректными представляются встречающиеся в музыковедческой литературе попытки однозначно привязать инструментальные сочинения композиторов XVII–XVIII веков (в особенности И. С. Баха) к определенным (причем весьма конкретным) сюжетам[4]. Равно как и механическое перенесение элементов риторической диспозиции на строение музыкальных произведений, тем более что достаточных оснований для этого не существует[5].

Но, как бы то ни было, взаимосвязь музыкального искусства барокко с ораторским искусством достаточно очевидна, что, кстати, свидетельствует и о том, что с наступлением эпохи барокко в музыкальном искусстве заметно возросла значимость личностного фактора. Начиная с XVII века композиторы в значительной мере отходят от принципа работы по канону, характерного для средневекового искусства вообще и во многом сохраняющего свою значимость в музыке эпохи Возрож-

---

[1] Один из классиков европейского рационализма Р. Декарт отмечал в своем «Компендии музыки» (1618), что цель музыки – «доставлять нам наслаждение и возбуждать в нас разнообразные аффекты» [цит. по: 5, с. 186]. Впоследствии идеи Декарта развил А. Кирхер, указавший в своем труде «Musurgia universalis» (1650) на 8 основных аффектов, которые способна вызвать в человеке музыка: «желание (amoris), печаль (tristitae), отвага (audasiae), восторг (furoris), умеренность (temperantia), гнев (indignationis), величие (gravitas) и святость (religionis)» [цит. по: 5, с. 194]. Немецкие теоретики XVIII века (И. Маттезон, Ф. В. Марпург, И. А. Шайбе и др.), выделяя гораздо большее (по сравнению с А. Кирхером) количество возможных аффектов, рассматривали их в первую очередь как основу содержания музыки.

[2] Заметим, что термин «теория аффектов» не является аутентичным, поскольку введен в музыкознание в работах немецких музыковедов конца XIX – начала XX века (Г. Кречмар, А. Шеринг и др.), однако достаточно точно характеризует реальную историко-художественную практику эпохи барокко.

[3] Часть из них имела явно изобразительный характер и иллюстрировала понятия, обозначенные в их названиях: anabasis («восхождение»), catabasis («нисхождение»), curculatio («круг») и др. Некоторые фигуры, имеющие в своем составе подчеркнутые интервальные ходы, передавали восклицание (exclamatio) либо вопрос (interrogatio), становились символом общего характера музыки (например, трагического при использовании хроматически нисходящего passus duriusculus). Большое значение придавалось также повторам, в т. ч. точным (palillogia), паузам, резко обрывающим мелодическую линию (abruptio), и другим выразительным элементам музыкальной речи.

[4] Хотя различного рода аналогии здесь, конечно же, допустимы.

[5] Показательно, что И. Маттезон, описавший в трактате «Совершенный капельмейстер» [27] на примере современной ему арии признаки «хорошо развитой композиции», выделял в ней 6 различных стадий: exordium (лат. – «вступление»), narratio (лат. – «повествование»), propositio (лат. – «краткое изложение» [темы]), confirmatio (лат. – «обоснование»), confutatio (лат. – «опровержение») и peroratio (лат. – «заключение»). Но лишь первая и последняя из указанных стадий действительно соответствовали разделам музыкальной формы в привычном для нас понимании, в то время как остальные (судя по их описанию) имели отношение главным образом к особенностям развертывания мелодической линии (в т. ч. в диалоге с сопровождающей партией баса).

дения, обретая при этом значительную степень творческой свободы[1].

На смену характерному для ренессансной полифонии, причем даже в светских жанрах, коллективному высказыванию, все чаще приходит индивидуальное. Отсюда и возрастающая роль гомофонии, проявившаяся поначалу в ранних монодиях с сопровождением, а далее, уже в XVIII столетии, дошедшая до полного торжества в оперных ариях da capo, а также сольных сонатах и концертах.

Многим музыкальным сочинениям эпохи барокко, подобно их архитектурным и живописным аналогам, свойственны особая пышность и внешняя эффектность, нередко – подчеркнутая монументальность. И это неслучайно, ибо крупные барочные композиции, прежде всего церковные, во многом призваны были поразить человека. Но одновременно и привлечь его божественной красотой, открывающейся через музыкальное звучание в роскошных храмовых интерьерах. Подобное отношение к музыке, приобрело особую актуальность в период не менее чем двухвековой активной фазы борьбы католичества с возникшим в XVI столетии протестантизмом, отвергавшим поначалу многие «сопутствующие» церковные атрибуты в пользу «слова Божьего». Впрочем, отдельные протестантские конфессии (прежде всего англиканство и лютеранство) уже с XVII века взяли на вооружение методы своих идеологических противников, целенаправленно воздействуя на паству в том числе и музыкальными средствами. Достаточно в этой связи вспомнить хотя бы об эффектных композициях мастеров северонемецкой барочной органной школы или же о величественных антемах Г. Пёрселла и Г. Ф. Генделя.

Но в творчестве крупных мастеров эти, казалось бы, «внешние» качества отнюдь не являются самоцелью. Более того, они ни в коей мере не отрицают высокого этического и эстетического содержания таких сочинений.

Подобный же вывод можно сделать, оценивая фактор широкого использования в барочной музыке орнаментики. Отчасти он был, конечно же, «спровоцирован» риторическим decoratio. Но вместе с тем нельзя не признать, что именно через орнаментику в инструментальных сочинениях того времени в значительной степени проявлялась и импровизационность как воплощение личностного творческого начала. Тем более что далеко не все орнаментальные мелодические фигуры фиксировались в нотном тексте, да и правила их расшифровки не были едины.

Однако импровизационность, разумеется, далеко не ограничивалась сферой орнаментики, поскольку затрагивала и ритмическую сторону (практика *notes inégales*), и гармоническую организацию (принципиальная вариантность расшифровки basso continuo), и композиционный аспект (вставка различного рода каденций, причем не только в ариях и концертах, но даже в сольных сонатах)[2]. Не говоря уже о таких явлениях, как «нетактированные» прелюдии французских клавесинистов и сольные клавирные генерал-бас-фуги[3] их коллег из других европейских стран.

Словом, можно вполне определенно утверждать, что импровизационность была важной особенностью не только музыкальной практики, но и собственно композиторского мышления, для которого в целом характерно диалектическое сочетание разнонаправленных тенденций, свидетельствующее об изначально свойственной барочному мировоззрению неоднородности и внутренней противоречивости, порождающей многоуровневую систему контрастов. Так, скажем, органичная связь барочной музыки со словом, числовой символикой, литургическим либо театральным действом, танцем и т. д. сочетается со стремлением к преодолению такой зависимости, к созданию самостоятельных, сугубо музыкальных способов организации музыкального материала. Да и в отношении стиля система контрастов проявляет себя весьма наглядно, причем на разных уровнях. Так, например, в сфере динамики звучания для музыки барокко весьма характерны резкие контрасты (т. н. «террасообразная динамика»), в области фактуры – противопоставление различных голосов (партий), обретающих при этом разные функции. Кстати, противопоставление отдельных голосов и даже их групп является характерным атрибутом принципа концертирования, который также в высшей степени характерен для искусства барокко. Концертирование, ярко подчеркивавшее индивидуальное начало в музыкальном искусстве, несомненно, обеспечивало музыкантам возможность проявления своего исполнительского мастерства. Но при этом обязательно следует отметить, что специфика жанра барочного концерта как жанра состоит не столько в противопоставлении и своеобразном соревновании, сколько в согласии (от лат. consentus) его разных и многочисленных участников, как правило, объединяющихся в тутийных проведениях ритурнеля.

Нередко внутренняя противоречивость обнаруживает себя и в строении барочных сочинений, где можно столкнуться с довольно значительными внутренними контрастами[4], которые, тем не менее, воспринимаются достаточно органично.

Как, впрочем, органично воспринимаются и контрастные сопоставления, подчас нарочитые, на уровне

---

[1] Хотя, конечно же, не сразу и не во всем, но этот процесс очевиден: во всяком случае, роль cantus prius factus постепенно сходит на нет.

[2] О каденциях см. подробнее в монографии А. М. Меркулова [8].

[3] Данному специфическому жанру инструментальной практики того времени посвящена кандидатская диссертация М. А. Серебренникова «Сольная клавирная генерал-бас-фуга эпохи барокко» [11].

[4] Например, quasi-импровизационных и, напротив, достаточно строгих имитационно-полифонических фрагментов в крупных органных композициях мастеров северонемецкого барокко.

стилистики, в которых подчас заключается своеобразие содержания отдельных сочинений[1].

На эту имманентно присущую барокко контрастность накладывается диалектика двух разнонаправленных тенденций, характерных для композиторского мышления и, соответственно, стиля музыкального барокко. С одной стороны – стремление к типизации (в том числе содержательной, функциональной, контекстуальной, стилистически-композиционной сторон музыкальных сочинений). С другой – стремление к вариантности складывающихся норм. Иначе говоря, в этой музыке предельно сложно (если не сказать невозможно) установить какие-либо жесткие правила. А общие моменты, которые, безусловно, присутствуют, проявляются, скорее, на уровне тенденций. Особенно это заметно в жанрово-композиционной сфере, проявляясь в многочисленных примерах вариантности жанровых наименований отдельных сочинений и многозначности самих терминов, использовавшихся в качестве таких наименований, отсутствием жесткой привязки жанра к определенному типу композиции, отсутствием строгих и однозначных «рецептов» построения целого и т. д.

* * *

И все же, сколь динамичной и неоднозначной ни была бы эпоха барокко, представления о ней, несомненно, нуждаются в некоем упорядочении, которое, с одной стороны, подразумевает необходимость более или менее четкого встраивания этой эпохи в общую хронологию истории музыки, а с другой стороны – вполне естественную потребность во внутренней периодизации. Тем более что в жанрово-стилевом отношении музыка в то время отнюдь не была единообразной, она активно развивалась и обретала все новые художественные возможности.

Для начала попытаемся определиться с общими временными рамками эпохи барокко. И здесь, очевидно, важнейшим и показательным для нас будет стилевой фактор. Ведь именно общность или, по крайней мере, значительная степень подобия стилистических и композиционных параметров множества сочинений, создаваемых в один и тот же временной период, свидетельствует о внутреннем смысловом единстве данного периода и позволяет рассматривать его как нечто целое. Правда, следует иметь в виду, что преобладание и уж тем более доминирование проявляющихся в стилевой сфере вполне определенных принципов музыкального мышления, считающихся ныне барочными, не возникает и не исчезает одномоментно, что в сочетании с асинхронностью развития различных областей музыкального искусства (да еще и в разных европейских странах) делает практически невозможным установление единых жестких границ интересующего нас историко-художественного периода с точностью до года и даже десятилетия.

Тем не менее в литературе, в особенности учебной и справочной, мы, напротив, сталкиваемся с предельно упрощенным подходом к датировке эпохи барокко в музыке и декларированием абсолютно точных ее границ. В большинстве случаев речь идет о XVII – первой половине XVIII века, хотя абсолютного единства мнений на сей счет не существует. При этом явно преобладает тенденция к установлению границ музыкального барокко исходя из датировок жизненного и творческого пути наиболее значимых, знаковых композиторских фигур, чьи сочинения ярко демонстрируют характерные признаки так называемого барочного стиля, который существенно отличается как от стиля, с одной стороны, музыки XVI века, а с другой – музыки второй половины XVIII столетия.

Хронологически первым в этом композиторском ряду оказывается Клаудио Монтеверди (1567–1643), творческий путь которого начался еще с 1580-х годов. Соответственно, дата 1580 фигурирует в качестве начала эпохи во многих источниках, начиная с вышеупомянутого классического труда М. Букофцера о барочном периоде истории музыки. Что же касается композитора, с творчеством которого может быть связано завершение данной эпохи, то М. Букофцер рассматривал таковым Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750), кончина которого пришлась аккурат на середину XVIII века[2]. И, надо сказать, что большинство историков музыки против этого обычно не возражает. Тем более что характер музыки, сочинявшейся после 1750 года, в массе своей действительно изменился.

Со временем подобная версия для исторического музыкознания стала неким ориентиром. Хотя, разумеется, кое-какие «уточнения» предложенного М. Букофцером варианта датировки эпохи барокко (1580–1750) все-таки имели место. Так, например, британский музыковед Николас Андерсон указал в роли «завершителя» эпохи Георга Фридриха Генделя (1685–1759) [15]. А Джеймс Реймонд Энтони в монографии об истории музыкальной культуры французского барокко, в качестве персонального «обрамления» предложил Бальтазара Божуайё (1535–1587) и Жана Филиппа Рамо (1683–1764), соответственно [16]. Что, впрочем, не так уж и сильно отличается от «общеевропейского» варианта датировки М. Букофцера, учитывая, что Б. Божуайё в данном случае выступает лишь как олицетворение поставленного им в 1581 году «Комедийного балета королевы», от которого, как известно, ведет свой отсчет традиция французских придворных балетов (ballets de cour).

Разумеется, у «персоналистского» подхода к определению границ эпохи барокко есть определенный плюс,

[1] Показательным примером может служить ансамблево-оркестровая увертюра Яна Дисмаса Зеленки A-dur под названием «Ипохондрия» (ZWV 187). Ощущение общей психической неустойчивости, свойственной ипохондрии как очевидному невротическому расстройству, в данном случае передается через ладо-тональную игру (мажоро-минор), а также резкие смены в интонационно-гармонической и фактурной сферах.

[2] Весьма наглядно об этом свидетельствует само название книги М. Букофцера: «Музыка в эпоху барокко от Монтеверди до Баха» [17].

заключающийся в его своеобразной образной наглядности, однако одновременно имеется и существенный минус, суть которого в том, что творческий путь конкретных авторов может прийтись на смену разных эпох, а стиль их музыки подвергнуться значительной эволюции. В первую очередь это, конечно же, касается Монтеверди, который начинал как композитор в условиях абсолютного преобладания ренессансной стилистики. Соответственно, в его первых книгах мадригалов 1580-х годов барочные признаки если и присутствуют, то вовсе не являются определяющими. Не случайно Р. Хаас в далеком уже 1928 году утверждал, что о барокко в музыке можно говорить лишь после кончины Лассо и Палестрины, что фактически отодвигало начало нарождающейся эпохи к рубежу XVI–XVII столетий[1]. Тем более что именно в это время появились первые образцы новых жанров – таких как опера и концерт (пока еще вокальный), которые впоследствии сыграют колоссальную роль в истории музыкальной культуры. Кстати, такую трактовку разделяет значительная (не исключено даже, что большая) часть представителей музыкально-исторической науки. Однако полного единодушия в этом отношении все-таки не наблюдается. Во-первых, имеют место отдельные попытки (причем уже в XXI веке!) полностью вернуться к датировке М. Букофцера[2]. А во-вторых, и это главное, еще в последней трети XX века получила распространение иная точка зрения, предложенная авторами «Новой Оксфордской истории музыки» [29], согласно которой эпоха барокко реально началась лишь с 1630 года, а до того на протяжении почти столетия продолжалась так называемая «эпоха гуманизма» (The Age of Humanism, 1540–1630). К этому следует добавить, что, вероятно, с учетом довольно широкого распространения во второй трети XVIII века так называемого галантного стиля, границу завершения эпохи барокко в соответствующей статье из «Нового музыкального словаря Гроува» (2001) решено было «подрезать» на два десятилетия – до 1730 года [30].

Не меньшее разнообразие отличает и внутреннюю периодизацию самой эпохи барокко. Весьма показательна в этом отношении «разноголосица», которая присутствует, казалось бы, в едином по своей сути источнике, а именно – в разноязычных версиях «Википедии»[3]. Английская версия воспроизводит вариант, заимствованный из второго издания «Нового словаря Гроува», согласно которому барокко делится на раннее (early Baroque, 1580–1630), среднее (middle Baroque, 1630–1680) и позднее (late Baroque, 1680–1730)[4]. При этом полуторавековой период, как мы видим, оказывается чисто механически разделен на три равные части. Немецкая версия подразумевает, по аналогии с периодизацией искусства эпохи Возрождения, следующий вариант: «Раннее барокко» (Frühbarock, примерно с 1600 по 1650 год), «с явным итальянским доминированием»; «Высокое барокко» (Hochbarock, примерно с 1650 по 1710 год), «со значительными французскими влияниями»; «Позднее барокко» (Spätbarock примерно с 1710 по 1750), «с тенденцией к объединению региональных стилей».

Первым крупным представителем эпохи барокко в музыке, по мнению М. Букофцера, был Клаудио Монтеверди (портрет К. Монтеверди работы неизвестного художника, нач. XVII в.)

Но особенно любопытен российский вариант (без указания первоисточника). Здесь, несмотря на существенную оговорку о том, что все даты носят условный характер, они тем не менее проставлены с предельной точностью: «Музыка раннего барокко (1600–1654). Музыка зрелого барокко (1654–1707). Музыка позднего барокко (1707–1760)». И если крайние даты в общем-то

[1] По мнению Р. Хааса, внешняя граница может быть обозначена 1594 годом, когда один за другим ушли из жизни «великие мастера своей эпохи» [22, с. 1].

[2] См., например, монографию Джона Уолтера Хилла [24].

[3] См.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Музыка_эпохи_барокко; https://en.wikipedia.org/wiki/Baroque_music; и https://de.wikipedia.org/wiki/Barockmusik (дата обращения 20.09.2018). Разумеется, для научных публикаций указанный популярный интернет-ресурс является не совсем подходящим источником информации, но в данном случае он использован вполне сознательно, с тем чтобы акцентировать внимание на принципиальной неоднозначности внутренней периодизации эпохи барокко в музыкальном искусстве.

[4] Несложно заметить, что в данной версии верхняя (наиболее ранняя) дата взята из книги М. Букофцера, а нижняя (наиболее поздняя) – из «Новой Оксфордской истории музыки».

несложно обосновать (1600 как начало XVII века[1] и 1760 как первая «круглая» дата, следующая непосредственно после кончины Г. Ф. Генделя как одного из последних крупных мастеров музыкального барокко), то о смысле двух других возможно лишь догадываться. Под 1654 годом, возможно, предполагалось начало творческой деятельности Жана Батиста Люлли[2] или же имелась в виду дата отречения от шведского престола королевы Кристины, которая, перебравшись в Рим, способствовала активному развитию новых идей в инструментальной музыке и музыкальном театре[3]. Особое же внимание к дате 1707 год однозначно объяснить затруднительно. На ум приходят разве что дата кончины Дитриха Букстехуде или же первого оперного триумфа молодого Генделя в Италии. Но на рубежные события общеевропейского масштаба они явно «не тянут». Не говоря уже, что в самом тексте статьи имеется абсолютно не соответствующее приведенной строгой датировке утверждение о том, что «точная грань между зрелым и поздним барокко является предметом обсуждения; она лежит где-то между 1680 и 1720». Впрочем, к этому утверждению, как и в целом к периодизации эпохи барокко по методу русской «Википедии», следует относиться с изрядной долей скептицизма. Хотя бы потому, что в той же самой статье в число ведущих композиторов позднего барокко, наряду с Георгом Филлипом Телеманом и Жаном Филиппом Рамо, почему-то попал мало кому известный брюссельский органист и клавесинист Жоссе Бутми (Josse Boutmy, 1697–1779)!

Но подобного рода нелепости, разумеется, не должны заслонять саму проблему периодизации истории музыки в целом и эпохи барокко в частности[4].

В этой связи, конечно же, следует исходить из того, что, как уже говорилось, абсолютно точная периодизация с точностью до года, а то и десятилетия в силу разных причин невозможна. Да и вообще всякие границы между эпохами истории музыки достаточно условны, ибо сменяли они друг друга достаточно плавно, по мере установления новых специфических свойств и, соответственно, постепенного отказа от прежних. В свою очередь, это подразумевает существование своего рода переходных периодов между эпохами, на протяжении которых, собственно, и протекали соответствующие процессы.

Так, переход от Ренессанса к барокко в музыке фактически начался с рубежа XVI–XVII столетий, когда стали появляться сочинения, демонстрирующие новые по сравнению с ренессансной музыкой жанрово-стилевые свойства. Однако процесс этот поначалу имел достаточно локальный характер, затронув лишь отдельные города на территории северной части Италии. К тому же и в количественном отношении, что вполне естественно, его характеристики были весьма скромными. В самом деле, первых «опер», появившихся в Италии на исходе XVI столетия и в самом начале XVII века, оказалось столь мало, что их можно буквально пересчитать по пальцам. Не говоря уже о том, что в других европейских регионах ничего подобного не случилось. А опубликованные в 1602 году сборники вокальных сочинений Джулио Каччини и Лодовико Виаданы[5], демонстрирующие яркие образцы монодии с сопровождением (появление которой, как принято считать, было поистине революционным событием и ознаменовало начало новой эпохи) никакого сиюминутного поворота в композиторской практике не осуществили: во всяком случае, в сфере вокальной музыки продолжалось очевидное доминирование имитационной полифонии a cappella. Предпринятая же Монтеверди в 1607 году декларация принципов так называемой «второй практики» (seconda prattica), в лучшем случае обозначила тенденцию к постепенному отказу от гегемонии стилевых норм XVI века. Что же касается практики basso continuo, применение которой обычно считается веским аргументом для отнесения того или иного сочинения к барочным, то она не только в конце XVI, но и на протяжении как минимум двух первых десятилетий XVII века была распространена далеко не повсеместно. Весьма показательно, что, к примеру, для инструментальных ансамблевых сочинений того времени она была нехарактерна.

Все это свидетельствует о том, что, по крайней мере, до 1620-х годов говорить о начале *эпохи* барокко в европейской музыке нет достаточных оснований. Ренессансная стилистика, а значит, и принципы прежнего музыкального мышления, в это время продолжали сохранять свое главенствующее положение. Решительный поворот к действительно новому стилю в общеевропейском масштабе пришелся уже на вторую четверть XVII века. Но и он, строго говоря, был не одномоментным. Более того, выделяемое обычно т. н. раннее барокко во многом еще было обременено позднеренессансным наследием. Так что по сути переход от эпохи Возрождения к барокко окончательно завершился лишь к середине XVII столетия, когда стилевые нормы и важнейшие

---

[1] Строго говоря, первым годом XVII столетия является 1601-й, но в общественном сознании широко распространено ошибочное представление, что новый век начинается с «круглой» даты.

[2] Правда, свою первую музыкальную должность при дворе Людовика XIV он в действительности получил годом ранее.

[3] Подробнее об этом в статье И. П. Сусидко [12].

[4] Впрочем, из-за невозможности провести общестилевую периодизацию истории музыки с математической точностью по единым и строго определенным критериям, можно, конечно же, и вовсе снять эту проблему. Подобным образом поступили, например, создатели серии «Кембриджской истории музыки», выпустив отдельные тома, посвященные музыке XVII и XVIII столетий [19; 20], руководствуясь, в частности, тем, что, по мнению современного британского музыковеда Тима Картера, «период никогда не имеет ясного начала и конца» и «не всё, что случается в данный период, будет обязательно содержать все (или даже отдельные) предполагаемые его характеристики» [20, с. 1].

[5] *Caccini G.* Le Nuove Musiche. Firenze: G. Marescotti, 1602; *Viadana L.* Cento Concerti Ecclesiastici. Venetia: G. Vincenti, 1602.

признаки музыкальной практики, типичные для конца XVI века, окончательно ушли в прошлое.

Во многом аналогичным образом классицизм пришел на смену барокко. И здесь, конечно же, принципиально неверно предлагать абсолютно точные даты, указывая на 1730-й или 1750-й годы. Тем более что большая часть композиторов, рожденных еще в XVII веке, явно не собиралась радикально отказываться от барочной стилистики после 1730 года. Да и в 1750-е годы многие (в том числе Г. Ф. Гендель) еще продолжали сочинять в барочном стиле. Не говоря уж о том, что творческий путь некоторых крупных мастеров музыкального барокко (например, Ж. Ф. Рамо и Г. Ф. Телемана) завершился и вовсе в 1760-е. И это при том, что еще тремя десятилетиями ранее в европейской (прежде всего светской) музыке практически повсеместно начали распространяться признаки новой стилевой манеры (впоследствии получившей наименование галантного стиля)[1], которая с 1740-х годов определенно вышла на первый план (как минимум в собственно инструментальной и театральной музыке). А учитывая то обстоятельство, что прежнее стилевое единство (хотя и относительное) в результате оказалось утеряно, восстановившись на качественно ином уровне уже в последней трети XVIII столетия, довольно длительный период, растянувшийся почти на четверть века (примерно с 1740 года до начала 1760-х годов) следует определить как переходный от эпохи барокко к нарождавшемуся классицизму[2].

Но, как бы то ни было, любая периодизация, какие бы аргументы жанрово-стилевого характера в пользу ее не приводились, будет, образно говоря, «висеть в воздухе», если при этом полностью абстрагироваться от исторического контекста. От тех событий, которые происходили в реальной жизни и в той или иной мере отражались на развитии искусства, в том числе музыкального.

И коль скоро речь идет об эпохах и их периодизации (с акцентом на XVII – первую половину XVIII столетия), стоит, наверное, обратиться к привычной для историков системе координат, где важнейшую роль получают периоды правления наиболее значимых монархов и, разумеется, крупные военные конфликты, в которые в той или иной мере оказывались вовлечены основные европейские государства.

Два таких конфликта, несомненно, выходят на первый план. Это, соответственно, Тридцатилетняя (1618–1648) и Семилетняя (1756–1763) войны, ставшие во многом рубежными историческими событиями. Первое из них, завершившееся знаменитым Вестфальским миром 1648 года, практически подвело окончательную черту под длительным периодом европейской истории, который отечественные историографы обычно именуют переходом от Позднего Средневековья к Новому времени. Второе положило конец притязаниям на особую роль в Западной Европе католических монархий (прежде всего Франции и «Священной Римской империи германской нации»).

Естественно, что столь значимые события не могли остаться незамеченными в художественном мире. Хотя следует признать, реакция на общие изменения миропорядка в данном случае не была прямой и однозначной. Более того, в каких-то сферах она и вовсе может показаться парадоксальной. Но если мы обратимся к истории музыки, то возникнут довольно любопытные параллели.

Так, уже на первом этапе Тридцатилетней войны, породившей общую атмосферу нестабильности в Западной Европе, по всей ее территории заметно активизировалось распространение новых музыкально-стилевых тенденций, обозначившихся в Италии еще на рубеже XVI–XVII веков. Так что ко времени окончания этой войны они уже практически повсеместно возобладали, а ренессансные атрибуты, если и сохранялись в каких-то сферах, то уже как «остаточные явления». Тем самым был в основном решен вопрос, который составил суть этапа так называемого раннего барокко, – путь от паритета с ренессансными принципами музыкального мышления к абсолютному доминированию новых принципов.

Если же обратить внимание на Семилетнюю войну, которая по праву может считаться первым поистине мировым конфликтом[3], то ее завершение пришлось на то же самое время, когда в музыкальном искусстве фактически закончился переходный период от барокко к раннему классицизму.

Помимо войн, европейская история XVII–XVIII веков весьма примечательна также как время торжества абсолютизма – государственного монархического строя, олицетворением которого прежде всего стала фигура французского короля Людовика XIV Бурбона. Провозглашенный монархом в 1643 году (еще в 5-летнем возрасте), он стал реальным правителем страны лишь в 1661-м (сразу после кончины кардинала Мазарини). Однако уже в 1650-е годы как полноправный король активно занимался устройством придворной жизни и в частности, театром и музыкой. Именно он возвеличил Жана Батиста Люлли, оказавшегося знаковой фигурой в музыкальной культуре эпохи барокко, причем далеко не только французской.

Вообще же Франция надолго стала законодательницей мод в европейской культуре. Впрочем, первенство Людовика XIV практически во всех сферах долгое время (и порой небезуспешно) пытался оспаривать император «Священной Римской империи германской нации»

[1] Известный американский исследователь Дэниел Хартц считает, что галантный стиль начал утверждаться в Европе еще в 1720-е годы [23].

[2] Заметим, что в начале 1760-х годов уже громко заявили о себе композиторы Мангеймской школы, а также К. В. Глюк, И. К. Бах, Ф. Ж. Госсек и другие мастера периода раннего музыкального классицизма.

[3] Напомним, что военные действия в ходе этого конфликта не ограничились европейским континентом, перекинувшись также в Северную Америку и Азию.

Леопольд I Габсбург, взошедший на престол в 1658 году и, кстати, немало сделавший в своих обширных владениях для становления нового музыкального стиля, в том числе и личным примером (поскольку был весьма неплохим композитором).

Добавим, что современником Людовика XIV и Леопольда I оказался еще один абсолютный монарх – Карл II Стюарт, вступление которого на трон в 1660 году ознаменовало начало в Англии эпохи Реставрации, которая также сопровождалась значительными переменами в культурной (в том числе музыкальной) жизни, во многом по французскому образцу[1].

Таким образом, на большей части Западной Европы уже к концу 1650-х годов в основном возобладали новые тенденции в устройстве общественно-культурной жизни, которые почти совпали во времени с повсеместным утверждением в музыке новых стилевых норм – тех, что мы привыкли считать типично барочными. И соответственно, именно с этого времени логично вести отсчет так называемого *зрелого* барокко. Конечно, хотелось бы, подобно традиционной периодизации искусства итальянского Возрождения, говорить также о Высоком барокко, но возвышать композиторов второй половины XVII столетия над их коллегами из века XVIII-го (в т. ч. Бахом и Генделем) было бы, наверное, опрометчивым решением. Так что приходится остановиться на системе «раннее – зрелое – позднее барокко». Хотя, при желании, учитывая колоссальную значимость музыкального наследия, которое оставил завершающий этап эпохи барокко, его вполне допустимо одновременно признать и *Высоким*.

Соответственно, *ранним* барокко в данной хронологической конструкции окажется начавшийся с 1620-х годов[2] и продолжавшийся примерно три десятилетия период истории западноевропейской музыки, в ходе которого проявления новых тенденций перестали быть единичными и локальными, постепенно распространяясь как в Италии, так и в других европейских регионах (немецких землях, Франции, Англии). Причем этот процесс затронул не только музыкальный театр (римская опера 1620-30-х годов, венецианская публичная опера с 1639 года, французские ballets de cour времен Людовика XIII, «Дафна» Г. Шютца и др.). Он ярко обозначился в вокальной музыке того же времени – камерной (кантаты Л. Росси и М. Марацколи, поздние мадригалы К. Монтеверди, airs de cour А. Боэссе, и Э. Мулинье) и церковной (Дж. Валентини, О. Беневоли, С. Шейдт, Г. Шютц). В значительной мере – в инструментальной, в том числе органной (Дж. Фрескобальди, Ж. Титлуз, С. Шейдт, Г. Шейдеман), скрипичной и ансамблевой (Б. Марини, К. Фарина, Дж. Б. Буонаменте, А. Бертали).

Конный портрет Людовика XIV (предположительно, работы Шарля Лебрена, ок. 1668)

На протяжении периода, именуемого нами ранним барокко, в музыке все еще достаточно ощутимыми оставались позднеренессансные стилевые признаки[3], хотя по мере приближения к середине XVII столетия их количество и, естественно, значимость существенно уменьшались. Соответственно, проходило становление и утверждение в полной мере той новой манеры, которую мы привыкли считать барочной.

Вряд ли имеет смысл в рамках данной журнальной статьи сколь-либо подробно описывать содержание этапа зрелого барокко, представленного в европейской музыке музыкой многих выдающихся композиторов, работавших в разных странах и областях творчества (достаточно назвать хотя бы таких мастеров, как Ж. Б. Люлли, А. Корелли, Г. Пёрселл, Д. Букстехуде, Г. И. Ф. Бибер). Тем более что это неоднократно делалось в музыковедческой литературе, включая учебную. Однако хотелось бы в очередной раз обратить внимание на достаточно плавный характер переходов от раннего к зрелому барокко (который в масштабах всей Западной Европы охватил практически все 1650-е годы) и, соответственно, от зрелого барокко к позднему (этот процесс начался

[1] Показательно, что Карл II даже учредил при своем дворе оркестр из двадцати четырех скрипачей, полностью копируя тем самым знаменитые Les Vingt-quatre Violons du Roy.

[2] Естественно, что рубеж этот в данном случае весьма условный. Достаточно вспомнить, что еще в 1617 году был опубликован сборник инструментальной музыки *Affetti musicali* Бьяджо Марини, который уже был написан явно в раннебарочной манере.

[3] Не стоит забывать, что, к примеру, Грегорио Аллегри – яркий представитель восходящей еще к Палестрине римской полифонической школы, ушел из жизни только в 1652 году!

ориентировочно на рубеже XVII–XVIII веков и также продолжался никак не меньше десяти лет).

В целом все те общие характеристики, которые обычно даются музыкальному барокко, в значительной мере применимы как к зрелому, так и позднему его этапу. Тем не менее вполне очевидно, что уже в 1710-е годы барочная музыка приобрела некое новое качество. Что, кстати, по времени в основном совпало с началом периода творческой зрелости А. Вивальди, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и других представителей того же композиторского поколения. И проявилось во вполне ощутимых переменах.

Так, для многих композиторов (и прежде всего тех, кто не состоял на церковной службе) на первом плане оказываются откровенно светские жанры (музыкально-театральные и собственно инструментальные). Что же касается крупных музыкально-литургических сочинений, то построение их композиции окончательно переходит на оперный «номерной» принцип, а ария в духе оперной становится обычным явлением даже в лютеранских церковных кантатах[1]. И все это явилось прямым следствием активизации на рубеже XVII–XVIII веков процесса секуляризации общественной жизни, который, разумеется, не мог не затронуть и сферу музыкального искусства.

Особенно же следует отметить существенно возросшую роль светской инструментальной музыки. Именно она стала основным материалом для активно развивавшегося во времена позднего барокко домашнего музицирования и концертной практики[2]. Знаковым событием стало появление принципиально новых жанров – прежде всего сольного инструментального концерта (прежде всего скрипичного) и оркестровой симфонии, которая поначалу развивалась в основном в виде т. н. итальянской оперной увертюры и весьма близкого ей концерта для ансамблево-оркестрового состава (без выделения солистов)[3], но уже с 1720-х годов (а именно в это время И. Г. Граун приступил к сочинению своих первых симфоний) начала процесс своей «эмансипации».

В связи с определением начала 1710-х годов как условной «точки отсчета» периода позднего барокко, весьма показательно, что именно в это время появилась первая публикация сольных концертов А. Вивальди (*L'estro armonico* op. 3, 1711), а тип трехчастной итальянской оперной увертюры становится обычным явлением не только для композиторов Италии, но и начинает распространяться за пределы Апеннинского полуострова[4].

Ну а если обратиться к еще одному важному барочному инструментальному жанру, а именно сонате, то несложно убедиться в том, что уходит в прошлое существовавшее в Италии XVII века ее разделение на камерную и церковную (что, несомненно, связано с отказом от практики исполнения инструментальных сонат в рамках церковной службы).

А во Франции практически одновременно (в начале 1710-е годов) полностью отказались от утвердившейся при Люлли специфически национальной формы оркестра из пяти партий, что, в частности, сопровождалось выходом из употребления басовых, баритоновых и теноровых скрипок и появлением в оперном оркестре 16-футового контрабаса. Более того, можно утверждать, что именно с этого времени практически по всей Европе (не только во Франции) для крупных ансамблево-оркестровых сочинений окончательно устанавливается «универсальный» четырехголосный состав с обязательной партией basso continuo.

Еще одной показательной чертой именно позднего барокко оказалась тенденция к смешению и взаимовлиянию разных стилей (в понимании того времени). Например, стилей церковного, театрального и камерного или же стилей национальных – прежде всего французского и итальянского (в его разных региональных версиях). Думается, неслучайно поэтому современный американский исследователь Стивен Зон дал своей монографии об инструментальной музыке Г.Ф. Телемана название «Музыка для смешанного вкуса» [38].

Но, пожалуй, особенно важно подчеркнуть, что переход к позднему барокко вызвал немалые перемены в стилистической и композиционной областях. И прежде всего, наверное, стоит отметить существенные изменения в гармоническом мышлении. Несмотря на то, что вертикаль формально продолжает строиться по правилам генерал-баса, де-факто в большинстве случаев мы сталкиваемся со вполне развитой функциональной гармонией, попытку осмысления которой предпринял Ж. Ф. Рамо в своем «Трактате о гармонии», опубликованном в 1722 году [31]. Более того, проявления модальности как типа мышления, связанного со свойственной музыке Ренессанса системой церковных ладов, которые в той или иной мере ощущались на протяжении всего XVII столетия, в музыке позднего барокко становятся крайне редкими, воспринимаясь уже как отдаленный отголосок старинной традиции.

Но, пожалуй, наиболее существенная особенность, качественно отличающая музыку И. С. Баха и композиторов его поколения от музыки их предшественников, заключается в том, что процесс гармонического развертывания в рамках отдельно взятого сочинения уже предполагает необходимость активного модуляционного процесса, не ограничивающегося более переходом в ближайшую родственную тональность в завершении первого раздела композиции, что было достигнуто еще

[1] Во многом этому способствовала предпринятая в начале XVIII века поэтическая реформа Э. Ноймайстера.

[2] Здесь можно отметить придворные концерты, выступления университетских коллегиумов, музицирование на собраниях «академий», наконец, начало стабильной публичной концертной деятельности (существование с 1725 года в Париже т. н. «Духовных концертов», основу репертуара которых, вопреки названию, составила сугубо светская инструментальная музыка).

[3] Типичный пример – концерты Т. Альбинони op. 5 (1707).

[4] Подробнее об этом см. в монографии автора этих строк об истории барочной увертюры [2].

в XVII веке[1]. Именно активный модуляционный процесс сделал возможными выстраивание относительно крупных моноструктур[2]. В том числе фуги в том виде, каком она сложилась в творчестве И. С. Баха и его современников. Именно ее мы привыкли считать собственно барочной, как-то забывая, что вплоть до начала XVIII века (то есть на протяжении большей части эпохи барокко) фуга была принципиально иной и, как правило, не выходила за рамки единого церковного лада.

Вообще же в композиционной сфере период позднего барокко демонстрирует немало новаций. И придание фуге качественно нового облика – это лишь одна из них. В этой связи заметим, что на основании сочетания ритурнельной повторности и сквозного развертывания, предусматривающего обязательность модуляций в разные тональности, в начале XVIII века сформировалась принципиально новая композиционная структура, получившая распространение прежде всего в Allegri позднебарочных концертов и впоследствии названная ритурнельной формой. В свою очередь, сочетание ритурнельности и репризности придало новый облик арии da capo, которая, с начала XVIII столетия стала активно распространяться не только в операх, но и сочинениях кантатно-ораториального типа (в том числе литургических).

Если же обратить внимание с композиционной точки зрения на чрезвычайно популярный в эпоху барокко жанр сонаты, то начало XVIII века также принесло немало нового. Во-первых, в структурном отношении сонаты подверглись явной типизации, что вылилось в построение абсолютного их большинства по хорошо известному из истории музыки принципу «медленно – быстро – медленно – быстро», называемому часто «циклом da chiesa», хотя, строго говоря, к собственно церковным сонатам он не имеет прямого отношения. А во-вторых, композиторы полностью отказались от распространенного в XVII веке принципа вариантного комбинирования общей композиции сонаты из ряда небольших различных по характеру фрагментов[3] в пользу четкой логически выверенной конструкции из нескольких частей, которую в силу ее типизации (а значит, многократной воспроизводимости) действительно можно признать циклической. Разумеется, позднебарочные сонаты и родственные им в конструктивном отношении concerti grossi далеко не всегда, в отличие от циклов классической эпохи, состоят исключительно из композиционно самостоятельных частей. Но, как правило, большая их часть имеет самодостаточный характер и может быть уподоблена отдельной завершенной пьесе.

Перечень указанных нами новых свойств, проявившихся в европейской музыке в основном после 1710 года, конечно же, можно продолжить. Но и указанного, пожалуй, вполне достаточно для подтверждения тезиса об отличии позднебарочных сочинений от музыки зрелого барокко. К тому же в подтверждение тезиса о том, что примерно в 1710-е годы произошла «смена вех», можно вновь обратиться к общей истории и вспомнить о завершении в то время целой эпохи, нередко именуемой (по названию поэмы Шарля Перро) *Веком Людовика Великого* (Le Siècle de Louis le Grand). Престарелый Король-Солнце, как известно, скончался в 1715 году. Несколько ранее (в 1705 году) ушел из жизни его соперник из династии Габсбургов Леопольд I. А со смертью в 1714 году королевы Анны в Англии прервалась династия Стюартов. Иначе говоря, тот период истории Западной Европы, что начался на рубеже 1650–1660-х годов, подошел к концу. Символично, что в то же самое время были подписаны Утрехтский (1713) и Раштаттский (1714) мирные договоры, ознаменовавшие окончательное завершение Войны за Испанское наследство, начавшейся еще в 1701 году и затронувшей основные европейские державы.

Так что не позднее середины 1710-х годов в истории Европы фактически начался новый период. И, что примечательно, музыка в этом отношении исключением не стала, вступив в очередной (на сей раз уже позднебарочный) этап своего развития.

Помимо уже отмеченных нами особенностей, которые свидетельствуют о его качественном своеобразии, стоит, вероятно, обратить внимание на то обстоятельство, что в реальности музыкально-исторический период, называемый нами поздним барокко, в собственно стилевом отношении был далеко не монолитным. Его практически сразу стали «разъедать» другие стилевые тенденции. Прежде всего – т. н. рококо французских клавесинистов[4], которое, впрочем, оказалось достаточно локальным художественным явлением, хотя и повлиявшим в какой-то мере на клавирную музыку других стран[5]. Но главное – это галантный стиль, распространившийся прежде всего в театральной и светской инструментальной музыке и призванный в первую очередь отразить в музыке изысканные, деликатно-нежные («галантные») чувства с целью доставить удовольствие слушателям. Причем, что интересно, до 1740-х годов он существовал как некая «облегченная» альтернатива барокко, действуя внутри его жанровой системы, сохраняя многие его важные особенности, включая практику basso continuo, пользуясь барочными достижениями в об-

---

[1] Интересно, что даже в сравнительно небольших пьесах танцевальных жанров во вторых «коленах» в рамках общего гармонического движения из доминантовой тональности в тонику, как правило, следует «промежуточная» модуляция (а то и не одна) в тональность субдоминантовой сферы.

[2] Подробнее о предложенной автором этих строк типологии композиционных структур инструментальной музыки эпохи барокко см.: [1].

[3] Подобная композиция в отечественном музыкознании обычно именуется контрастно-составной, в то время как в англо-американском – мультисекционной (multi-sectional).

[4] Напомним, что Первая книга клавесинных сочинений Ф. Куперена вышла из печати в 1713 году.

[5] Пожалуй, наиболее ярко это влияние ощутимо в некогда знаменитом сборнике «Музыкальные сочинения для чембало» (*Componimenti musicali per il cembalo*, 1739) Готлиба Муффата.

Концерт Фридриха II в Сан-Суси
(картина работы Адольфа фон Менцеля)

ласти гармонического мышления и построения композиционных структур. При этом отказываясь по возможности от «ученой» имитационной полифонии, прибегая к ней лишь в редких случаях как к особому выразительному средству. Не секрет, что в современном музыкознании существуют разные воззрения по поводу галантного стиля (вплоть до его отождествления с рококо), что не дает возможность привести какое-то устроившее всех определение. Тем не менее представление об этом стиле существует, и обычно его связывают с изящной, мелодичной музыкой несколько облегченного (хотя и не откровенно легковесного) характера, склонной к идиллически-пасторальной образности, «менуэтным» реверансам и вообще к преобладанию «женских» окончаний фраз, нередко подчеркнутых орнаментикой. Хотя в действительности все обстояло далеко не столь однозначно, особенно если учитывать распространение галантной манеры на такие достаточно серьезные жанры, как опера или кантата, соната или концерт. А также, хотя бы отчасти, на творчество таких крупных барочных мастеров, как Г.Ф. Телеман и Ж. Ф. Рамо, не говоря уже о более подверженных «новым веяниям» композиторах следующего поколения – И. А. Хассе, И. Г. Грауне, Дж. Саммартини, Дж. Перголези, Д. Альберти и др., которых также сложно заподозрить в ориентации на откровенную развлекательность.

Впрочем, попытка отделить в «чистом» виде «барочное» от «галантного» в европейской музыке 1720–1730-х годов вряд ли приведет к успеху. А посему заниматься этим мы не будем. Заметим лишь, что к началу 1740-х годов носители откровенно барочной манеры в композиторской среде оказались в меньшинстве, а это значит, что *эпоха* барокко как таковая к этому времени подошла к своему завершению. И, как мы уже не раз убеждались, все это опять-таки аккуратно вписывается в контекст общеевропейской истории, совпадая с началом очередного его этапа, позже получившего название «эпохи Фридриха Великого» – в честь вступившего на престол в 1740 году нового прусского короля (а также флейтиста и композитора!) Фридриха II.

Прусский монарх много сделал для развития музыкальной жизни – прежде всего в Берлине и собственной резиденции – во дворце Сан-Суси. Но для Европы в целом начало его правления оказалось связано с развязыванием очередной крупной войны – на сей раз уже за Австрийское наследство.

И, конечно же, нельзя не вспомнить о том, что Фридрих II оказался главным виновником последующей Семилетней войны 1756–1763 годов, завершение которой, как мы уже отмечали, практически совпало с окончанием переходного периода от эпохи барокко к раннему классицизму в истории европейской музыки.

Таким образом, периодизация историко-музыкального процесса применительно к эпохе барокко в системе важнейших координат европейской истории схематически может быть выражена следующим образом:

Эпоха Возрождения	Переходный период	**Эпоха барокко**			Переходный период	Эпоха классицизма
		Раннее барокко	*Зрелое барокко*	*Позднее барокко*		
Сер. XV в. →	2-я пол. 1590-х →	1620-е →	ок. 1660 →	1710-е →	ок. 1740 →	нач. 1760-х →
			Эпоха Людовика XIV (1661–1715)		Эпоха Фридриха Великого (1740–1786) →	
		Тридцатилетняя война (1618–1648)		Война за Испан. наследство (1701–1713/14)	Война за Австр. наследство (1740–1748)	Семилетняя война (1756–1763)

Переход от Средневековья к Новому времени (XVI – 1-я пол. XVII в.) → **Новое время** (сер. XVII – нач. XX в.) →

Литература

1. *Бочаров Ю.* На пути к систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко // Старинная музыка. 2018. № 2. С. 11–20.
2. *Бочаров Ю. С.* Увертюра в эпоху барокко. М.: Композитор, 2005.
3. *Браудо Е.М.* Всеобщая история музыки. Т. 2. М.: Госиздат, 1925.
4. *Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко / пер. с нем. Е. Лундберга. СПб.: Грядущий день, 1913 (переиздание: М.: Азбука-классика, 2004).
5. История музыкальной эстетики от Античности до XVIII века. Изд. 2-е / Сост. В. П. Шестаков. М.: Издательство ЛКИ, 2010.
6. *Ливанова Т.Н.* Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. М.: Музыка, 1977.
7. *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко: вопросы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994.
8. *Меркулов А.М.* Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма. М.: Дека-ВС, 2014.
9. *Розеншильд К.* История зарубежной музыки до середины XVIII века. 4-е изд. М.: Музыка, 1978.
10. *Сабанеев Л.* Всеобщая история музыки. М.: Работник просвещения, 1925.
11. *Серебренников М. А.* Сольная клавирная генерал-бас-фуга эпохи барокко: дисс. ... канд. иск. М., 2013.
12. *Сусидко И.П.* Кристина Шведская – первая королева оперы // Старинная музыка. 2017. № 3. С. 1–8.
13. *Холопов Ю.Н.* Форма музыкальная // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 581–583.
14. *Чебуркина М.* Французское органное искусство Барокко: музыка, органостроение, исполнительство. Paris: Natives, 2013.
15. *Anderson N.* Baroque Music from Monteverdi to Handel. London: Thames and Hudson Ltd, 1994.
16. *Anthony J. R.* French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau. London: Batsford, 1973.
17. *Bukofzer M. F.* Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach. New York: Norton, 1947.
18. *Burckhardt J.* Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Basel: Schwighauser'sche Verlagsbuchhandlung, 1855.
19. The Cambridge History of Eighteenth-Century Music / ed. by S.P. Keefe. Cambridge; New York: Cambridge Univ. Press, 2009 (2014).
20. The Cambridge History of Seventeenth-Century Music / ed. by T. Carter and J. Butt. Cambridge; New York: Cambridge Univ. Press, 2005 (2014).
21. Dictionary of Music and Musicians / ed. by G. Grove. Vol. 1. London, 1878.
22. *Haas R.* Die Musik des Barocks. Potsdam: Athenaion, 1928.
23. *Heartz D.* Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780. New York: Norton, 2003.
24. *Hill J.W.* Baroque music: music in Western Europe, 1580–1750. New York: Norton, 2005.
25. *Koch H.* Musikalisches Lexikon. Frankfurt, 1802.
26. *Lang P.H.* Music in Western Civilizations. New York: Norton, 1941.
27. *Matthesonn J.* Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Chr. Herold, 1739.
28. *Mendel H.* Musikalisches Conversations Lexikon. Bd. 1. Berlin, 1870.
29. The New Oxford History of Music. Vol. IV–VI. London a.o.: Oxford Univ. Press, 1968–1975.
30. *Palisca C.* Baroque // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. Vol. 2. London: Macmillan, 2001. P. 749–756.
31. *Rameau J.-Ph.* Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels. Paris: Ballard, 1722.
32. *Riemann H.* Handbuch der Musikgeschichte. Band 2. Teil 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912.
33. *Riemann H.* Musiklexikon. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882.
34. *Rousseau J.-J.* Dictionnaire de Musique. Paris: Duchesne, 1768.
35. *Sachs C.* Barock-Musik // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 26 (1919). S. 7–15.
36. *Schilling G.* Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Bd. 1. Stuttgart, 1835.
37. *Wölfflin H.* Renaissance und Barock. Monaco: Ackermann 1888.
38. *Zohn S.* Music for a Mixed Taste: style, genre, and meaning in Telemann's instrumental works. New York; Oxford: Oxford Univ. Press, 2008.

*Михаил САПОНОВ**

Стилевой quodlibet или начало пути? Отроческие сочинения И. С. Баха в собрании И. Г. Ноймайстера

Речь пойдет об историческом открытии середины 1980-х годов, произошедшем почти случайно в процессе подготовки к празднованию трехсотлетия со дня рождения Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750). Такая дата, как и прежние вехи, ожидалась всем музыкальным миром[1]. Тогдашний директор лейпцигского Баховского архива Кристоф Вольф готовил (совместно с Хансом-Йоахимом Шульце) известный ныне «Баховский компендий» [21]. Завершая эту работу к концу 1984 года и сверяя редкие первоисточники, он попутно обнаружил в библиотеке Йельского университета (США) в рукописном томе органных хоралов старых мастеров тридцать восемь сочинений И. С. Баха, большинство из которых (тридцать три!) были до того неизвестны[2].

Находка пришлась весьма кстати к юбилейным торжествам и вскоре получила ходовое обозначение: «ноймайстеровское собрание» (*Neumeister-Sammlung*), или «ноймайстеровские хоралы» (*Neumeister-Choräle*) – по имени Иоганна Готфрида Ноймайстера (1756–1840), провинциального школьного учителя и органиста, никому из баховедов дотоле неведомого, а он, как выяснилось, изготовил упомянутый рукописный сборник.

Кр. Вольф представил обнаруженные им материалы в своем докладе на юбилейном баховском конгрессе в Лейпциге 21 марта 1985 года[3]. Однако еще ранее, находясь в США, он упредил это событие на пресс-конференции 17 декабря 1984 года и в сообщении в «Нью-Йорк Таймс» (19.12.1984). Вскоре он выступил и с аналитической статьей [29], затем оперативно подготовил издание всех хоралов из данного сборника, фигурирующих под именем И. С. Баха, а в дальнейшем также соответствующий том Полного собрания сочинений композитора [3].

Предполагаемый портрет молодого И. С. Баха работы Иоганна Эрнста Ренча (ок. 1715)

*** Сапонов Михаил Александрович** – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

[1] Напомню: в год столетия со дня кончины И. С. Баха было создано знаменитое Баховское общество, впервые приступившее к изданию всех произведений композитора (*Bach Gesellschaft Ausgabe*). Оно же сто лет спустя, со следующей памятной даты решилось выпустить исправленное Новое собрание сочинений (*Neue Bach Ausgabe*). Одновременно В. Шмидер опубликовал тематический каталог произведений И. С. Баха (BWV), и началось движение «аутентичного», иначе – исторически достоверного (информированного) исполнительства старинной музыки.

[2] Данный сборник – переплетенный том конца XVIII века, содержащий 82 органных хорала немецких композиторов эпохи барокко. Место его хранения – Музыкальная библиотека имени Ирвинга С. Гилмора, Йельский университет, Нью-Хейвен (США, штат Коннектикут), Коллекция Лоуэла Мейсона. Шифры: LM 4708 (старый) и Ma 21. Y11. A30 (новый), при этом в научной литературе, как правило, используются отсылки только к старому шифру. Согласно источниковедческому описанию Кр. Вольфа [4, с. 11], размер рукописи – 23 x 33,5 см, а ее объем – 80 листов, или 20 бинионов, плюс один дополняющий фолиум [*фолиум* – один лист; бифолиум – лист, сложенный пополам; *бинион* – два бифолиума, вложенные один в другой. – *М. С.*].

[3] Доклад опубликован спустя три года в материалах данного конгресса [30], позже появилась его переработанная переводная версия [31].

Открытие собрания Ноймайстера[1] и, соответственно, выводы Кр. Вольфа об авторстве молодого Себастьяна Баха в целом были приняты музыковедческой общественностью, хотя полного единодушия все же не вызвали[2].

Ныне же удивляет то, каким образом столь внушительное количество хоралов И. С. Баха попало в США и оставалось неизвестным, хотя и находилось в открытом доступе (!) в университетской библиотеке[3].

Исторические обстоятельства появления данной коллекции и ее дальнейшей судьбы, а также проблема атрибуции в основном изложены в работах Кр. Вольфа [27; 29; 30; 32; 34]. Результаты его изысканий кратко сводятся к следующему[4].

Школьный учитель Иоганн Готфрид Ноймайстер изготовил свой сборник в 1790-е годы, работая вторым органистом в одном из приходов города Фридберга (округ Веттерау, Гессен). Когда же он оставил службу в церкви, то решил подарить свою рукопись дармштадскому собирателю произведений старых мастеров Кристиану Генриху Ринку[5]. Впоследствии Ринк написал на внутренней стороне переплета памятку: «Данное собрание хоралов я получил на память от г-на директора [Hl. Conrector, позднее добавлено: «и органиста» (u. Organist)] Ноймайстера в Хомбурге-фор-дер-Хёэ. Он был учеником Зорге[6] в Лобенштайне. / К. Г. Ринк» [4, с. 14].

Замечу, что список Ноймайстера появился в свое время на гребне первой волны длительного процесса постепенной систематизации и осмысления наследия И. С. Баха. Началось все с изданий главным образом его музыки для клавишных инструментов: избранные органные произведения еще на рубеже XVIII и XIX веков выпускал тогдашний кантор лейпцигской школы при церкви Св. Фомы Иоганн Готфрид Шихт[7]. В те же годы основатель мирового баховедения Иоганн Николаус Форкель (1749–1818) задумал издание полного собрания произведений Баха для клавира, но осуществить свой замысел не успел. Лишь спустя почти сорок лет его ученик Фридрих Конрад Грипенкерль[8] вместе с Фердинандом Августом Ройчем[9] приступил к полному изданию (у К. Ф. Петерса в Лейпциге) органных сочинений Баха. Однако им составил было конкуренцию так называемый эрфуртский круг почитателей и издателей музыки Баха во главе с Готхильфом Вильгельмом Кёрнером[10]. Именно этот оборотистый издатель и торговец «в пику» фирме *Peters* заявил о своем намерении опубликовать ту же самую музыку. Практически одновременно с конкурентами он выпустил свою рекламу о предстоящем выходе в свет, но уже в Эрфурте, полного собрания органных сочинений И. С. Баха[11]. Это издание, выходившее под редакцией самого Кёрнера и Фридриха Кюмштедта[12], могло бы стать действительно полным, ведь Грипенкерль и Ройч в Лейпциге не знали о существовании рукописи Ноймайстера, поскольку она находилась в Дармштадте у Кр. Г. Ринка. А тот был связан именно с эрфуртским

---

[1] Лишь в конце декабря 1984 года Кр. Вольф узнал, что почти одновременно с ним той же рукописью занялся органист Вильгельм Крумбах, но опередить Кр. Вольфа не успел, издав первые результаты своих изысканий лишь летом 1985 года, вдогонку уже прогремевшему событию [15]. Впрочем, Томас Зюнофцик напоминает, что еще 12 октября 1984 года В. Крумбах огласил открытое письмо о своей находке в радиоэфире, но оно осталось незамеченным [24, с. 467]. Тот же В. Крумбах предложил назвать рукопись «Арнштадской органной книгой», что привязало бы все содержащиеся там хоралы И. С. Баха только к арнштадскому периоду, но без доказательств такой датировки.

[2] Более того, открытие Кр. Вольфа вызвало также и дискуссию о проблемах «раннего Баха» вообще. В полемику вступили такие известные эксперты, как Вернер Брайг, Альфред Дюрр, Рассел Стинсон, Питер Уильямс, Жан-Клод Цендер и другие ученые, подтвердившие авторство И. С. Баха. С единичными возражениями и замечаниями выступили Гюнтер Хартман, Доминик Закман и прочие [2; 7; 8; 12; 13; 15; 18; 19; 23; 24; 25; 35].

[3] Ведь даже такой опытный исследователь, как Герхард Херц, в своем каталоге «Первоисточники творчества Баха в хранилищах Америки» [14], вовсе не упомянул о существовании рукописи Ноймайстера, хотя, впрочем, и сослался на невозможность каталогизации всего огромного числа рукописей в Йельском университете, содержащих копии пьес под именем И. С. Баха.

[4] История вопроса изложена далее с использованием тома текстологических комментариев Кр. Вольфа к изданию ноймайстеровских копий органных хоралов И. С. Баха [4].

[5] Иоганн Кристиан Генрих Ринк (Rinck; 1770–1846) – дармштадский придворный органист и композитор, ученик Иоганна Кристиана Киттеля, автор знаменитых школ и пособий для органистов, самый известный органный педагог своего времени и собиратель рукописей XVIII века, прежде всего произведений И. С. Баха. Экземпляр прижизненного издания его клавирных Вариаций на русскую тему имеется в Московской консерватории (в Научной музыкальной библиотеке имени С. И. Танеева).

[6] Имеется в виду Георг Андреас Зорге (Sorge; 1703–1778) – немецкий композитор и органист.

[7] См.: Johann Sebastian Bachs Choralvorspiele für die Orgel mit einem oder zwei Clavieren und Pedal. Heft 1–4. Leipzig: bei Breitkopf & Härtel, [1800], 1803, 1805, 1806. С этих изданий, кстати, началось знакомство Роберта Шумана с наследием И. С. Баха – его единственного кумира среди композиторов-предшественников.

[8] Фридрих Конрад Грипенкерль (Griepenkerl; 1782–1849) – немецкий историк музыки и текстолог; унаследовал от своего учителя Н. Форкеля собрание рукописей И. С. Баха и готовил их к изданию.

[9] Фердинанд Август Ройч (Roitzsch; 1805–1889) – немецкий издатель, музыкальный текстолог и композитор.

[10] Готхильд Вильгельм Кёрнер (Körner; 1809–1865) – немецкий органист, композитор, нотоиздатель и книготорговец; в 1838 году основал свою нотоиздательскую и торговую фирму в Эрфурте, выпускал в том числе музыкальные (нотные) журналы «Евтерпа» и «Урания».

[11] Эрфуртская фирма долгие годы успешно конкурировала с лейпцигской. Неудивительно, что после кончины Кёрнера (1865) К. Ф. Петерс поспешил приобрести его издательство [4, с. 31].

[12] Фридрих Карл Кюмштедт (Kühmstedt; 1809–1858) – немецкий пианист, органист, педагог и композитор; ученик Кр. Г. Ринка и И. Н. Гуммеля, профессор и руководитель церковной музыки в Эйзенахе.

Кристиан Генрих Ринк (гравюра Л. Беккера)

кругом бахианцев и упорно избегал каких-либо встреч с Грипенкерлем, а тем более разговоров о запрятанном у него собрании Ноймайстера, которое тщательно скрывал от посторонних взглядов [4, с. 31][1]. Не попало оно в руки кого-либо из заинтересованных издателей и после смерти Ринка (1846). А в 1852 году рукопись Ноймайстера и вовсе оказалась в США. Ее обладателем стал американский церковный музыкант Лоуэл Мейсон[2], который во время своего очередного путешествия по Европе купил всю нотную библиотеку Ринка, судя по тексту экслибриса, наклеенного на внутренней стороне переплета ноймайстеровской рукописи: «Библиотека Ринка. Приобретена Лоуэлом Мейсоном в Дармштадте в июне 1852» [4, с. 14]. И только в 1873 году (на следующий год после кончины Мейсона) наследие Ринка перешло, наконец, в Йельский университет.

Очутившись в далеком штате Коннектикут, это собрание надолго пропало из поля зрения немецких музыкантов. О нем не знали издатели не только фирмы *Peters*, но и Баховского общества [4, с. 30–32][3]. В библиотеке Йельского университета коллекция Л. Мейсона, основной корпус которой составляет наследие Ринка, постепенно каталогизировалась, но никогда не скрывалась от читателей[4].

Более того, баховеды знали о самом существовании рукописи Ноймайстера, но не обращались к ней с серьезными текстологическими намерениями, как это сделал, наконец, Кр. Вольф. Просмотрев ноймайстеровское собрание, он не мог не поразиться увиденному. Ведь помимо неизвестных хоралов И. С. Баха сюда вошли и преимущественно неизвестные ранее сочинения других композиторов того же и более раннего периода.

В том, что Ноймайстер переписал в основном пьесы столетней давности по отношению к своему времени, скорее всего, объясняется не его консервативной приверженностью «старинной музыке» (хотя, может быть, отчасти и ею), а в том, что оригиналом для копирования ему послужил *готовый целостный сборник* рубежа XVII–XVIII веков явно из круга самого И. С. Баха, а возможно, даже им и составленный.

Собрание, музыку которого Ноймайстер копировал, ясно делится на два слоя. Это тридцать шесть хоралов И. С. Баха (к ним Ноймайстер сам добавил еще два: BWV 639 и BWV 601), а также тридцать восемь, сочиненных композиторами предшествовавшего поколения, плюс шесть хоралов без указания авторства.

В количественном отношении среди авторских имен здесь явный перевес баховской династии. Помимо упомянутых композиций И. С. Баха, рукопись содержит двадцать пять органных хоралов Иоганна Михаэля Баха и три – его брата Иоганна Кристиана[5]. Четыре хорала принадлежат Ф. В. Цахову, один – северонемецкому мастеру Даниелю Эриху (ученику Д. Букстехуде). Еще один органный хорал снабжен причудливым именем J. Bachelbel, хотя это явно

---

[1] Правда, еще в 1830–1831 годах Ринк по непонятной причине решился издать в мангеймском органном журнале (Orgel-Journal. I: Heft 7 № 2. Mannheim, 1830–1831) органный хорал *Nun freut euch, lieben Christen gmein* Иоганна Михаэля Баха из ноймайстеровской рукописи [28, с. 407].

[2] Лоуэл Мейсон (Mason; 1792–1872) – наиболее значительный американский церковный композитор XIX века, педагог, религиозный деятель, автор более 1600 протестантских духовных песен (гимнов).

[3] Загадкой остается лишь то, каким образом знаменитый органист Август Готфрид Риттер (1811–1885) при составлении во второй половине XIX века своего фундаментального каталога органной музыки сумел включить в него инципиты (заголовки-зачины) некоторых хоралов, сохранившихся в настоящее время только в *ноймайстеровской рукописи*. Кр. Вольф предположил, что Риттер при этом мог опираться на какие-то другие, неизвестные ныне источники. Тем более что большую часть сочинений из рукописи Ноймайстера он оставил без внимания, что при его педантичности было бы маловероятно [4, с. 31].

[4] Когда известный текстолог Макс Зайферт (1868–1948) готовил к публикации органные сочинения Дитриха Букстехуде (1637–1707), Иоганна Кунау (1660–1722) и Дельфина Штрунгка (1600/1601–1694), он коллекцию Ринка просматривал. Ее же каталогизировал в 1958 году Генри К. Фолл в своей магистерской диссертации, составив при этом и аннотированный перечень органных хоралов из собрания Ноймайстера. Он даже придумал для этих пьес заголовок: «Хоралы без текстов»: Choräle ohne Texte [4, с. 11].

[5] Атрибуция именно этих трех пьес, помещенных в сборнике под именем J. C. Bach без расшифровки инициалов, вызывала трудности распознавания у издателя.

И. Пахельбель, которому, по мнению ряда исследователей, могут принадлежать еще и большинство анонимных хоралов сборника [24, с. 468].

Это собрание Ноймайстер, однако, сам слегка расширил, позволив себе добавить, помимо двух баховских, еще и четыре хорала под именем своего учителя Г. А. Зорге.Признаки этой вставки пьес, отсутствовавших в старинном оригинале, обнаружить несложно. Сначала Ноймайстер использовал одну свободную страницу в глубине сборника, а именно страницу 47. Почему страница поначалу оставалась незаполненной, объясняется просто. Поскольку сборник предназначен для практического использования, и его надо было ставить на пюпитр, то хоралы, преимущественно двухстраничные, размещены на разворотах, чтобы органисту удобнее было играть, не переворачивая страницу во время игры. С более краткими хоралами объемом в одну страницу также не было проблем. Но странице 47 предшествовал более обширный, трехстрофный хорал Иоганна Михаэля Баха, занявший три страницы (с. 44–46). За ним следовал его же хорал на двух страницах, который надо было разместить на развороте (с. 48–49). По этой причине одна (правая) страница 47 оставалась незаполненной. Сюда Ноймайстер и поместил хорал (*Vater unser...* / «Отче наш...») своего учителя, обозначив оба его имени (в отличие от случаев с неведомыми ему именами) без сокращений и без ошибок (Georg Andreas Sorge). Хорал был явно внесен позднее, так как не попал в алфавитный указатель Ноймайстера (в этом же источнике он расположен на листах 94–96).

Большинство же вставных композиций помещены после завершающей пьесы первоисточника-оригинала – хорала Ф. В. Цахова *Erbarm dich mein o Herre Gott,* начиная с оборота листа 72, то есть со свободной страницы 144. Именно здесь оказался едва ли не самый популярный хорал И. С. Баха из поздней версии «Органной книжечки» *Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ* («К Тебе взываю, Иисусе Христе» BWV 639), звучащий в наши дни не только в выступлениях органистов, но и в кинематографе, в радио- и телеэфире и т. д. Выбор Ноймайстера, таким образом, понятен и нам сегодня, как, впрочем, и его выбор другого хорала из «Органной книжечки» – *Herr Christ der einige Gottes Sohn* («Христос, единый Божий Сын» BWV 601).

Эта «вставная группа» хоралов завершается четырьмя хоралами Г. А. Зорге[1]. Оба «вставных» хорала И.С. Баха, как и хоралы Зорге (за исключением двух – *Auf Christen Mensch* и *Freu dich sehr*) не попали в ноймайстеровский алфавитный указатель, что, как упоминалось, подтверждает их привнесение post factum к базовой части сборника.

В итоге здесь явно оказались собраны органные хоралы, композиционно близкие подобным пьесам и сборникам рубежа XVII–XVIII столетий. В этой связи некоторые исследователи проводят аналогию с другим памятником – «Плауэнской органной книгой» 1708 года [22; 24, с. 468–469]. В ней представлен сходный перечень авторов[2]. Аналогий, видимо, можно найти и больше. С другой стороны, столетие спустя, в период изготовления Ноймайстером данной рукописи (конец XVIII – начало XIX века) подобные календарные подборки хоралов, как выяснилось, строились уже явно иначе[3].

Таким образом, рукопись Ноймайстера в целом представляет собой интересное соединение основного («старого») корпуса композиций с дополнением. Сначала он копировал целостный сборник, типичный в целом для конца XVII века, а уж затем сделал свою небольшую вставку из двух композиций И. С. Баха и хоралов своего учителя, опубликованных в 1750 году.

Изготовив рукописное собрание – своего рода рабочую тетрадь в качестве подспорья в служебных буднях, – И. Г. Ноймайстер не мог и предполагать, что тем самым увековечил свое имя в истории. Ведь в наше время, на рубеже тысячелетий оно навсегда закрепилось при упоминаниях его собрания органных хоралов. Правда, о судьбе самого Ноймайстера известно немного[4]. Следует отдать должное его родителям (мяснику Фридриху Освальду Ноймайстеру и его супруге Барбаре) за их внимание к обучению музыке младшего сына Иоганна Готфрида, родившегося 24 февраля 1756 года в Эберсдорфе. Они направили его к добротному педагогу, композитору Г. А. Зорге. Занятия с ним, как предполагают, могли продолжаться лишь до 1774 года, до поступления Иоганна Готфрида на службу школьным учителем во Фризау. С юности он показал незаурядные способности и феноменальную память. Этим и выделялся среди сверстников, а нередко превосходил и своих учителей. Об этом сообщает единственный обстоятельный источник сведений о Ноймайстере – рекомендательное письмо от 21 марта 1790 года, написанное его старшим братом, известным франкфуртским художником-миниатюристом Карлом Давидом Ноймайстером. Узнав о вакантной должности первого школьного учителя немецкого языка, а по совместительству также пономаря, второго органиста и звонаря в вольном городе Фридберге, родные решились помочь Иоганну Готфриду занять хорошее место. Пикантность ситуации, однако, в том, что он вовсе не был на тот момент безработным. Более того, прилично зарабатывал, находясь в Копенгагене, куда в свое время отправился под влиянием некоего пастора Зутера, возглавившего местное братство *гернгутеров* – общину так называемых «моравских братьев». Подобная община существовала еще и в родном городе Ноймайстера – Эберсдорфе, где он мог подпасть под ее влияние. Можно предположить, что названное объединение

[1] Один из этих четырех, хорал *Wo Gott der Herr* (с. 147) именем Зорге не помечен, но его авторство ныне установлено.

[2] Здесь тоже фигурируют Ф. В. Цахов и И. Пахельбель, Иоганн Михаэль Бах и Иоганн Себастьян Бах, а Даниель Эрих также представлен единственным хоралом.

[3] На это указал В. Крумбах [15, с. 6]. См. также: [24, с. 470]

[4] Подробнее см.: [4, с. 34–36].

было чем-то вроде секты, и поэтому Иоганна Готфрида стало тяготить его зависимое положение от такого сообщества в Копенгагене. Отсюда и усилия родственников, помогавших ему оттуда выбраться. Действие возымело упомянутое рекомендательное письмо в адрес одного из самых влиятельных людей во Фридберге – Иоганна Людвига Шмида, тамошнего члена городского совета и шеффена (судебного заседателя), оказавшегося к тому же родственником семьи Ноймайстера по материнской линии. В письме, в частности, говорится: «Он [Иоганн Готфрид Ноймайстер] уже примерно с шестнадцати лет выполнял работу школьного учителя во Фризау [...]. В этом качестве он нашел столь хорошее применение своим способностям, что проживавшие поблизости школьные учителя посылали своих сыновей к нему в обучение. Они явно убедились, что он, несмотря на юный возраст, освоил большой объем знаний и в свою очередь уже мог учить других не хуже самих этих учителей, хотя они ему и в отцы годились. Это место его прекрасно устраивало, но тут пастор Зутер, что ныне возглавляет богемско-моравское братство в Копенгагене, переманил его туда несбыточными обещаниями. Там он с тех пор и служит органистом, да вдобавок занимается обучением детей в богатых домах. Таким образом, теперь Вам ясно, почему он своему нынешнему положению предпочел бы любую другую службу, пусть даже и с меньшим доходом» [цит. по: 4, с. 35]. В тексте письма обращает на себя внимание выражение «теперь Вам ясно»: здесь автор лишь упомянул копенгагенскую общину, не вдаваясь в подробности, но адресат явно должен был понять все с полуслова. Ведь именно на родине И. Г. Ноймайстера, в Эберсдорфе еще в 1732–1746 годах знаменитый церковный деятель граф Николай Людвиг фон Цинцендорф (1700–1760), богослов, оратор и щедрый защитник гонимых, основал общину богемско-моравских братьев. Получив в наследство имение недалеко от Гёрлица, он сразу сделал его пристанищем для преследовавшихся за веру беженцев из Моравии, потомков первых протестантов Восточной Европы[1]. Позднее поселение этих беженцев под названием Гернгут (Herrnhut, по-лужицки: «Охранов») разрослось до масштабов города с тем же названием, ставшим синонимом для обозначения «общины гернгутеров» в целом [9; 11; 17]. Эта община наладила связи с собратьями во Фридберге, что могло помочь Ноймайстеру пройти там испытания на новую должность. Уже 17 июля 1790 года при поступлении на службу он получает пространный документ, который мы сегодня назвали бы должностной инструкцией. Это перечень обязанностей, и каждая позиция в нем сопровождается, как правило, несколькими пунктами. Например, в качестве второго органиста он обязан «...Каждую пятницу при еженедельной проповеди сопровождать на органе пение [духовных песен общиной] (zum Gesang) и также играть после службы, а по воскресеньям и пятницам поутру играть в церкви на богослужениях, начиная от Михайлова дня и до Пасхи как в составе [исполняемой в данный день] музыки (zur Music[2]), так и сопровождая общее пение *Отче наш*; а от Пасхи до Михайлова дня сопровождать пение [духовных песен] после проповеди и играть после богослужения; вдобавок, заменять первого органиста (когда оному надо будет уйти играть в Бургкирхе) на вечернем богослужении – как в сопровождении общему пению, так и в исполнении музыки, а после проповеди таковое совершать единолично» [цит. по: 4, с. 36]. Но это лишь одна позиция в тексте контракта. Кроме того, согласно другой позиции он должен был «тщательно заботиться о поддержании органа в хорошем состоянии». Документ же в целом приводит перечень служебных обязанностей Иоганна Готфрида в качестве «A) учителя немецкого языка» [с перечнем из пяти пунктов]; «B) пономаря» [девять пунктов]; «C) второго органиста» [два пункта]; «D) звонаря» [пять пунктов][3]. Данные позиции и пункты перекрываются, однако, требованием выполнять любые дополнительные распоряжения начальства. Однако все это Ноймайстер готов был осилить, лишь бы, видимо, избавиться от тяготившей его зависимости от копенгагенского пастора и его общины. И понятно его рвение к новой работе, судя по объему рукописи LM 4708, несмотря на все его описки и пропуски. Жаль лишь, что на сегодня пока не найдено иных его рукописных хоральных сборников, которыми он мог пользоваться по ходу службы, и, тем более, нотных вокальных и инструментальных материалов «zur Music», то есть предназначенных к исполнению мотетных (кантатных) композиций на богослужении.

При взгляде на фигурирующие только в собрании Ноймайстера органные хоралы с обозначением авторства И. С. Баха все исследователи отмечают их композиционную и отчасти стилистическую неоднородность. Помимо ярко индивидуальных пьес, а также двух хоралов из «Органной книжечки», внесенных Ноймайстером, еще одну небольшую группу составляют менее индивидуальные (скорее, даже ученические) композиции. Их отличает некоторая зависимость от разнообраз-

[1] Именно это движение в свое время в начале 1520-х годов очаровало Мартина Лютера тем, что его участники пели на своих богослужениях духовные песни на народном языке, вдохновив его на создание аналогичных немецких песнопений Реформации (сборник таких песен привез Лютеру из Чехии, как известно, его соратник Иоганн Вальтер). Подвижничество Цинцендорфа сравнимо с лютеровским, ведь он принимал живое участие в молитвенных собраниях, инициировал миссионерскую деятельность опекаемого им братства, а с 1731 года начал ежегодно издавать свой знаменитый библейский цитатник-календарь: так называемые Losungen – отрывки из Св. Писания для чтения на каждый день, выходящие в свет поныне миллионными тиражами! [16].

[2] В цитатах из первоисточников сохранена орфография оригинала.

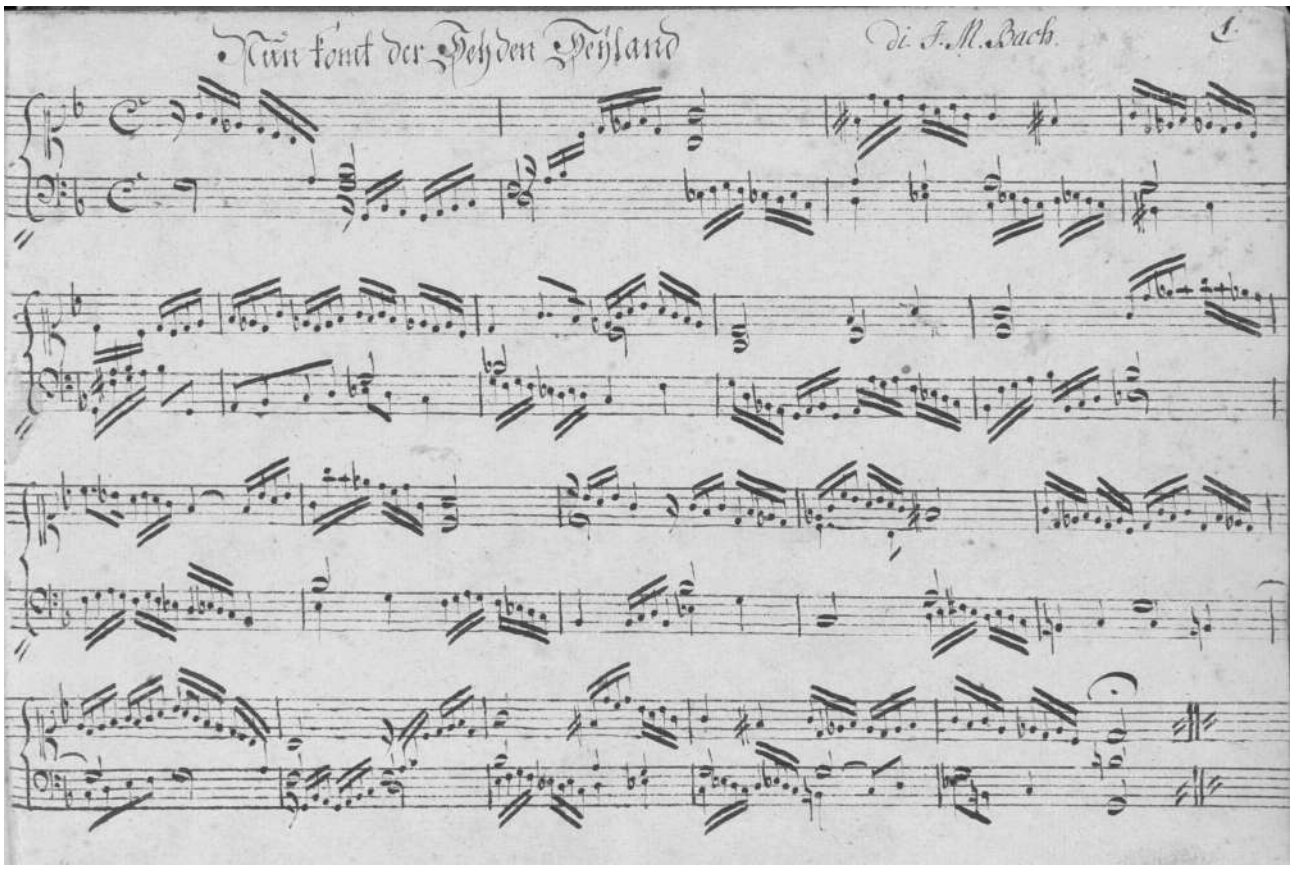
[3] Из материалов Городского архива во Фридберге: Stadtarchiv Friedberg, без шифра, см.: [4, с. 36].

ных влияний, исходивших от старших современников и предшественников Иоганна Себастьяна. Главными образцами для юного композитора стали хоралы его будущего тестя Иоганна Михаэля Баха, а также произведения Иоганна Пахельбеля. Отчасти поэтому их атрибуция долго вызывала споры. Неоднородность и композиционно-стилистическая пестрота в «отроческих» хоралах И. С. Баха очевидны. С одной стороны, здесь уже явно ощутима индивидуальность творческого почерка композитора. С другой – заметны некоторые резкости в голосоведении и другие причудливые черты. Баховеды указывают на композиционные неловкости, на моменты неуверенности и даже ошибки, идущие заведомо не от переписчика. Несколько таких моментов комментирует А. Дюрр, объясняя их порывами Баха-подростка [8, с. 310 и др.]. Кр. Вольф также указывает на «предрасположенность к ненормативным соединениям в голосоведении» и вообще на склонность юного Баха к звуковым изыскам, приведя в качестве примера рискованные звенья секвенции в хорале BWV 742 в тактах 9–10 как образцы, в которых «выявляется именно дерзновенное авторское упорство» [4, с. 57–58]. Я бы обратил внимание на еще более заметную деталь – параллельные чистые квинты (в теноре и басу) на сильных долях! Однако при спокойном темпе они сглаживаются перемежающими их созвучиями, поэтому явной оплошности здесь не прослушивается.

Кр. Вольф указывает и на другие признаки, также провоцирующие дискуссию, прежде всего – на сам факт записи в конце XVIII столетия лишь в одной рукописи тридцати трех хоралов под именем И.С. Баха, не известных ни из каких других дублирующих источников. Невольно возникает убеждение, что такие хоралы тогда же, то есть, в конце XVIII века и сочинялись. Более того, оппоненты первооткрывателя этих произведений выдвигали предположение об авторстве самого Ноймайстера. Так, Михаэль Хайнеман полагал, что провинциальный органист вполне мог попытаться проверить себя в сочинительстве и написать хоралы «под Баха». Более того, почему бы органисту, неоднократно копировавшему множество органных композиций, не написать хоралы-миниатюры, последовательно выдержанные в стиле великого композитора? [13]. Подобные возражения в виде вариантов и оказались наготове у скептиков. Кр. Вольф ответил им встречным вопросом: «Из каких побуждений и с какой целью мог бы предполагаемый эпигон Баха в своем рукописном сборнике, предназначенном для собственных практических нужд, вдруг среди хоралов Иоганна Михаэля Баха и Иоганна Кристофа Баха, а также Пахельбеля, Цахова и Эриха не просто втиснуть пьесы собственного сочинения, но еще и подсунуть их самому себе под именем Иоганна Себастьяна Баха?» [4, с. 37]. В самом деле, ведь скромный второй органист Фридбергского храма переписал для себя некий понравившийся ему хоральный сборник в свою тетрадь в единственном экземпляре для повседневного использования на богослужениях. Ведь ему как церковному органисту был предписан, как уже упоминалось, немалый список обязанностей. Будь он движим сочинительским честолюбием либо склонен к мистификациям, он непременно избрал бы более громкий и более публичный и эффектный способ показать свои сюрпризы.

Но главное в ином. Что такое «органный стиль Баха» в представлении провинциальной публики рубежа XVIII и XIX веков, да и в наши дни? Это стиль многократно исполняемых и широко известных композиций – как веймарских (1708–1717), так и более поздних лейпцигских, в том числе таких, как Пассакалия c-moll, прелюдии и фуги, а также хоралы – от «Органной книжечки» (BWV 601–644) до органного тома «Клавирных упражнений» и «Лейпцигского собрания хоралов» (BWV 651–668). Но хоральные модели старых мастеров второй половины XVII века – нечто совсем иное, такая манера вряд ли узнаваема для «аплодирующих» слушателей конца XVIII столетия. Если бы Ноймайстер стремился «прикинуться» Бахом, он, конечно же, взял бы за образец нечто явно и ярко узнаваемое. Здесь же проступают давние модели хоралов времен И. Пахельбеля, молодого Г. Бёма и М. Векмана. Да и у композиторов рубежа XVIII–XIX веков, как напоминает Кр. Вольф, в том числе у провинциальных органистов (вроде Ноймайстера), представления о такой модели были весьма смутные [4, с. 37]. Да и для самого И. С Баха уже в Веймаре подобный репертуар стал пройденным этапом. Достаточно вспомнить о многочисленных копиях веймарских хоралов Баха (более зрелых в сравнении с теми, что в рукописи LM 4708), выполненных тогда же Иоганном Готфридом Вальтером (1684–1748), Иоганном Тобиасом Кребсом (1690–1762), Иоганном Петером Кельнером (1705–1772) и хранящихся ныне в Берлинской государственной библиотеке под обозначениями *Mus. ms. P 801, P 802, P 803.* В этих копиях стараниями друзей и учеников Баха сохранены многие выдающиеся образцы, вплоть до ранних версий больших хоралов из «Лейпцигского собрания» [1]. Но именно хоралов из основной части рукописи LM 4708, помимо вставки Ноймайстера, здесь почти не найти. Кр. Вольф справедливо полагает, что Бах намеренно не давал переписывать свои ученические пьесы, сочиненные до 1705 года, в том числе хронологически восходящие еще к пребыванию в Ордруфе и Люнебурге. Они у него были, скорее всего, «отложены подальше». А затем при дележе наследства достались старшему сыну Вильгельму Фридеману, от которого (уже после 1750 года) попадали в руки узкого круга любознательных переписчиков[1] и путешествовали через

[1] В Галле друг служившего там Фридемана Баха, органист Кристоф Зассе (1721–1794), нередко заменявший Фридемана на службе, скопировал органные произведения из его библиотеки и собрал таким образом внушительное число хоралов И. С. Баха в свою рукопись *Mus. ms.* 40037. В ней, кстати, содержится и хорал *Ach Herr mich armen Sünder* (BWV 742) из сборника Ноймайстера (№ 14). Подробности в изд.: [33, с. 8].



Хорал Иоганна Михаэля Баха “Nun komt der Heyden Heyland”, открывающий Собрание И. Г. Ноймайстера

последующие копии вплоть до Ноймайстера[1]. Так что при попытке имитировать стилистику Баха с целью некой мистификации никому в голову не пришло бы основываться на малоизвестных и весьма специфических «отроческих хоралах», пути распространения которых шли в стороне от основной исторической магистрали.

Эту мысль разделяют многие исследователи. В итоге баховедение убедилось в надежности источника LM 4708, учитывая прежде всего тюрингский контекст сборника и совпадение нескольких его хоралов, помеченных именем Баха, с этими же пьесами в других источниках (имеются в виду BWV 601, 639, 719, 737, 742) и с фрагментами из BWV 714 и из BWV 957. На сегодня опубликовано и множество других доводов[2].

Вернер Брайг к тому же подтверждает принадлежность данных хоралов И. С. Баху, подключая критерии соотношений композиции с песенным текстовым прообразом и т. д. в раннем творчестве композитора вообще [7]. Рассел Стинсон показывает авторство И. С. Баха на основе композиционно-стилистических признаков при всей (как он сам считает) субъективности такого подхода. Но он раскрывает в хоралах из собрания Ноймайстера, помещенных под именем И. С. Баха, те черты и свойства, которые у других композиторов не найти (например, это редкие соединения аккордов и т. п.). При этом только стилистическими доводами он не ограничился[3].

Главное же в том, что источник LM 4708 не содержит никаких признаков того, что принято называть *композиционной рукописью* (с правками, характерными для процесса сочинения), но, наоборот, представляет собой типичную копию. Не говоря уже о том, что здесь нигде нет каких-либо пьес под именем самого Ноймайстера, да и анонимные хоралы так и остались таковыми [4, с. 56–57]. В самом деле, сравнивая работу

[1] Путь передачи ранних органных хоралов Баха ныне прослежен достаточно полно. См.: [20, с. 21–22], а также: [33, с. 8. Сноска 52].

[2] См. подробнее во вступительной статье Кр. Вольфа к факсимильной публикации собрания Ноймайстера [33, с. 7–8], а также в работах других баховедов, представивших доводы и надежные подтверждения подлинности баховских хоралов в LM 4708 [7; 8; 15; 19; 23; 35; 36; 25; 26, с. 408-436].

[3] Подробнее см. в статье Р. Стинсона [23]. Правда, под «редкими соединениями» аккордов Р. Стинсон и его коллеги часто подразумевают ход уменьшенного вводного септаккорда сразу в тонику, что для Баха практически всегда – обычное движение проходящих созвучий (в том числе и субдоминантовых) *на тоническом органном пункте* уже после заключительного каданса (как средство расширения перед завершающим аккордом).

переписчика с немногими доступными первоисточниками из круга тех, которыми Ноймайстер пользовался, Кр. Вольф заметил явное отсутствие у того всякой инициативы, даже формально-редакторской, хотя элементарная правка во многих случаях явно требовалась. Более того, ошибки и описки в нотном тексте Ноймайстера типичны для ошибок при копировании (впрочем, таковые могли содержаться уже в первоисточнике и столь же механически переносились Ноймайстером в свою рукопись).

Руку инертного копировщика выдают и буквальные перенесения имен авторов со всем их разнобоем, без попыток внести единообразие. Например, подряд используются такие формы написания, как «di J.M. Bach», «J.M. Bach», «J.M.B.». Отсутствие какой-либо редакторской воли далее у Ноймайстера проявилось еще причудливее. Так, Даниель Эрих указан без имени – просто как *Erich* (с. 22 в источнике LM 4708). Видимо, в отношении большинства авторов переписываемого им сборника Ноймайстер попросту не знал, кто они такие. Вновь напомню: он написал «J. Bachelbel» (с. 64), так и не выправив ошибки, явно не ведая об Иоганне Пахельбеле. Правда, поименованный им поначалу как некто «F.W. Jachan» был все же выправлен на «Zachau» (с. 142), поскольку Ф. В. Цахов в рукописи до того уже встречался [4, с. 38, 56].

Еще один важный довод, приводимый многими: Ноймайстер, как уже упоминалось, не импровизировал при составлении сборника, не выхватывал отовсюду понравившиеся ему хоралы (иначе он вряд ли ограничился бы только пьесами столетней давности), а копировал готовую продуманно структурированную рукопись начала XVIII столетия. В ней органные хоралы на теме одной и той же духовной песни занесены рядом (если не считать заключительной вставки, внесенной Ноймайстером). Моделью для сборника стала практическая подборка хоралов для нужд обычного церковного органиста, не виртуоза. Отбор целенаправленный. К тому же данная модель не выходит за пределы репертуара, сложившегося до 1710 года, как заметил Кр. Вольф, не случайно обратив вынимание на архаизмы в нотации сборника. Хотя переписчик по ходу копирования все-таки старался заменять устаревшие формы нотации на новые, в ряде случаев подобные места он упускал из виду. В них проступали такие особенности старого первоисточника, как отсутствие знака бекара (и тогда отмена диеза обозначалась с помощью бемоля и наоборот), или типичные ошибочные октавные переносы при транскрипции из табулатурной нотации в клавирную. Вывод ясен: первоисточник для копирования появился не позднее 1710 года, еще в переходный период истории органной нотации в центральных землях Германии, а вовсе не «сочинялся» в конце XVIII столетия [4, с. 38–39].

Поскольку вопросы атрибуции хоралов из LM 4708 в целом выяснены, вряд ли стоит далее перечислять доводы баховедов в данном отношении. Напомним здесь лишь об истории со «злополучным» органным хоралом *Christe, der du bist Tag und Licht* («Христе, Ты наш день и свет», BWV 1096), первая часть (первый раздел) которого почти совпадает с одной пьесой Пахельбеля (с его хоралом, точнее, хоральной фугеттой *P 63*), сохранившейся в копии И. Г. Вальтера[1], что вызвало к жизни в свое время язвительную статью Гюнтера Хартмана под названием «Достоверный Бах-Эльбель. Заметка на полях по поводу одного из хоралов якобы Баха в собрании Ноймайстера» [12]. Правда, Хартман опоздал, ибо та же проблема с Пахельбелем обсуждалась и до него, в том числе и самим публикатором памятника[2]. Но заключения Хартмана категоричны. Он сразу объявил этот хорал безусловно произведением Пахельбеля, а не Баха. Его суждение даже возымело серьезные последствия. В переработанном издании каталога-указателя Шмидера (так называемом «BWV-2a»), подготовленном Альфредом Дюрром и Йоситаке Кобаяси, хорал BWV 1096 отнесен в третье приложение (Anhang III) как сочинение Пахельбеля, которое, по мнению составителей, ошибочно приписывается Баху. При этом А. Дюрр и Й. Кобаяси ссылаются только на утверждение Г. Хартмана, не затрагивая иных точек зрения [5, с. 349, 468].

Вместе с тем «пахельбелевская» версия была в итоге отвергнута в ее прямолинейности. Начнем с того, что органисты тех времен вообще обучались и как аранжировщики-импровизаторы, и как бегло сочиняющие композиторы, и как инициативные исполнители, умеющие варьировать заданный нотный текст, проворно приспосабливаться к любым заминкам по ходу богослужения и делать вставки, не предусмотренные заранее. Обучение всякого юного органиста шло на ходовых образцах, поначалу на несложных органных хоралах. Бах-подросток, конечно же, копировал такие образцы, делал свои аранжировки и, как и было принято, мог использовать понравившиеся тематические фразы и краткие построения для продолжения и развития уже собственной композиции. Вот и в ноймайстеровской рукописи, в упомянутой составной пьесе BWV 1096 к миниатюрной фугетте Пахельбеля добавлен отсутствующий у него хорал с темой песни в верхнем голосе, а он и составляет ядро всего сочинения. О принадлежности этого добавленного раздела Пахельбелю говорить не приходится, да этого и никто не доказал. Более того, сама фугетта интонационно преобразована: натуральный вводный тон пахельбелевского оригинала (тон ***g*** в тональности a moll)

[1] Речь о сборнике, составленном Иоганном Готфридом Вальтером после 1717 года. Ранее рукопись хранилась в университетской библиотеке в Кёнигсберге под шифром Ms. Gotthold 15839. Ныне ее местонахождение неизвестно (сборник утрачен в середине 1930-х годов), но в Архиве Музыкальной коллегии городской библиотеки в Винтертуре хранится микрофильм отрывка этой рукописи. К счастью, на с. 322 там содержится именно упомянутая фугетта Пахельбеля, озаглавленная: Christe der du bist Tag. J.[ohann] P.[achelbel]. Подробнее об источнике см.: [4, с. 15].

[2] На Пахельбеля в связи с BWV 1096 уже указывалось в ряде работ [15; 33, с. 12], опубликованных до выхода статьи Хартмана.

здесь повышен (***gis***), и тема в целом приобрела иной характер и смысл, получилась аранжировка (BWV 1096/1). Прием «обострения» вводного тона типичен для Баха. Процесс такого повышения у него может быть отражен в пределах одной композиции, как в органном хорале BWV 659 (Nun komm der Heiden Heiland) из Лейпцигского собрания или в хоральной увертюре (Ouverture) – заглавном хоре веймарской адвентской кантаты BWV 61. Таким образом, краткая фугетта Пахельбеля на первой фразе духовной песни *Christe, der du bist Tag und Licht*, преобразованная Бахом (BWV 1096/1) стала фактически материалом для свободного «досочинения», то есть добавления нового, полного хорала (BWV 1096/2).

Правда, Кр. Вольф, помимо такой же трактовки авторства BWV 1096, не исключил и иной версии, согласно которой оба раздела композиции представляют собой аранжировку, предпринятую Бахом в отношении некоего гипотетического хорала Пахельбеля, второй раздел которого в изначальном виде до нас не дошел [4, с. 58]. Выходило бы, что Бах приложил руку к чужой пьесе, несколько изменив ее облик. Но и такая, «аранжировочная» версия рушится, поскольку в этом случае невозможно объяснить разночтений между вариантом в сборнике Ноймайстера и тем, что в списке И.Г. Вальтера, где и сохранилась данная фугетта[1].

Как продолжение уже переработанного краткого пахельбелевского построения хорал BWV 1096 содержит ряд причудливых противоречий в голосоведении, да и в своем облике в целом. Достаточно обратить внимание хотя бы на момент «стыковки», то есть перехода от фугетты ко второму разделу. Если в фугетте Пахельбеля в тактах 27–29 выписан заключительный кадансовый оборот, то в хорале BWV 1096 те же такты сочинены заново. Здесь нет и следов каданса, вместо этого – ход к следующему разделу. Причем Бах (если это именно он) добавил проведение темы фугетты в теноре в тактах 28–30 (чего у Пахельбеля нет), а голосоведение в целом сделал несколько более оживленным и раскованным. Но здесь же заметны и явные неловкости. Например, в такте 29 на второй и третьей долях бас «перескакивает» через тенор, а на третьей и четвертой долях ничем не завуалированы параллельные октавы в крайних голосах! Если это написал именно И. С. Бах, то, видимо, Бах-подросток, учившийся на переработках музыки предшественников. Ведь этот хорал в целом составлен по модели подобных двухчастных органных хоралов Пахельбеля[2].

В репертуаре церковных органистов эпохи барокко имелось большое количество «простых» органных хоралов – не только канционалов, изложенных аккордами, но и элементарно сочиненных фугированных композиций. В подобных почти «школьных» пьесах трудно или практически невозможно выявить индивидуальную манеру автора. Отсюда, как отмечается в баховедении, обилие анонимных пьес и ошибочной атрибуции в клавирной музыке того времени. Но касается это прежде всего прикладных жанров. Подобную «подвижность» атрибуции сегодня отмечают, в частности, в органных хоралах, переписанных И. Г. Вальтером. В них, по наблюдению М. Белотти обозначения авторства со временем даже заменялись другими! [6]. На таком фоне атрибуцию целого ряда образцов ноймайстеровского собрания (не только хоралов И. С. Баха) приходится подтверждать параллельными дублирующими источниками, полностью приведенными у Кр. Вольфа [4, с. 11–25]. Однако в сборнике Ноймайстера наиболее «нормативные», следующие старым моделям композиции юного И. С. Баха – такие, как № 9 (BWV 1097), № 17 (BWV 1103), № 31 (BWV 1116), а также упомянутый № 8 (BWV 1096), – представляют собой явное исключение.

К тому же сегодня невозможно опровергнуть или игнорировать очевидные признаки исторической подлинности и целостности того первоисточника, с которого переписывал свое собрание Ноймайстер. Он, судя по характеру рукописи, настолько был поглощен весьма трудоемким процессом, что ему, как и всякому переписчику, не могло прийти в голову еще и что-то выправлять по ходу копирования, так как подобное раздвоение внимания могло лишь увеличить долю ошибок и описок. Ведь об отсутствии у него корректорских намерений недвусмысленно говорит уже упоминавшийся разнобой в самой форме написания имен композиторов: Ноймайстер переписывал их как есть – то одни инициалы, то фамилию без имени, иногда, видимо, не разобрав почерка оригинала, допускал искажения. При всей инертности копирования Ноймайстер, хотя и работал механически, без правки даже явно ошибочных мест, в одном отношении все же проявил инициативу, когда решил дополнить копируемую им готовую подборку хорошо знакомой ему музыкой – пятью хоралами Г. А. Зорге и двумя хоралами И. С. Баха из «Органной книжечки». Выбор обоих источников не случаен. Зорге, как сообщалось, был его учителем, а «Органная книжечка» выстроена по той же канве церковного календаря, что и другие «вспомогательные» сборники хоралов для провинциальных органистов или учащихся (в том числе и тот первоисточник, с которого копировал свою подборку Ноймайстер).

Связь с концепцией «Органной книжечки» прослеживается баховедами двояко. Во-первых, в баховских хоралах из рукописи LM 4708 усматривают, как уже сооб-

[1] Упомянутые разночтения, вместе с тем, могли принадлежать и неизвестному аранжировщику, не обязательно И. С. Баху, и такая версия не исключена, особенно учитывая наличие еще одной анонимной обработки той же фугетты, сохранившейся в Веймарской табулатуре 1704 года [3, с. 76]. Данная обработка, кстати, помещена в приложениях ко всем изданиям сборника Ноймайстера.

[2] Впрочем, у Пахельбеля встречается и другая, более простая форма (без имитационного вступления), и тогда cantus firmus ясно выделен в верхнем голосе или в партии педали, где проходит целиком с небольшими интермедиями сопровождающих голосов между фразами песни.

щалось, некую промежуточную композиционную сферу между миниатюрами «Органной книжечки» и масштабными хоралами «Лейпцигской органной рукописи». Во-вторых, в первоисточнике LM 4708 (то есть в изначальном корпусе рукописи, без вставки Ноймайстера) большинство хоралов И.С. Баха (24 из 36) основаны *на тех же духовных песнях*, что были запланированы потом и для «Органной книжечки» в качестве тем для обработки. Но в автографе они так и остались в виде одних заготовленных впрок названий (инципитов песенных текстов), без завершенных органных композиций. Этот ошеломляющий факт говорит об особо жесткой требовательности И. С. Баха к единству концепции. Ведь он мог бы заполнить многие лакуны «Органной книжечки» уже готовыми своими же «отроческими» хоралами. Однако он этого не сделал. Причины отчасти понятны, ведь лишь немногие его ранние («ноймайстеровские») хоралы соответствуют единой модели «Органной книжечки». Но с принципами ее внутреннего устройства в целом возникает интересная параллель: первые 25 хоралов рукописи LM 4708 (не считая хорала Зорге, внесенного Ноймайстером на с. 47, то есть хоралы № 1–24, 26) тоже группируются по канве церковного календаря.

Таким образом, первые две композиции ноймайстеровского собрания (а это два хорала И. М. Баха) соответствуют *Адвенту*. Следующие двенадцать хоралов основаны на песнях к Рождеству Христову, в том числе два рождественских хорала И. С. Баха (BWV 719, BWV 1090), а также семь хоралов И. М. Баха, два хорала Ф.В. Цахова и один Д. Эриха. Затем следует новогодний хорал И. С. Баха «Ушел навеки старый год» (№ 3[1]: *Das alte Jahr vergangen ist*, BWV 1091). Далее – его сретенский хорал «Господи Боже, разверзни небеса» (№ 4: *Herr Gott nun schleuß den Himmel auf*, BWV 1092) и пять его же хоралов Страстной седмицы № 5–9 (BWV 1093 – BWV 1097). Пасхальный раздел представлен тремя хоралами И. М. Баха, которые предваряет анонимный хорал *Christ lag in Todesbanden*[2]. Столь ясная «календарная» (de tempore) упорядоченность чередования хоралов И. С. Баха BWV 719, BWV 1090 – BWV 1097 приводит исследователей к сенсационному выводу о прямой причастности самого автора этой музыки к выстраиванию одного из сборников начала XVIII века, а именно сборника-первоисточника, с которого копировал хоралы Ноймайстер! Более того, текстологи не берутся ныне предположить наличие какого-либо другого составителя подобного собрания. А это, в свою очередь, приводит к гипотезе о создании молодым Бахом некой подборки хоралов, пусть и с добавлением чужих композиций (или без таковых), но именно раннего прообраза будущей «Органной книжечки» [24, с. 471]. К тому же, ее композиционной норме, по мнению баховедов, в известной мере соответствуют пять хоралов из упомянутого «календарного» ряда: № 2 (BWV 1090), № 3 (BWV 1091), № 5 (BWV 1093), № 6 (BWV 1094). № 7 (BWV 1095). Хотя такой предполагаемый сборник-оригинал не сохранился, но его весьма вероятные следы содержит именно ноймайстеровское собрание, и в этом тоже заключена его источниковедческая ценность. Более того, помимо И. С. Баха, композиторы конца XVII века также представлены здесь в большинстве своем хоралами, известными только из данной рукописи. Ведь для многих внесенных в LM 4708 произведений не только Иоганна Себастьяна Баха, но также Иоганна Михаэля Баха, Фридриха Вильгельма Цахова и Даниеля Эриха никаких дублирующих источников до сих пор не найдено.

Наиболее интересную композиционно-стилистическую панораму сборника, как и следовало ожидать, представляют хоралы И. С. Баха. При их системном анализе единой модели-концепции (наподобие той, что проступает, например, в «Органной книжечке») не обнаруживается. Хоралы И. С. Баха здесь в принципе основаны на содержательном и даже стилевом многообразии. Хотя в отборе и стилистическом формате сборника в целом главенствует так называемая средненемецкая традиция, иногда проступают и северонемецкие следы. В частности, в хоралах № 2 (BWV 1090), № 4 (BWV 1092) и даже в индивидуально решенной форме хорала № 14 (BWV 742) прослеживается влияние Георга Бёма. Заметны и переклички с практикой Дитриха Букстехуде[3]. Впрочем, о композициях Букстехуде с густо орнаментированной мелодией cantus firmus в сопрано можно было бы вспомнить и в связи с хоралом «Иисус Христос, Ты высший клад» (№ 29: *Herr Jesu Christ du höchstes Gut*, BWV 1114), если бы не его особо индивидуальный контур с полным уходом темы в фигурационную фантазию. Поэтому самое поразительное в ноймайстеровских хоралах И. С. Баха – это примеры постепенного преодоления моделей, заданных прежде всего композициями Иоганна Пахельбеля и Иоганна Михаэля Баха (отчасти также Георга Бёма). Таких моделей две. Первая – «одночастная» (однострофная), на теме духовной песни целиком. Вторая – «двухчастная» (с добавлением вступительной фугетты). Обе за редкими исключениями послужили для хоралов И. С. Баха лишь прообразами устроения целого. Конкретное стилистическое и композиционное наполнение модели чаще индивидуально, изобретательно и неожиданно. Исключение из обозначенной классификации составляют единичные примеры двухстрофных хоралов. Это хорал № 16 (BWV 1102) и (особый случай!) хорал № 23 (BWV 1108), где к одно-

[1] Здесь и далее порядковые номера баховских хоралов приведены по их изданию в Полном собрании сочинений [3].

[2] Ныне его авторство приписывается И. Пахельбелю, либо его ученику, эрфуртскому органисту Иоганну Генриху Бутштедту (1666–1727).

[3] В этой связи можно привести в качестве примера прелюдирующие вступительные такты хорала «Сердечно люблю Тебя, Господи» (№ 30: *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr,* BWV 1115), весьма близкие началу хорала Букстехуде (BuxWV 137), написанного на ту же тему.

частному изложению песенной темы добавлена вариация (Variatio). Такое композиционное решение могло бы стать началом партиты, а это еще одна хоральная модель из наследия предшественников И. С. Баха.

«Одночастных»[1] композиций среди ноймайстеровских хоралов Баха большинство. Их конкретный нормативный контур лишь в некоторых пьесах близок модели «Органной книжечки». В таких хоралах тема песни ясно выделена крупными длительностями (чаще в верхнем голосе), а между фразами песни, как правило, звучат краткие ритурнели сопровождающих голосов. К характерным примерам можно отнести хоралы № 2 (BWV 1090), № 3 (BWV 1091), № 5 (BWV 1093), № 6 (BWV 1094), № 7 (BWV 1095), № 31 (BWV 1116). Но и любой из этих примеров в своих явленных, конкретных способах развития не повторяет буквально контур какого-либо другого. Тем более это касается индивидуальных композиционных воплощений, казалось бы, той же первоосновы в хоралах № 4, 11, 12, 14, 16, 18–25, 27, 28, 30, 32, 34. Так, однострофный хорал ноймайстеровского сборника может начинаться не с изложения песенной темы с первого же такта, как в большинстве миниатюр «Органной книжечки», а со вступительного ритурнеля-двутакта на избранном мотиве из темы (хорал № 19, BWV 1104) или с развернутого вступления на предваряющих имитациях, как в хоралах № 18 (BWV 737) и № 27 (BWV 1112). Такие предымитации в хорале-трио № 25 (BWV 1110) вырастают до восьмитактовой «жиги»[2], задающей тон всей композиции: это движение в духе юбиляций стало здесь постоянным фоном для хоральной мелодии, изложенной в верхнем голосе. Ликующий характер диктуется текстом песни о Слове Божием, песни благодарения и славления. Мелодия «О Господи Боже, слово Твое» (*O Herre Gott, dein göttlich Wort* из Эрфуртского сборника 1527 года в версии песенника, изданного в Готе, 1715) поражает сходством с другой песней славления – «Восславь, душа моя, Господа» (*Nun lob, mein Seel, den Herren* на текст Иоганна Грамана, 1530), использованной много позже в знаменитой сольной кантате BWV 51. И там в основе хорала – стремительное полифоническое (фугированное) движение в виде фона для ликующей песни. Возможно, для Баха такая композиционная идея в юношеском сборнике стала моделью на будущее, в том числе и для упомянутой кантаты.

В отличие от этого, хорал Страстной седмицы «Иисусе, жизнь моя» (№ 22, BWV 1107) начинается, казалось бы, по образцу миниатюр «Органной книжечки»: песенная мелодия ясно вступает уже в первом такте в верхнем голосе. Но повтор первых двух фраз не буквален: первая повторена в теноре, вторая – в басу. Более того, на двух последних фразах характер музыки резко преобразован: вместе со сменой размера происходит неожиданный переход в сферу подвижного танца. Это явно жига, «парящая» над глубоким педальным басом, завершающим проведение песенной темы. Повод для столь внезапной жанровой модуляции может быть обнаружен только в тексте первой строфы: после отчаянного личного обращения к страдающему Спасителю («За меня Себя Ты отдал (...) / На тягчайшую погибель, / Дабы мне избегнуть смерти») кающийся христианин провозглашает многократное благодарение и хвалу Господу, что фактурно-аллегорически отражено и в юбиляционных ликованиях верхних голосов. Подобных композиционных неожиданностей в пределах одной композиции не найти ни в одном хорале «Органной книжечки», ведь там трудно обнаружить даже сколько-нибудь заметное изменение способа фактурного изложения, заданного с первых тактов каждого хорала. В композициях же И. С. Баха из ноймайстеровской рукописи спонтанные смены темпа, фактуры, метра, общего характера музыки вовсе не редкость. Здесь даже в хоралах, рассматриваемых сегодня баховедами в качестве «прообразов» для композиций «Органной книжечки» (а это упоминавшиеся № 2–3, 5–7), подобная модель проступает не всегда. Так, в хорале № 5 (BWV 1093) заданный фактурный контур явно динамизируется и с такта 30 переходит почти в непрерывное движение шестнадцатыми. Еще разительнее подобные смены фактуры и характера движения заметны в хорале № 2 (BWV 1090), где дважды радикально изменяются и характерные мотивные фигуры сопровождающих голосов, и общий характер движения, и тактовый размер. При второй смене размера неожиданно вступает фугато, его тема — колорированная мелодическая фраза на стих *und gläubet fest* («и верит твердо»). Фугированное изложение и позднее у Баха может связываться с текстом о непоколебимости в вере (тем более при использовании эпитета *fest* – «твердый, крепкий»), об уповании на крепкую Господнюю защиту, как в заглавном мотетном хоре *Ein feste Burg* кантаты BWV 80.

Конечно в хоралах «Органной книжечки» мы не обнаружим столь динамичного профиля и резких смен изначально заданной фактуры[3]. А вот у молодого Баха такие приемы становятся едва ли не нормой. При этом особенно ощутимо влияние песенного текста. Поэтическим содержанием духовных песен в таких случаях определяется ход музыкального развития. Наглядный пример – поминальный хорал «Люди все приходят к смерти» (*Alle Menschen müssen sterben*, № 32, BWV 1117). Тема

[1] Понятие «одночастный» здесь – не определение музыкальной формы, а лишь указывание на однократное проведение темы-строфы духовной песни, составляющей основу данного органного хорала, отсюда и дублирующее наименование однострофный хорал.

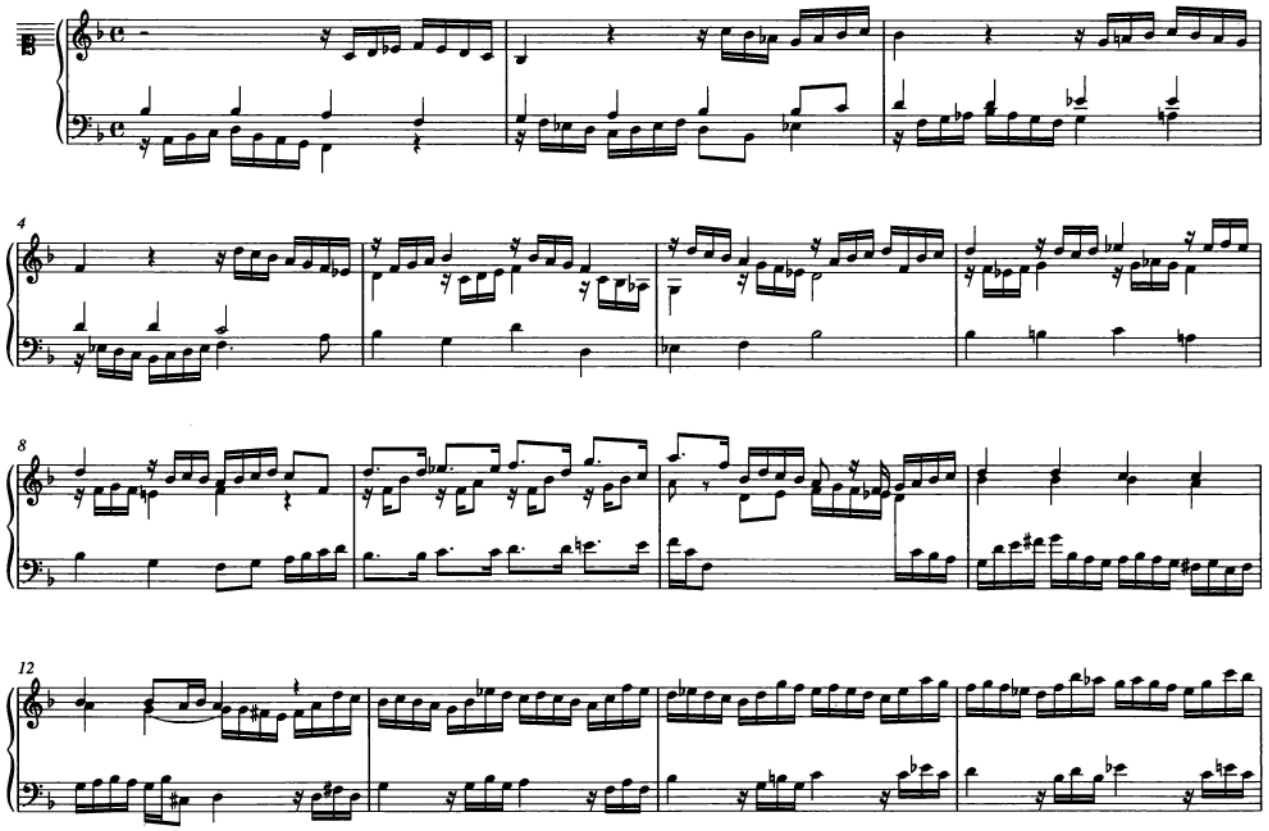
[2] «Жига» упомянута условно, так как нечетная группировка триольных фигур в ней – исключительная редкость для Баха (едва ли не единственный пример – Жига из клавирной партиты BWV 828).

[3] Некоторое подобие динамизации с помощью фактурных средств к концу композиции в «Органной книжечке» можно усмотреть, пожалуй, лишь в каноническом хорале BWV 620 (in Canone all'Ottava). А смена темпа на adagissimo в последнем двутакте хорала BWV 622 стала лишь средством расширения (и подчеркнутого замедления) перед заключительным кадансом.

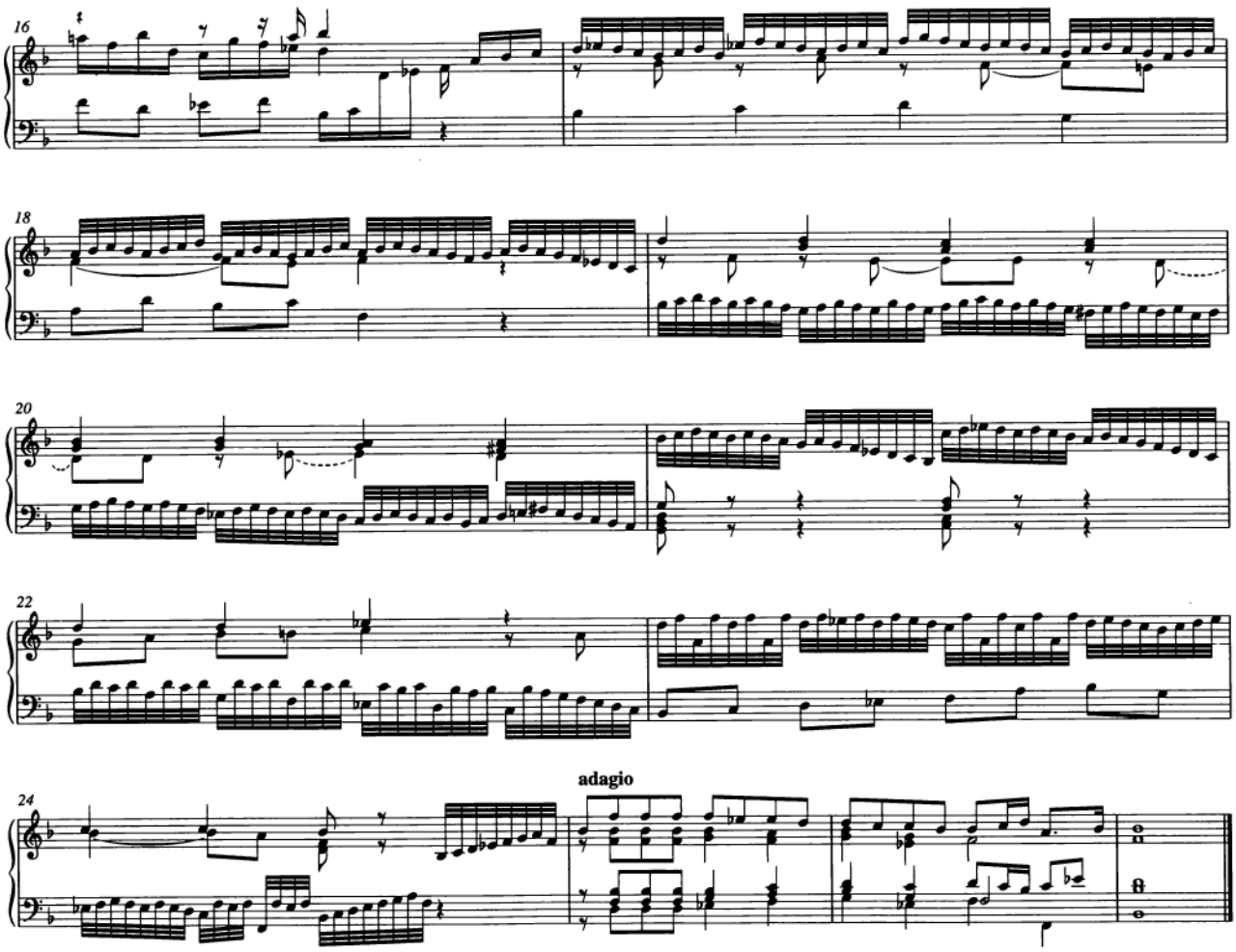
песни вступает с первого такта в теноре и весьма ясно воспринимается. Но первый же повтор мелодической столлы (первого предложения) «растворен» в фигурационной фактуре, при этом мелодия распознается здесь, как это часто бывает у Баха, лишь по опорным тонам. На этот повтор в песне приходятся стихи: «Все живое пропадает, / Чтоб в ином родиться вновь». Появление оживленных фигураций, таким образом, не противоречит поэтическому смыслу. Вот и следующая песенная фраза тоже орнаментирована и завуалирована, но иначе, другими украшающими мотивами. Эти виртуозные фигуры приобретают характер неких непрерывных юбиляций шестнадцатыми. К тому же в тактах 12–15 в басу вступает известный и впоследствии типичный для Баха краткий «мотив ликования» (затакт в три шестнадцатых перед ходом вверх к сильной доле), давший импульс к дальнейшему усилению движения – юбиляции стали еще виртуознее, теперь они «мчатся» тридцатьвторыми. Все эти колоратуры могли бы показаться по меньшей мере неуместными для темы поминальной песни, если бы не лучезарный и даже триумфальный характер ее поэзии, ведь строфа завершается стихами: «Тело это прахом станет, / Но для вечности воспрянет / В величайшем торжестве...» (*Dieser Leib, der muß verwesen, / wenn er ewig soll genesen / der so großen Herrlichkeit...*). Однако здесь импровизированные сюрпризы не заканчиваются: внезапную точку в виртуозном ликовании ставят заключительные три такта аккордового Adagio с его загадочными параллельными трезвучиями (!) в нижних голосах. Если вновь сравнить такую композицию с пьесами «Органной книжечки», становится очевидным, что подобных спонтанных поворотов в характере изложения, контрастных смен фактуры не найти не только в хорале BWV 643 на той же теме, но и во всех остальных образцах оттуда.

Таким образом, из формального набора моделей XVII века для органного хорала И. С. Бах, на первый взгляд, избрал две основные, уже упоминавшиеся, применяя их чаще не буквально, а с красивой изобретательностью под очевидным вдиянием поэтического содержания. На ту же изобретательность указывает и Вернер Брайг, говоря о силе выразительности, осознанно идущей от текста соответствующих песен, а не от композиторской «самоцели» или юношеского стремления к эксперименту [7].

Тут впору задаться вопросом – а может быть, именно под воздействием поэтического текста Бах иногда вообще отходит от всех моделей, предлагая нечто вроде записанной импровизации? Так, под влиянием экспрессивной поэзии Кириака Шнеегаса (1546–1597) в покаянной песне «Ах, Господи, я бедный грешник» (1597) с ее возгласами отчаяния («О не карай меня, / Умерь негодованье, / Иначе пропаду») он выстраивает свободную фантазию (№ 14: *Ach Herr mich armen Sünder*, BWV 742), по сути токкату на отдельных «рваных» мотивах из мелодии Ханса Лео Хасслера (1601). Интонации песни почти неразличимы – настолько они колорированы.



Хорал И. С. Баха Alle Menschen müssen sterben (начало)



Хорал И. С. Баха Alle Menschen müssen sterben (продолжение и окончание)

Другой пример – хорал-фугетта на двух мелодических фразах из темы похоронной песни с текстом Михаэля Вайсе «Погребенье совершаем» (№ 26: *Nun laßt uns den Leib begraben*, BWV 1111). Бах ограничился здесь двумя стихами, не доводя композицию до полной *стиховой фуги*. С помощью этого понятия мне пришлось назвать такое изложение темы песни в хорале, при котором каждая фраза песенной мелодии (фразе соответствует стих поэтической строфы) излагается в виде фугированной экспозиции с поочередным вступлением данной фразы в разных голосах. В литературе на русском языке для обозначения такой композиции иногда используется ошибочный термин «строфическая фуга». Мне уже приходилось писать об этой словарной ошибке: в русском языке понятие «строфический» означает «состоящий из строф», «выстроенный по строфам», а в данном случае фуга стиховая, точнее, «постиховая», выстроенная по стихам (песенным фразам) внутри *одной* строфы [1, с. 54: сноска 22; с. 73: сноска 52]. Казалось бы, в сборнике пьес прикладного назначения хорал на траурной теме уготован для исполнения в соответствующих ритуальных обстоятельствах, и знакомая прихожанам мелодия погребальных шествий должна ясно воспроизводиться также в игре органиста. Однако Бах мелодию «утаил»: он не только предпочел лишь красивые имитации на двух отрывках из нее, но и эффектно прервал начавшееся было развертывание полифонической формы, неожиданно изменив характер музыки в оживленной коде продолжительностью в 15 тактов: движение стало явно стремительнее, вступил иной, трехдольный метр, а вариант-фрагмент темы в более мелких длительностях, открыв собой новое фугато, «растворился» в явно экстравагантном и рискованном восходящем ходе в тактах 37–39. Появление «ликующей коды» не диссонирует семантике песни, а объяснимо через текст, точнее, через заключение любой из ее восьми строф, и особенно – последней строфы с ее возгласами благодарения Христу («слава, хвала и честь» – *Lob, Preis und Ehr*) за избавление от сатанинских сил и вечных мук.

В хоралах, сочиненных по двухчастной модели, фугетта на первой фразе песни (иногда на первых двух), как уже говорилось, вводит в собственно хорал с полным проведением песенной темы (cantus firmus). Хрестоматийный пример – упоминавшийся хорал «Пахельбеля – Баха» (№ 8, BWV 1096). Именно такая пьеса и относится

баховедами к тем «нормативным» хоралам «по старым моделям», в которых труднее распознать индивидуальность автора. Вместе с тем фугетта, начинающая другой, казалось бы, столь же «нормативный» хорал № 9 (BWV 1097), хотя поначалу и построена на первой фразе песни (четыре вступления по схеме TASB[1]), но в последующих имитационных проведениях включает поочередно и другие фразы, осуществляя, таким образом, завуалированный переход ко второму разделу, развертывающему всю мелодию «Слава Тебе, Христе» (*Ehre sei dir, Christe*) в виде *стиховой фуги* по такой схеме: первая фраза (первый стих) TS (такты 14–21), вторая фраза TABS (такты 21–31), третья фраза BS (такты 31–36), четвертая фраза BS (такты 37–43), пятая фраза TBS (такты 44–53). Порученное только сопрано последнее проведение каждой фразы переписчик Ноймайстер (а может быть, и предыдущий копиист первоисточника), видимо, принял за единственное (по элементарному образцу «мелодия в сопрано, а в прочих голосах – сопровождение»), обозначив каждое появление темы в сопрано пометкой *Choral*. Переписчик, как оказалось, заметил тему только в верхнем голосе, но «проморгал» все предыдущие полноценные проведения песенных фраз в других голосах и свел композицию в целом к элементарной модели, восходящей к Пахельбелю. А в действительности у Баха здесь стиховая фуга со вступительной фугеттой.

Краткая (в сравнении с масштабами пьесы в целом) и стреттная вступительная фугетта в хорале № 24 (BWV 1109) задает тон характеру всей композиции, выдержанной в stile antico, явно сознательно вводимым здесь у Баха. В особо индивидуальном случае тема фугетты густо колорирована фигурациями, и песня в ней распознается труднее, как в хорале № 33 (BWV 957), где «фугетта» стала фугой, основным разделом композиции (такты 1–25), а вступившая затем мелодия песни целиком вовсе не составила уравновешивающего второго раздела, а стала чем-то вроде краткого дополнения (такты 26–34). Впрочем, иногда Бах так и обходится одной фугеттой, не вводящей ни в какой иной раздел, что само по себе не противоречит традиционным моделям, но композиционное решение всегда индивидуально, как, например, в хорале № 17 (BWV 1103) или в упоминавшемся хорале № 26 (BWV 1111).

Впрочем, Бах заметно чаще обходится без развернутой вступительной фугетты, кратко ограничиваясь лишь предваряющими имитациями (как в хорале № 25, BWV 1110), что и составляет промежуточный, «гибридный» вариант между двумя основными структурными моделями сборника. Таким образом, обе модели получают у Баха неожиданные трактовки, несхожие по способам воплощения. Так, хорал-трио № 12 (BWV 1100) начинается не фугеттой, а виртуозными предваряющими имитациями на колорированной (и потому не сразу распознаваемой) теме песни «На Одного Тебя, Господи Иисусе Христе» (*Allein zu dir, Herr Jesu Christ*), и лишь с такта 7 cantus firmus вступает в сопрано в «нормативном» изложении. А трио № 35 (BWV 1119) начинается с канонической фугетты на весьма вольном варианте первой фразы песни «Как к источнику стремится» (*Wie nach einer Wasserquelle*), и естественно ожидаемый cantus firmus вступает (такт 13) в сопрано, но не с начала песенной темы, а с ее второй фразы. В противоположность легкой фактуре трио, другие хоралы даже сравнивают с хоровым изложением с участием «барочного оркестра», особенно в тех случаях, когда Бах последовательно использует прием «эхо». Яркий пример – в хорале № 28 (BWV 1113), где «хоровые» эхо-переклички на теме песни «Все свое я Богу вверил» (*Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*) даже вводятся будто «оркестровыми» ритурнелями. Последний хорал из основного корпуса рукописи (№ 36; BWV 1120) – маленький шедевр. Изложенные словно хоровым parlando первые две фразы песни «Иисусе, Ты светлейший день» (*Christ, der du bist der helle Tag*) оттенены изящными отзвуками «эхо», но Бах не удерживает найденный прием, а продолжает хорал неожиданно, ответив на эти эффекты основательным, зычным проведением оставшихся песенных фраз в партии педали.

Другой шедевр ноймайстеровского собрания – № 11 (BWV 1099) начинается словно хорал-канционал, с элементарного аккордового изложения первой фразы «Я вопию в беде к Тебе» (*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*). Но продолжена мелодия вдруг вариантным каноном между сопрано и педалью. Однако и эта модель не выдержана до конца. Дальнейшее развитие идет спонтанно, несколько рапсодически: с такта 21 в сопровождающих голосах вдруг стремительно вступает жига, а через десять тактов все распадается на «гокетную» фактуру с неожиданной очередной сменой тактового размера и столь же неожиданным кульминационным Adagio (самый медленный темп в музыке Баха) в последнем четырехтакте. У юного Баха не могло быть никаких моделей для подобных, пожалуй, даже экспериментальных и весьма экспрессивных способов обработки лютеранских духовных песен.

Вряд ли такой феномен можно объяснить только отроческим озорством, хотя в пестроте ноймайстеровских хоралов Баха в целом, на первый взгляд, можно усмотреть чуть ли не «стилистический» quodlibet. Ведь здесь уживаются и весомая дань школе, и «взлом» традиционных моделей. На мой взгляд, великое дарование И. С. Баха вполне могло поначалу проявляться и в юношески угловатых звуко-жестах. Его свобода обращения с заданной мелодией в большинстве хоралов, красота быстрых перемещений в разные голоса песенных фраз, сопровождаемых неожиданными фактурными контрастами и жанровыми модуляциями, приводит к несомненному выводу о раннем проявлении авторской индивидуальности в этих своеобразных пьесах, в лучших своих образцах не имевших аналогов в эпоху их создания.

[1] TASB — общепринятое обозначение: T = тенор, A = альт, S = сопрано, B = бас.

Литература

1. *Сапонов М.А.* Себастьян Бах: Хоралы Святому Духу (Лейпцигская органная рукопись). М.: НИЦ «Московская консерватория», 2015.

2. *Asper U.* Bemerkungen zu den neu aufgefundenen Orgelchorälen von Johann Sebastian Bach in der Neumeister-Sammlung // Musik und Gottesdienst. Jg. 42. 1988. S. 286–294.

3. *Bach J. S.* Neue Ausgabe sämtlicher Werke [=NBA]. Serie IV. Band 9. Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 2003.

4. *Bach J.S.* Neue Ausgabe sämtlicher Werke [=NBA]. Serie IV. Band 9. Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung / Kritischer Bericht von Christoph Wolff. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 2003.

5. Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe (BWV-2a) nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe / hrsg. von Alfred Dürr und Yoshitake Kobayashi unter Mitarbeit von Kirsten Beisswenger. Wiesbaden (u.a.): Breitkopf & Härtel, 1998.

6. *Belotti M.* Preface *// Johann Pachelbel*. Complete Works for Keyboard Instruments. Vol. 7. Colfax (NC): Wayne Leupold Editions, 2005. p. III–IX.

7. *Breig W.* Textbezug und Werkidee in Johann Sebastian Bachs frühen Orgelchorälen // Musikkulturgeschichte. Festschrift für Konstantin Floros zum 60. Geburtstag / hrsg. von Peter Petersen. Wiesbaden, 1990. S. 167–182.

8. *Dürr A.* Kein Meister fällt vom Himmel: Zu Johann Sebastian Bachs Orgelchorälen der Neumeister-Sammlung // Musica. Jg. 40. 1986. S. 309–312.

9. *Geiger E.* Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf. Holzgerlingen: SCM Hänssler, 2009.

10. *Gerber E.L.* Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Erster Theil A–D. Leipzig: bey A. Kühnel, 1812.

11. *Hahn Ch., Reichel H.* (Hrsg.). Zinzendorf und die Herrnhuter Brüder. Quellen zur Geschichte der Brüder-Unität von 1722 bis 1760. Hamburg: Wittig, 1977.

12. *Hartmann G.* Authentischer Bach-Elbel. Marginalie zu einem der angeblichen Bach-Choräle der Neumeister-Sammlung // Neue Zeitschrift für Musik. Jg. 147. 1986. S. 4–6.

13. *Heinemann M.* Neumeisters Choräle. Zu einer Sammelhandschrift "früher" Bach-Werke // The Organ Yearbook. Vol. 29. 2000. S. 7–18.

14. *Herz G.* Bach Sources in America / Bach-Quellen in Amerika. Leipzig: Veröffentlicht für ihre Mitglieder von der Neuen Bachgesellschaft; Kassel; New York: Bärenreiter, 1984.

15. *Krumbach W.* Sechzig unbekannte Orgelwerke von Johann Sebastian Bach? Ein vorläufiger Fundbericht // Neue Zeitschrift für Musik. Jg. 146. 1985. Heft 3. S. 4–12 [I]; Heft 5. S. 6–18 [II].

16. *Ludwig R.* Der Herrnhuter. Wie Nikolaus von Zinzendorf die Losungen erfand. Berlin: Wichern, 2009.

17. *Mettele G.* Weltbürgertum oder Gottesreich. Die Herrnhuter Brüdergemeinde als globale Gemeinschaft 1727–1857. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009 (Bürgertum. Neue Folge. Band 4).

18. *Petersen J. D.* Bach's Organ Chorales from the Neumeister Collection // The American Organist. 20. 1986. S. 58–62.

19. *Sackmann D.* Der "Yaler Bach". Beobachtungen zur Handschrift US-NH (Yale) LM 4708 und deren Umfeld. // Beiträge zur Bach-Forschung. [Bde.] 9–10. 1991. S. 165–172.

20. *Schulze H.-J.* Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert. Leipzig; Dresden: Peters, 1984.

21. *Schulze H.-J. & Chr. Wolff.* Bach-Compendium / Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs (BC) – Bd. 1. Vokalwerke. Teil I–IV. Leipzig: Peters, 1989.

22. *Seiffert M.* Das Plauener Orgelbuch von 1708 // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 2. 1919/1920. S. 371–393.

23. *Stinson R.* Some thoughts on Bach's Neumeister chorales // The Journal of Musicology. Vol. 11. 1993. № 4. S. 455–477.

24. *Synofzyk Th.* Die *Neumeister-Choräle* // Bachs Klavier- und Orgelwerke: Das Handbuch / Hrsg von Siegbert Rampe / Teilband 1. Laaber: Laaber-Verlag, 2007 (Das Bach-Handbuch Bd. 4/1). S. 467–493.

25. *Williams P.* Bach's Organ Chorales for the Neumeister Collection. First Edition and Recording. A Feature Review // The American Organist. Vol. 20. 1986. S. 63.

26. *Williams P.* Johann Sebastian Bachs Orgelwerke. Bd. 2: Choralbearbeitungen. Mainz: Schott Co. Prod. mit Cambridge University Press, 1998.

27. *Wolff Chr.* Aspekte und Probleme des Bachschen Frühwerkes unter besonderer Berücksichtigung der Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung // Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte / hrsg. von Ingrid Fuchs. Wien: Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft, 1992. S. 237–249.

28. *Wolff Chr.* Bach: Essays on his life and music. Cambridge (Mass.); London: Harvard University Press, 1991.

29. *Wolff Chr.* Bach's Organ Music: Studies and Discoveries // The Musical Times. Vol. 126. 1985. № 1705 (Bach Trecentenary Issue). P. 149–152.

30. *Wolff Chr.* Zur Problematik der Chronologie und der Stilentwicklung des Bachschen Frühwerkes, insbesondere zur musikalischen Vorgeschichte des Orgelbüchleins // Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR / Hrsg. von Winfried Hoffmann und Armin Schneiderheinze. Leipzig, 1988. S. 449–455.

31. *Wolff Chr.* Chronology and Style in the Early Works: A Background for the Orgel-Büchlein // *Wolff Chr.* Bach: Essays on his life and music. Cambridge (Mass.); London: Harvard University Press, 1991. P. 297–305.

32. *Wolff Chr.* The Neumeister Collection of Chorale Preludes from the Bach Circle // *Wolff Chr.* Bach: Essays on his life and music. Cambridge (Mass.); London: Harvard University Press, 1991. P. 107–127

33. *Wolff Chr.* Introduction // The Neumeister Collection of Chorale Preludes from the Bach Circle (Yale University Manuscript LM 4708) / A Facsimile Edition. New Haven: Yale University Press, 1986. P 1–15.

34. *Wolff Chr.* Zum Quellenwert der Neumeister-Sammlung. Bachs Orgelchoral "Der Tag der ist so freudenreich" BWV 719 // Bach-Jahrbuch. 1997. S. 155–167.

35. *Zehnder J.-C.* Georg Böhm und Johann Sebastian Bach: Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung // Bach-Jahrbuch. 1988. S. 106–110.

36. *Zehnder J.-C.* „Des seeligen Unterricht in Ohrdruf mag wohl einen Organisten zum Vorwurf gehabt haben..." Zum musikalischen Umfeld Bachs in Ohrdruf, insbesondere auf dem Gebiet des Orgelchorals // Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Bach-Symposion 1998 / hrsg. von Martin Geck. Dortmund: Klangfarben Musikverlag, 1999. S. 169–195.

*Юлия МОСКВА**

Неизвестные фрагменты латинской певческой рукописи из Российского национального музея музыки

До нашего времени сохранилась ничтожно малая часть музыкально-литургических манускриптов. По мнению авторитетных ученых, она составляет примерно тридцать тысяч единиц, без учета бесчисленных фрагментов; из них только одна десятая часть – три тысячи манускриптов содержит музыкальную нотацию [12, с. 1412]. Каждый рукописный источник несет на себе следы определенной певческой традиции, благодаря чему и возможно ее изучение. В то же время нет двух идентичных рукописей – с точки зрения содержания, внешнего оформления, декора, музыкальной нотации, формата или способа расположения материала. Поэтому выявление и атрибуция подобных рукописей – как носителей традиции и как уникальных исторических памятников – является научным долгом медиевистов.

Волею случая на нашем пути повстречались пять разрозненных пергаменных листов, хранящихся в Российском национальном музее музыки (бывшем ГЦММК имени М. И. Глинки) в фонде 283 под номерами 152, 153, 154, 155 и 156 и до сих пор не имеющих точной атрибуции[1]. Эти фрагменты выглядят как листы одной рукописи, что оказалось правдой и в чем мы впоследствии могли убедиться.

Более того, данные пять фрагментов сообщили нам очень многое о музыкально-литургической книге, частью которой они были прежде. Так, удалось установить, исходя из фрагментов, ее тип, содержание, примерный объем, структуру, принадлежность конкретной музыкально-литургической традиции и приблизительный возраст (в определенных границах).

Однако прежде чем мы перейдем к характеристике всей рукописи, дадим читателю общее представление о самих фрагментах и их содержании.

Итак, это пергаменные листы очень крупного формата: 58 х 39,5 см. Так что, вне всякого сомнения, рукопись, из которой они были изъяты, перед богослужением устанавливалась на пюпитре, с тем чтобы по ней мог петь весь хор.

Имеется пагинация: 177–178, 183–184, 274–275, 278–279, 282–283. При этом страницы 177, 184, 275, 279 и 283 декорированы многоцветными инициалами с применением золота и тянущимися от них по боковым и нижним полям бордюрами растительного орнамента. Инициалы второго уровня – синие и красные, третьего – так называемые филигранные – выполнены темными красками.

Музыкальная нотация – квадратная (черными чернилами) на четырех красных линиях в ключах «до» и «фа». На страницах помещаются по девять нотных систем.

Текст песнопений записан готическим шрифтом, черными чернилами; текст рубрик, как и положено, – красными чернилами[2].

Поскольку интересующие нас рукописные листы содержат формуляры[3] канонических часов (или оффиция) отдельных праздников, перед нами – *фрагменты антифонария*, то есть богослужебной книги канонических часов.

Для наглядности представим содержание этих фрагментов в виде таблиц (отдельных для каждого листа), в левых столбцах которых поместим инципиты (начала) песнопений с музыкальной нотацией, а в правых – тот певческий и иной материал, который уже в самом источнике сокращен до текстового инципита. Для компактности используем в таблицах следующие сокращения, подобные тем, что обычно применяются в рубриках музыкально-литургических книг:

---

* **Москва Юлия Викторовна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

[1] На эти безымянные листы наше внимание обратила эксперт по фондам РНМЦ Н. Ю. Тартаковская.

[2] Рубрики (от лат. ruber – «красный») – в западных богослужебных книгах подзаголовки и разного рода указания и примечания, касающиеся порядка отправления богослужений; в рукописях традиционно записывались красным цветом, отсюда и их название.

[3] Литургическим формуляром называют последование молитв, чтений и песнопений на определенный день церковного года.

Ad Laudes (Tertiam, Sextam, Nonam, Vesperas) – «На Лауды (Третий час, Шестой час, Девятый час, Вечерню)» (или: In Vesperis – «На Вечерне»)[1]

an – антифон (antiphona)[2]

Bnd – кантик (canticum)[3] «Benedictus Dominus Deus Israel» («Благословен Господь Бог Израилев»)

h – гимн (hymnus)[4]

Mgt – кантик «Magnificat anima mea Dominum» («Величит душа моя Господа»)

P. – страница (pagina)

ps – псалом (psalmus)

R – респонсорий (responsorium)[5]

r – второй (ответный) стих в кратких репликах диалогического характера (responsum)

V – стих респонсория (Versus)

v – первый стих в кратких репликах диалогического характера (versiculus)[6]

Отсутствующие жанровые обозначения и названия церковных праздников восстановлены в квадратных скобках. Цифры в круглых скобках обозначают модусы песнопений и/или псалмовые тоны. Названия праздников даны полужирным шрифтом, прочие рубрики – полужирным курсивом.

Таблица 1. Ф. 283, № 152. P. 177–178	
Песнопения с музыкальной нотацией	**Текстовые инципиты**
P. 177	
[SS. Philippi et Iacobi Apostolorum]	
[ad I Vesperas]	
[an Non turbetur... mul]tae sunt, alleluia, alleluia	
[ps] Mgt	
Ad Laudes	
an Domine ostende nobis	
[ps] Dominus regnavit (7)	
[an] Philippe, qui videt me	
[ps] Iubilate (7)	
[an] Tanto tempore	
P. 178	
[ps] Deus, Deus (3)	
[an] Si cognovissetis me	
[ps] EUOUAE (7)	
[an] Si diligitis me	
[ps] Laudate Dominum (3)	
	h Exsultet caelum
	v Preciosa in conspectu Domini alleluia in orbem
Ad Benedictus	
an Ego sum vis, veritas et vita	

[1] Лауды (Laudes) – первый, а Вечерня (Vesperae) – предпоследний дневной канонический час; имеющие аналогичное строение, эти часы образуют кульминационные зоны дневного оффиция. Третий час (Hora Tertia), Шестой час (Hora Sexta), Девятый час (Hora Nona) – названия канонических часов; вместе с Первым часом (Hora Prima) они образуют круг так называемых Малых дневных часов.

[2] Антифон (antiphona) – общее название разных типов григорианского пения, ведущих происхождение от антифонной псалмодии. В оффиции антифон исполняется перед псалмами или кантиками и после них, причем псалмы и кантики звучат антифонно (в чередовании двух половин хора), а антифон исполняется всем хором.

[3] Кантик (canticum) – библейская песнь, исполняемая в оффиции по тем же мелодическим моделям (так называемым тонам), что и псалмы, и имеющая, в отличие от последних, более украшенный вид. Как и псалмы, кантики окружены антифонами.

[4] Гимн (hymnus) – обращенное к Богу и прославляющее Его песнопение в куплетной форме на свободно сочиненный строго метризованный нерифмованный текст, исполняемое в оффиции или во время процессий.

[5] Респонсорий (responsorium) – жанр оффиция, основанный на чередовании хорового (собственно респонсорий) и сольного пения (одного или нескольких стихов, или версов [versus]). Если антифоны соединяются с псалмами, то респонсории соседствуют с литургическими чтениями.

[6] Пример подобных диалогов:

(v) Dominus vobiscum. (стих) Господь с вами.

(r)Et cum spiritu tuo. (ответ) И с духом твоим.

Таблица 2. Ф. 283, № 153. Р. 183–184	
Песнопения с музыкальной нотацией	**Текстовые инципиты**
P. 183	
[Festum Inventionis Sanctae Crucis]	
[Ad Tertiam]	
[R breve Hoc signum]	
[V Cum Dominus... iudi]candum venerit, alleluia.	
	v Adoramus te Christe
Ad Sextam	
R [breve] Adoramus te Christe (6)	
V Quia per crucem tuam	
	v Omnis terra adoret te
Ad Nonam	
R [breve] Omnis terra adoret te Deus (6)	
V Psalmum dicat nomini tuo	
	v Hoc signum Crucis erit in caelo.
	In [II] Vesperis h
	an Helena Constantini
	ps Dixit Dominus
	cum reliquis.
	In fine
	[ps] Laudate Dominum omnes gentes
	h Vexilla Regis
	v Hoc signum crucis erit in caelum
[Ad Mgt]	
[an] Crucem sanctam subiit (2)	
P. 184	
[ps] Mgt	
De Sancto Bernardino [Senensi]	
	Ad primas Vesperas an de Laudibus
	Domine quinque talenta
	ps Dixit Dominus
	cum reliquis.
	In fine
	[ps] Laudate Dominum omnes gentes
	h Iste confessor
	v Amavit eum Dominus et ornavit eum alleluia. r Stolam iustorum induit eum alleluia.
Ad Mgt an sequitur	
Similabo eum viro sapienti	
Mgt (1)	
Ad Laudes	
[an] Domine quinque talenta	
[ps] Dominus (1)	
[an] Euge serve bone (1)	

Таблица 3. Ф. 283, № 154. Р. 274–275	
Песнопения с музыкальной нотацией	**Текстовые инципиты**
P. 274	
[De Sancto Francisco de Assisi]	
[Ad I Vesperas]	
[an Hic creaturis imperat... de rec]ta menti regerit in gloriam factoris.	
[ps] Laudate Dominum omnes gentes (5)	
	h Proles de caelo
	v Ora pro nobis, beate Francisce [r] Ut dignum est
Ad Mgt	
[an] O stupor et gaudium	
P. 275	
[ps] Mgt (6)	
Ad Laudes	
an Sanctus Franciscus praeviis	
[ps] Dominus regnavit (6)	
[an] Hic praedicando circuit [без окончания]	

Таблица 4. Ф. 283, № 155. Р. 278-279	
Песнопения с музыкальной нотацией	**Текстовые инципиты**
P. 278	
[De Sancto Francisco de Assisi]	
[Ad II Vesperas ad Mgt an]	
[O virum mirabilem...] pellentem... quibus es coniunctus.	
[ps] Mgt (8)	
	De festivitatibus vero quae veniunt infra octavam, nihil tunc agatur, sed post octavam celebrantur. ***De dominica quae occurrit infra octavam vel in octava, fit commendo in utrisque Vesperis et Matutinis.***
In Vigilia Omnium Sanctorum	
Ad Vesperas	
	an Vidi turbam magnam
	ps Dixit Dominus
	cum reliquis.
	In fine
	[ps] Laudate Dominum omnes gentes
	h Christe sanctorum
	v Laetamini in Domino et exsultate iusti
An ad Mgt	
Angeli, Archangeli	
P. 279	
[ps] Mgt (1)	
[Ad Laudes]	
[an] Vidi turbam magnam (1)	

Таблица 5. Ф. 283, № 156. Р. 282-283	
Песнопения с музыкальной нотацией	**Текстовые инципиты**
[In Festo Omnium Sanctorum]	
[Te gloriosus Apostolorum chorus...] te martyrum candidatus	
[ps] Benedictus (7)	
	Responsoria brevia dicuntur de martyribus
	In secundis Vesperis an de Laudibus, psalmus de martyribus
	h Christe redemptor
	v Exultabunt sancti in gloria, laetabuntur in cubilibus suis.
Ad Mgt	
an O quam gloriosum est regnum	
[ps] Mgt (6)	
Martini episcopi [et confessoris] an ad Mgt	
[Ad I Vesperas]	
O beatum virum! cuius anima	
P. 283	
[ps] Mgt (2)	
Ad Laudes	
an Dixerunt discipuli ad beatum Martinum	
[ps] Dominus regnavit (7)	

Таким образом, рукописные фрагменты содержат следующие формуляры:

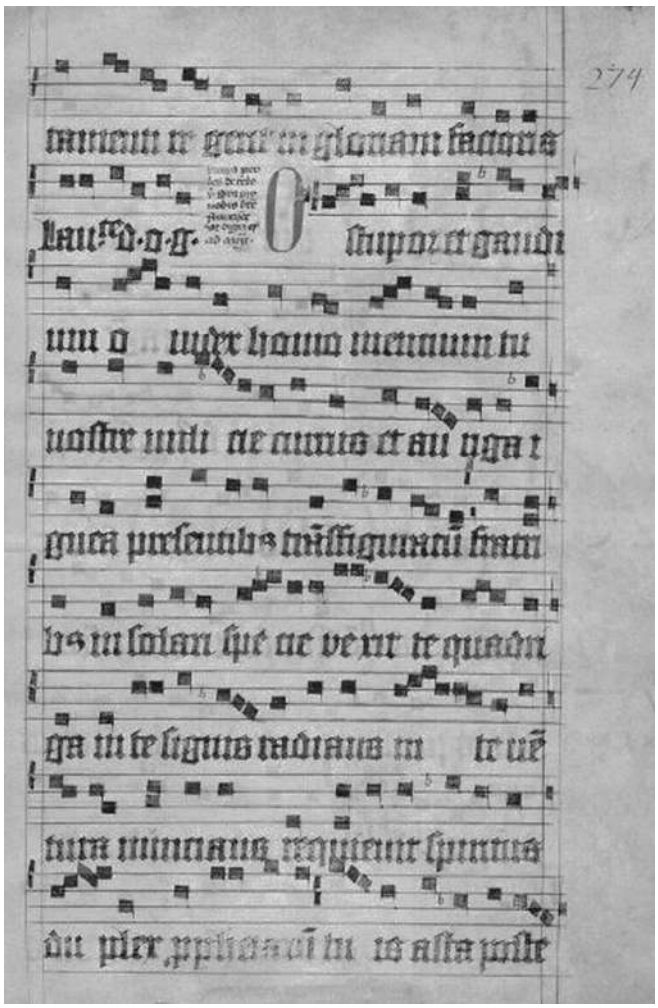
С. 177–178 – Праздник свв. Апостолов Филиппа и Иакова (1 мая): окончание I Вечерни и Лауды (последний антифон – к кантику «Benedictus» – прерван).
С. 183–184 – 1. Обретение Св. Креста (3 мая): от окончания Третьего часа до II Вечерни.
2. Праздник св. Бернардина Сиенского (20 мая): I Вечерня и начало Лауд.
С. 274–275 – Праздник св. Франциска Ассизского (4 октября): окончание I Вечерни и начало Лауд.
С. 278–279 – 1. Окончание праздника св. Франциска Ассизского: окончание II Вечерни.
2. Вигилия праздника Всех Святых (31 октября): I Вечерня и начало Лауд.
С. 282–283 – 1. Праздник Всех Святых (1 ноября): окончание Лауд и II Вечерня.
2. Праздник перенесения мощей св. Мартина, епископа Турского (11 ноября): I Вечерня и начало Лауд.

К сожалению, среди формуляров нет ни одного полного: отсутствует либо его начало, либо окончание, а праздник св. Франциска Ассизского обрывается дважды: в начале и в середине (нет окончания Лауд, отсутствуют Малые дневные часы и начало II Вечерни).

Однако даже из разрозненных осколков можно воссоздать пазл.

Так, мы видим, что все фрагменты относятся к *проприю санкторала* (sanctorale, proprium sanctorum) – кругу праздников с фиксированной датой. Сказанное, впрочем, не значит, что вся неизвестная нам книга представляла собой антифонарий-санкторал: напротив, судя по нумерации страниц, это был *полный антифонарий*, включавший как темпорал (temporale – формуляры праздников подвижного годового цикла), так и санкторал. При этом санкторал, по всей видимости, начинался с commune sanctorum (общих формуляров на праздники разных рангов), за которым следовал proprium sanctorum (формуляры отдельных праздничных дат).

Далее. Фрагменты содержат формуляры праздников двух францисканских святых – св. Франциска Ассизского (1181 или 1182–1226), основателя Ордена францисканцев, и св. Бернардина Сиенского (1380–1444), причем каждому предпосланы не обычные службы, а формуляры с рифмованным текстом – так называемые рифмованные оффиции, которые обычно сочинялись только для «своих» (местных или орденских) святых.



Латинская певческая рукопись из РНММ (фонд 283, № 154), с. 274

Латинская певческая рукопись из РНММ (фонд 283, № 154), с. 275

Правда, в Ордене францисканцев рифмованными оффициями наделялись не только праздники вновь канонизованных францисканских святых, но и многие общецерковные праздники, ведущие происхождение в орденской набожности – такие крупные, как, например, праздник Святейшей Троицы (не путать с Пятидесятницей!), Благовещение, Очищение (аналог православного Сретения), Непорочное зачатие девы Марии (см. подробнее: [3; 8; 9]).

Примечательно, что текст оффиция св. Франциску («Franciscus vir catholicus») принадлежит перу известного францисканского поэта Юлиана из Спиры [1; 3]. Приведем в качестве примера текст антифона к кантику «Magnificat» из этого формуляра (p. 274–275). Антифон выделяется среди других песнопений не только наличием рифмы и поэтического метра, но и огромной величиной. Текст представляет собой две пары четверостиший, сцепленных между собой рифмами третьих и четвертых стихов:

O stupor et gaudium,	(a)	In te signis radians,	(e)
O iudex homo mentium,	(a)	In te ventura nuntians	(e)
Tu nostrae militiae	(b)	Requievit spiritus	(f)
Currus et auriga,	(c)	Duplex prophetarum,	(g)
Ignea praesentibus	(d)	Tuis asta posteris	(h)
Transfiguratum fratribus	(d)	Pater Francisce, miseris,	(h)
In solari specie	(b)	Nam increscunt gemitus	(f)
Vexit te quadriga.	(c)	Ovium tuarum.	(g)

Францисканскую принадлежность фрагментов (и всей книги) выдает и весьма примечательная особенность декора: вопреки книжной традиции иллюминировать начала формуляров (что удобно, так как тем самым создаются их визуальные границы) или начала антифонов к кантикам (что подчеркивает кульминационные моменты Лауд и Вечерни), в данной рукописи внимание обращено на *Лауды*, первые антифоны которых (и только они) выделены многоцветными инициалами и бордюрами. Лауды – предрассветный молитвенный час, имевший, может быть, особое значение для францисканской духовности: мотивы восхваления Бога и его творения, начиная с солнечного света, несущего в себе божественный образ, пронизывают многие сочинения св. Франциска (вспомним прежде всего «Laudes ad omnes horas dicendae» – «Хвалы, прочитываемые перед каждым каноническим часом» и «Canticum fratris Solis, vel Laudes creaturarum» – «Гимн брату Солнцу, или Хвалы за сотворенное» [7, с. 210–211, 225–234])

Что касается способа записи песнопений, квадратная нотация сама по себе мало что может сообщить о происхождении рукописи, поскольку данный тип музыкальной фиксации был широко используем в романоязычных странах Западной Европы. Однако следует вспомнить, что nota quadrata (квадратная нота), или nota romana (римская нота), имеет еще и третье название – nota francisgena, то есть францисканская нота, в связи с тем что францисканцы, взяв за образец невменные певческие книги папской капеллы, очень быстро, почти сразу, перешли на этот новый вид музыкальной нотации, тем самым весьма поспособствовав его распространению.

Наконец, сопоставление данных фрагментов с аналогичными местами известных нам францисканских музыкально-литургических источников позволяет сделать окончательный вывод о *францисканском происхождении* фрагментов и рукописи в целом.

Заметим кстати, что в московских собраниях вообще довольно много францисканских музыкально-литургических источников, и все их нам доводилось идентифицировать (см. [3; 5; 6; 14]). Однако представленные фрагменты не могут быть частью ни одного из известных нам манускриптов. Возможно, кодекс с недостающими листами вообще не ввозился в Россию.

Пять сохранившихся листов неизвестной рукописи позволяют нам точно обозначить *период времени ее создания*. Манускрипт появился, вне всякого сомнения, после 1450 года, поскольку именно в этом году (в день Пятидесятницы, 24 мая) папа Николай V канонизировал Бернардина Сиенского, службу которому содержат наши фрагменты[1]. Верно и то, что рукопись принадлежит дотридентскому времени, поскольку в ней имеются два вышеупомянутых рифмованных оффиция (св. Франциску и св. Бернардину). И если в целом рифмованные оффиции, вопреки запрету Тридентского собора (1545–1563), еще некоторое время продолжали создаваться, то именно в Ордене францисканцев, столь прославленном музыкантами и поэтами [8; 9], эти оффиции были законопослушно заменены обычными формулярами с прозаическим текстом, – тем самым сохранялась изначальная преемственность папской и францисканской литургических традиций[2].

Если рукописная книга с недостающими листами вообще сохранилась до нашего времени (что не факт), скорее всего, рано или поздно (в том числе с учетом колоссальных возможностей интернета) они будут идентифицированы еще точнее: не исключено, что мы даже узнаем, в каком именно монастыре рукопись была в употреблении и в каком году ее переписчик окончил свою работу. Но ее переставшие быть безвестными фрагменты уже сейчас начинают вхождение в научный обиход.

Литература

1. *Векки Дж.* О невматической и квадратной нотации в кодексах Ассизи и Оффиций св. Франциску Джулиано ди Спира // Ars notandi. Нотация в меняющемся мире: Матер. междунар. науч. конф., посвященной тысячелетнему юбилею Гвидо Аретинского / пер. с итал. Л. С. Березовской и Ю. А. Грамши. М., 1997. С. 26–32.

2. *Москва Ю. В.* Модальность григорианского хорала на примере мессы францисканской традиции: дис. ... д-ра искусствоведения. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007.

[1] Атрибуция данного источника XIII–XIV вв., приведенная в онлайн-коллекции РНММ на сайте музейной информационной системы КАМИС (http://89.175.96.254:5556/entity/OBJECT – дата обращения 18.10.2018), к сожалению, является некорректной.

[2] Францисканцы изначально взяли за основу своей литургии папское богослужение на Латеране (в Риме), что неустанно подчеркивалось в рубриках литургических книг (см.: [10; 11; 13; 15; 16]).

3. *Москва Ю. В.* Францисканская литургия в рукописях Государственного исторического музея в Москве // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток — Русь — Запад (к 2000-летию от Рождества Христова): материалы междунар. науч. конф. (15–19 мая 2000 года) / Сост., отв. ред. И. Лозовая. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 294–304.

4. *Москва Ю. В.* Францисканская традиция мессы. Модальность григорианского хорала: монография / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М.: Московская государственная консерватория, 2007.

5. *Москва Ю. В.* Францисканские музыкальные литургические рукописи в собраниях Государственного Исторического музея в Москве. К вопросу датировки и локализации // Традиционная и духовная музыка: наследие человечества: тезисы докладов междунар. конф., посвященной 1700-летию принятия христианства в Армении (11–15 окт. 1999 г.). Ереван, 1999. С. 40–43.

6. *Москва Ю. В.* Францисканские музыкальные литургические рукописи в собраниях Государственного Исторического музея в Москве. К вопросу датировки и локализации // Манрусум. Вопросы истории, теории и эстетики духовной музыки: междунар. музыковедческий ежегодник = Manrusum. Problems of history, theory and aesthetics of sacred music: International musicological review. Т. II. Ереван, 2005. С. 65–74.

7. *Св. Франциск Ассизский.* Сочинения / ред. перевода, вступ. ст. и коммент. В. Л. Задворного. М.: Издательство Францисканцев – Братьев меньших конвентуальных, 1995.

8. *Bertazzo Ludovico* OFMConv. I francescani conventuali e la musica. Note sparse di storia // Impegno ecclesiale dei frati minori conventuali nella cultura ieri e oggi (1209–1997): Miscellanea francescana / a cura di Fr. Costa OFMConv. Roma, 1998. P. 671–713.

9. *Costa Francesco* OFMConv. I frati minori conventuali e la liturgia // Impegno ecclesiale dei frati minori conventuali nella cultura ieri e oggi (1209–1997): Miscellanea francescana / A cura di Fr. Costa OFMConv. Roma, 1998. P. 361–397.

10. *Dijk S. J. P. van.* Ursprung und Inhalt der franziskanischen Liturgie des 13. Jahrhunderts // *Franziskanische Studien*. LI. 1969. S. 86–116, 192–217.

11. *Dijk S. J. P. van, Walker H.* The Origins of the Modern Roman Liturgy: the Liturgy of the Papal Court and the Franciscan Order in the Thirteenth Century. London, 1960.

12. *Huglo M.* Liturgische Gesangbücher // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik: In 29 Bd. / hrsg. von L. Finscher. Bd. 5. 1996. Sp. 1412–1437.

13. *Hüschen H.* Franziskaner // Die Musik in die Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik / hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 4. Kassel; Basel; London; New York, 1955. Sp. 823–841.

14. *Moskva J.* The issue of the melodic of chants of Franciscan liturgical music (On the basis of musical manuscripts from the State Historic Museum in Moscow) // Musica Antiqua. XII. Two Thousand Years of Christian Tradition in Music. Bydgoszcz, 2000, September 14th–17th. Bydgoszcz: Filharmonia Pomorska, 2003. 254 p. P. 113–120.

15. *Pikulik J.* Franciszkanie – nosicielami laterańskiej tradycji liturgiczno-muzycznej // Studia Theologica Varsaviensa. R. 25 (1987). № 1.

16. *Schmidt Hans (Hüschen Heinrich).* Franziskaner // Die Musik in die Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite neubearbeitete Ausgabe / Begründet von Friedrich Blume, hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil. Bd. 4. Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter, Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 1996. Sp. 820–843.

*Валерий БЕРЕЗИН**

Малая история в изучении Большой музыки[1]

Казалось бы, само понятие «малая история» не должно вызывать вопросов, поскольку историкам оно известно не менее полувека. Однако опыт лекций, выступлений на конференциях и личного общения показал, что для историков музыкальных оно представляется чем-то неясным или даже искусственным, хотя и привлекательным. Эта публикация не имеет цели открыть коллегам нечто принципиально новое или научить неведомому, поскольку фактически всякий музыкальный историк в той или иной мере обращается к страницам и проблемам малой истории. Ведь без нее изучение человека становится вполне схоластичным занятием, посвященным перечислению событий, дат и опусов.

У истоков малой истории

Опасаясь трюизма, все же заметим: искусство – это изучение человека. Ощущение среды, атмосферы, в которой существует герой, материальное положение и возможности добывания средств к существованию, жилье и быт, способы общения с малыми и великими современниками – все это объясняет подчас точнее и больше, чем знаковые события эпохи, встречи с великими людьми или плод творческого труда как некий итог.

Если «большая» история изучает магистральные линии движения стран и народов, международные отношения, войны, революции и подобные крупные события, то «малая» выясняет детали, освещает подробности быта и семейных отношений, повседневные насущные нужды и интересы, проясняет обстоятельства не всегда важные для общества в целом, но существенные для жизни некоей группы или отдельного персонажа. В подобных «частностях» – условия существования, этические и юридические нормы, традиции и привычки, которыми люди руководствовались в обыденной жизни, их общественное положение и отношение к профессии, способы взаимоотношений и принятая ими иерархия ценностей. Этика формирует среду, среда формирует эстетические представления и предпочтения. Среда же в свою очередь создает атмосферу, вновь обращая нас к особой этике, присущей большим и малым социальным группам. Малая история многими гранями обращена именно к этике.

Отсюда ясно, что она часто описывает более или менее широкий контекст явления или исторической фигуры, и это важно постольку, поскольку реальная жизнь больше – шире – искусства.

Коль скоро в сферу наших интересов входит «Золотой век» («Le siècle d'or») французской культуры, приведем маленькие подробности к облику Людовика XIV. Приведший страну к великим завоеваниям и могуществу, а к концу правления почти разоривший ее, он, как известно, страстно любил музыку и балет. И вот что повествует об этом малая история: учитель танцев сопровождал монарха даже в военных походах! Ревизия полков, осмотр вражеских позиций, осада укреплений не мешали королю в перерывах совершенствовать па гавота и особо им любимых бранля и куранты. «*Он танцевал куранту с неизъяснимым изяществом, лучше всех при дворе. Но более всего свидетельствует о предпочтениях и привязанностях Его Величества к танцам то, что обремененный постоянными тяжкими трудами этот великий завоеватель более двадцати или двадцати двух лет, укрывшись от дел, упражнялся с господином Бошаном*[2]*, имевшим честь наставлять его в этих благородных занятиях*», – так уже после смерти короля писал знаменитый хореограф Пьер Рамо [4, с. 35].

Причуда? Высочайшая прихоть? Но мы вправе верить, что уж перед смертью монарх был искренен в желаниях и привязанностях. И вот за неделю до кончины, как записал маркиз де Данжо[3],

---

* **Березин Валерий Владимирович** – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

[1] В статье использованы некоторые материалы монографии автора [1].

[2] Пьер Бошан (1636–1705) – хореограф и композитор, происходивший из знаменитой династии скрипачей и танцовщиков. Долгие годы являлся учителем танцев короля. Сотрудничал с Мольером и Люлли; с 1680 года возглавлял Королевскую академию танца.

[3] Филипп де Курсион, маркиз де Данжо (1638–1720) – полковник Королевского полка, дипломат, член Французской академии. В течение 30 лет он вел подробный дневник событий придворной жизни.

«...после недолгого утреннего сна король обрел достаточно сил и бодрости, чтобы разрешить придворным присутствовать на обеде. Сегодня праздник св. Людовика, и поутру барабанщики пришли приветствовать его. Кровать стояла в глубине комнаты, и, чтобы лучше слышать, он вышел на балкон и просил барабанщиков подойти ближе. Двадцать четыре скрипки вместе с [Большими] гобоями играли в соседнем зале Бычий глаз во время обеда, и король повелел шире открыть двери, чтобы они были лучше слышны. Малый ансамбль, славно игравший обычно у мадам де Ментенон[1] *и иногда в королевских апартаментах, приготовился войти к нему к семи часам. Но король, задремавший ненадолго, проснулся со слабым пульсом и совершенно без сил, что привело в ужас врачей, и решено было немедленно привести его к предсмертному причастию* <...>» [цит. по: 5, с. 213][2].

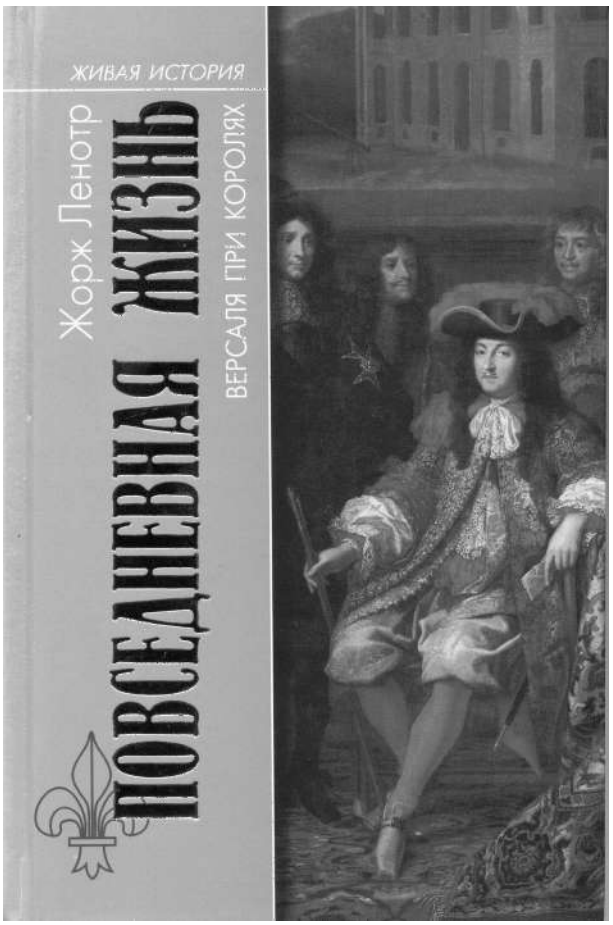
Таково, хотя и схематично, описание предмета и направлений малой истории.

Рождение термина и жанра

Понятие «малая история» (*la petite histoire*) сформировалось во Франции. Одним из родоначальников этого рода исторических исследований принято считать французского историка Жоржа Ленотра (1855–1935), чье подлинное имя было Теодор Госслен. Его страсть к документу, факту, казавшемуся ранее незначительным и второстепенным, стремление к максимальной точности, острая наблюдательность следователя или, если угодно, сыщика и неуемная фантазия, позволявшая строить, а затем и доказывать самые запутанные гипотезы принесли ему заслуженную популярность. Каждая его работа строилась на безупречном владении фактом и документом – в сочетании с блестящим литературным даром.

В примечательной работе «Повседневная жизнь Версаля при королях» Жорж Ленотр писал: «*...Я наконец понял, отчего тот век назван был Великим: дело заключалось в умении разумно использовать талант выдающихся людей. Каждый оказывался на своем месте, каждый был поглощен своим делом и, стремясь блеснуть компетентностью перед своим господином, достигал очень многого в своей области*» [3, с. 55]. Так и он сам, блестяще используя уникальный талант, очаровал и увлек несколько поколений студентов, историков, пытливых читателей.

В России конца XIX – начала XX века Ленотр был популярен. Его знали, переводили, а просвещенная публика читала в оригинале с большим интересом.



Обложка современного российского издания книги Ж. Ленотра «Повседневная жизнь Версаля при королях» (М.: Молодая гвардия, 2003)

Однако советская власть относилась к Ленотру без симпатии. Нет, он не был запрещен, его работы можно было получить в Ленинской библиотеке, что и делали молодые профессионалы, владевшие языком. Но ведь занимался какими-то «мелочами», недостойными советской историографии, к тому же его объективизм далеко не всегда мог служить канонам марксизма.

К счастью, с той поры, как издательство «Молодая гвардия» озаботилось выпуском серии «Повседневная жизнь человечества», к читателю пришло много замечательных русских и переводных книг, повествующих о разных сторонах жизни людей различных эпох: о еде и голоде, одежде и обустройстве жилья, семейном бюджете и ежедневных тратах. И еще о тюрьмах и казнях, болезнях и врачевании, профессиях и ремеслах, вкусах и нравах богачей и ремесленников.

[1] Франсуаза д'Обинье, маркиза де Ментенон (1635–1719) – вторая (морганатическая) жена Людовика XIV.

[2] Здесь и далее (если не указано иное) перевод выполнен автором настоящей статьи.

Здесь-то и пришлись ко двору переведенные книги Ленотра «Повседневная жизнь Версаля при королях» и «Париж во времена Великой революции». Вся серия «Повседневная жизнь...» хороша, хотя, конечно, не равноценна. Однако всякий, прочитавший «Повседневную жизнь Парижа во времена Великой революции», наверняка разделит мои восторги. И не только увлекательным чтением, но и тончайшей методологией историка, который стремится все досконально проверить, подтвердить, атрибутировать, объяснить. Он буквально с линейкой измеряет место, где революционеры убивали священников, так что воссозданная им картина рождает ужас больший, чем «Епифанские шлюзы» Платонова. При этом все описания Ленотра подлинно документальны. Его поиски ванны, где Шарлотта Корде убила Марата – это модель работы гениального историка. И это действует сильнее, чем литературное описание события.

Французские музыкальные историки продолжили активно разрабатывать жанр малой истории, чему в решающей мере способствовала деятельность выдающегося ученого и органиста Норбера Дюфурка (1904–1990) и его учеников[1]. В их ряду выделяется яркая исследовательница старой французской музыки Марсель Бенуа. Ссылки на ее труды есть практически во всех работах аналогичной или близкой тематики. Знаменитую монографию «Версаль и королевские музыканты, 1666–1733. Административное и социальное положение» [6] она писала пятнадцать лет, посвятив большую часть времени разысканию и анализу архивных документов. Бенуа не описывала великих побед, пышных дивертисментов, больших опер и грандиозных празднеств Короля-Солнца, а политические события служили ей лишь фоном повседневной жизни. В центре внимания – отношения музыкантов и «потребителей» их искусства, положение городских и придворных музыкантов при королевском дворе и в городском сообществе, возможности карьерного роста, приобретение придворных должностей, жалованье, доплаты, пенсии, привилегии. Ее интересует положение женщин-музыкантов. Она обращается к особенностям семьи музыканта XVII века, не обделяя вниманием жилье, детей, наследование имущества и наследственные конфликты. Наконец, Бенуа старается проникнуть в самоощущение музыканта в обществе, рассматривая, как и из чего складывалась его репутация.

Ее книга, воссоздающая реальный образ человека своего времени во множестве деталей, скромных, для «большой истории», подробностей его существования – канон научного труда по малой истории. Зато ее персонажи – живые, теплокровные, вызывающие эмпатию без усилий и специальных приемов. И все это позволяет понять и оценить сущность искусства в условиях иной, малознакомой цивилизации.

Малая история всегда требовала тщательного, скрупулезного, подчас многолетнего труда. Четыре года ученики и преемники Бенуа Иоланда де Броссар и Эрик Косевар выписывали из ветхих томов Книг королевских штатов материалы о музыкантах, опубликовав их отдельным томом в серии «Исследования по истории французской классической музыки» [7]. Теперь мы знаем поименно придворных музыкантов, составы ансамблей и оркестров, должностные обязанности, жалованье, условия работы, время службы...

Славным подношением исследователям старинной музыки стали работы Мадлен Юргенс («Документы Центрального нотариального архива по истории музыки (1600–1650)») [8], Иоланды де Броссар («Парижские музыканты 1535–1792 годов: акты гражданского состояния по каталогу Лаборда Национальной библиотеки») [9], Мишель Брене («Музыканты Парижской Сент-Шапель; неизвестные документы, собранные Мишель Брене») [10]. Все это, как и многое другое (а французское музыкознание необычайно богато!) – вехи малой истории, посвященные не собственно музыке, но людям, ее создававшим, в современной им среде.

Разумеется, отечественные авторы также не избегали малой истории. В серии «Живая история: Повседневная жизнь человечества» кроме многочисленных переводов зарубежных писателей вышли блестящие работы Е. Глаголевой «Повседневная жизнь Франции в эпоху Ришелье и Людовика XIII» (2007) и «Повседневная жизнь королевских мушкетеров» (2008), а также «Повседневная жизнь Дюма и его героев» Э. Драйтовой (2005) и «Повседневная жизнь в замках Луары в эпоху Возрождения» И. Клуласа (2006). Необычайно увлекательны книги по русской малой истории, в числе которых «Повседневная жизнь русского Севера» В. Бело-

[1] Эта тенденция активно развивалась и в окружении Дюфурка. Так, еще в довоенный период были созданы работы А. Прюньера, Ж. Кюкюеля, Ж. Экоршвиля, А. Экспера, Л. де Ла Лоранси и ряда других исследователей «золотого века», в центре которого – деятельность Людовика XIV. Ознакомившись с соответствующей библиографией, читатель обнаружит ряд исследований по различным направлениям малой истории.

ва (2000), «Повседневная жизнь русского офицера эпохи 1812 года» Л. Ивченко (2008), «Повседневная жизнь средневековой Руси накануне конца света» Н. Борисова (2004), и еще десятки талантливых работ самой, подчас, неожиданной тематики. Эти книги, как правило, не снабжены научным аппаратом, что, однако, не делает их менее ценными как для широкого читателя, так и для профессионалов. Прежде всего потому, что они талантливы и написаны подлинными специалистами, тонко соединяющими научное знание с увлекательным изложением. Меньшая их часть принадлежит к исторической беллетристике, большая – научно-популярным жанрам.

Заметим, что и ранее многие известные авторы вносили свой вклад в малую историю, хотя и не причисляли, как правило, свои работы к этому жанру. К малой истории можно отнести знаменитые дневники музыкальных путешествий Ч. Бёрни, монографии о Моцарте Г. Аберта, Т. Визева и Ж. Сен-Фуа, тогда как моцартиана Г. Чичерина, А. Эйнштейна, М. Бриона – это прекрасная музыкальная беллетристика.

К работам в жанре малой истории в той или иной степени можно отнести не только специальные труды, но и немало дневников, мемуаров, заметок, эссе, очерков, которые хорошо знакомы русскоязычному читателю. Это, например, «Окаянные дни» И. Бунина и «Некрополь» В. Ходасевича, «Роман без вранья» А. Мариенгофа и «Алмазный мой венец» В. Катаева. Это и эпистолярий русских деятелей искусства, но также сотни сохранившихся восковых валиков с голосами поэтов, композиторов, актеров. К интересующей нас области часто удачно примыкают дагерротип и фотография, и многие сотни артефактов из тех фрагментов, без которых большая история была бы мертва и схоластична.

Именно малая история позволяет исследователю полюбить своего героя, когда день за днем проживаешь с ним собственную жизнь. Но без этого, кажется, история искусства (а речь, прежде всего, о ней) скучна и безжизненна. Впрочем, как и все, что делается без любви.

Сюжеты малой истории

Изучение крупнейших фигур и великих явлений искусства в целом осуществлено исследователями разного уровня и целеполагания. Конечно, каждый в меру возможностей вносил что-то свое, и в итоге сформировалась достаточно полная (порою избыточная) картина явлений и событий. На повестке дня – углубленное изучение контекста, «открытие» фигур второго ряда и переоценка, зачастую вполне справедливая, их достижений. В подобную повестку все более входят исследования «обычного человека в обычных обстоятельствах». Такая антиномия привычного романтического постулата необходима профессиональному исследователю, и в тем большей степени, чем более влияют на умы смежные искусства: кино, литература, телевидение, театр, живопись.

Это важно постольку, поскольку наши представления об искусстве прошлого формируют в основном три обстоятельства. Первое – объективные знания на основе сохранившихся источников эпохи, будь то нотные тексты, дневники современников, архитектура, иконография, архивы и т. д. Второе – субъективные представления на основе косвенных источников: фильмов, спектаклей, воспоминаний отдаленных потомков, литературных версий, музейных коллекций и т. п. Третье – бытование художественного явления в среде современного искусства, с известными этическими нормами, кардинально изменившейся исполнительской техникой, обновленным инструментарием и, конечно, эстетическими тенденциями, предпочтениями, модой, где даже звукозапись производится по иным критериям, чем 30–40 лет назад.

Первый из названных аспектов интересен узкому кругу специалистов. Второй гораздо сильнее воздействует на современного зрителя – слушателя – читателя. Он важен и для профессионала, и для любителя. Третий формирует вполне определенные представления о художественной жизни прошлого. Он может быть – и бывает – совершенно ложным, его экспертные оценки доступны лишь подлинным специалистам.

Примеров первого из указанных положений предостаточно. Приведем один из общеизвестных: 17 октября 1685 года Людовик XIV отменил Нантский эдикт, лишив прав и привилегий протестантов-гугенотов. Это известно всякому академическому историку. Малая же история говорит и об иных последствиях: протестанты, эмигрируя из Франции, несли с собою собственные музыкальные традиции, инструменты, исполнительские манеры, весьма развитые к тому времени, в сопредельные страны. И вот в немецких землях появились натуральные трубы и рога французского типа. Из Англии дошли до нашего времени привезенные в конце XVII века уникальные французские теноровые и басовые скрипки. А из протестантских храмов долины Юра в Швейцарии – редкие инструменты гобойного семейства, включая их низкие типы, не сохранившиеся во Франции. Кто на них играл, как складывались судьбы этих музыкантов,

были ли они приняты обществом? Здесь складывается особая загадочная история, столь приманчивая для исследователя...

Второе обстоятельство ясно просматривается в кино, театре, концертной практике.

Так, многим знаком чудный фильм Алена Корно по роману Паскаля Киньяра «Все утра мира» (*Tous les matins du monde*, 1991). В этой многократно награжденной картине гениальный виолист эпохи Людовика XIV Марен Марэ находит себе единственного учителя – бывшего знаменитого виртуоза Сент-Коломба, добивается его угрюмой и высокомерной благосклонности, соблазняет его дочь (до которой обоим в итоге нет дела) и достигает вершин мастерства. Пусть сюжет далек от реальной биографии Марэ – сценарист и режиссер правомочны на собственную версию. Однако коль скоро речь идет о персонажах действительно известных, зритель вправе ждать хоть каких-то реалистичных подробностей, черт характеров и биографий, «аромата времени». Это важно для понимания атмосферы, в которой формировался характер героя, его социального статуса, положения, достатка, возможностей. Юный Марэ регулярно приходит на уроки, остальное время занимается, неистово совершенствуется. На что он существует, голоден или сыт, в каком доме и на чей счет живет, зависим ли от какого-то благодетеля? Почему он мрачен и недобр? Если он унижен жизнью и обстоятельствами – можно как-то объяснить его жестокость к возлюбленной, но в ином случае он просто холоден и бездушен. Если стремится сделать карьеру – какую? Выбиться из своего социального круга в более высокий – какой и зачем? Ведь в фильме он движим лишь честолюбием и безумным стремлением к совершенству.

В реальности Марэ учился в метризе Сен Жермен л'Осеруа, а с Сент-Коломбом занимался лишь гипотетически. Он был любимцем короля и, оцененный по достоинству, в двадцать три года получил преемственную должность при дворе, – получил в дар, поскольку средств на приобретение у него не было. Но ничего подобного даже не намечено в фильме – прекрасном, но внеисторичном. Характеры, черты людей XVII века, взаимоотношения членов одного цеха (а оба музыканта, и учитель, и ученик не могли не принадлежать единой корпорации – Братству св. Юлиана) – все сталось «за кадром». Зритель (читатель) не может не соблазниться достоинствами фильма (или романа), но это, тем не менее, китч, пусть и весьма талантливый.

Второй пример известен из повседневного телесмотрения. Типичный полицейский фильм: подполковник полиции – честный и порядочный, лет за сорок – живет с неработающей женой и дочерью-студенткой в весьма благоустроенной квартире. Жена ездит на хорошей машине на дачу, дочь не чурается ночных клубов. Хорошо живет офицер, даже порой в сердцах собирается на пенсию.

Именно так выглядел Марен Марэ – подлинный герой фильма Алена Корно «Все утра мира», роль которого сыграл Жерар Депардье (портрет Марена Марэ работы Андре Буи, ок. 1704).

«Вот как жили полицейские, – скажет юноша лет через тридцать, – достойный человек!». А киновед включит героя фильма в ретроспективный анализ художественного типа полицейского 10-х годов XXI века. Это, конечно, не сказочные «Кубанские казаки», но тоже китч, сделанный без ощущения времени. А уж художник в кино может двумя-тремя чужеродными деталями вызвать скептическое недоверие, – так нередко и происходит.

Третий аспект и вовсе очевиден по множеству концертов. Так, мало кому довелось слышать «Музыку фейерверка» Генделя в ее подлинном облике, где автор требует 24 гобоя, 9 валторн, 9 труб, 12 фаготов и контрафагот (хотя единичные опыты, конечно, были). А знаменитый барочный оркестр «Les Arts Florissants» представляет в аутентичной манере французскую музыку XVII века... с не суще-

ствовавшими в тогдашней Франции виолончелями и контрабасами.

В одной радиопередаче слышу голос молодого ведущего: «В СССР рок звучал на улицах и площадях, сейчас он ушел в клубы». Невдомек незадачливому просветителю, что рок, составивший обширный пласт советской субкультуры, вовсе не приветствовался властями вплоть до 1980-х годов. Все это, конечно, детали, частности, но именно они создают подлинную или мнимую картину мира, в которой жили и творили наши герои, вызывают доверие или отторжение.

Методы и средства малой истории

В основе методологии малой истории – факт и документ, источник и его критический анализ, объективная компаративистика и историческая реконструкция фрагментов исторических событий, определенных видов деятельности, быта, что влечет за собою тщательное изучение исторических подробностей.

Возможно, многие коллеги знают, что доныне сохранился восковой валик с записью голоса П. И. Чайковского. Запись организовал в 1890 году Юлий Иванович Блок — меломан и энтузиаст ранней звукозаписи, который в 1889 году первым привез в Россию фонограф Эдисона. Увидевшие аппарат впервые просто начали баловаться, записывая все, что придет в голову. Но благодаря этому сохранились голоса певицы Большого театра Елизаветы Лавровской, пианиста и композитора Антона Рубинштейна, пианиста и дирижера Василия Сафонова, пианистки Александры Губерт. Это совсем крохотный фрагмент малой истории, но его характер и живость ярко дополнят обширные жизнеописания композитора. Теперь представьте, что на валиках сохранились голоса Блока и Белого, Ахматовой и Есенина, Маяковского, Пастернака, Мандельштама, Багрицкого – сотни голосов! Интонации, манеры, темперамент, дикция – все это скажет внимательному исследователю не меньше, чем многие страницы их биографий. Иное дело – что услышит исследователь, это вопрос опыта, эрудиции, эмпатии.

Синтез и критика источников в методологии малой истории

В основе малой истории – источниковедение и критика источников. В изучении музыки французского барокко нельзя не увлечься многочисленными ответвлениями, реками и ручейками, отпадающими от основного русла истории. Интерес к этому времени связан не только с расцветом великой культуры, такие периоды знали и другие страны. Здесь мы соприкасаемся с иной, малопонятной и малознакомой цивилизацией. Приведем лишь немногие обстоятельства, сопровождавшие рождение искусства, которому стремились подражать в окрестных дворах Европы.

При Людовике XIV музыка стала важным государственным делом, возвеличивая монарха и возвышая престиж королевства. Именно в эти времена достигли апогея великие музыкальные традиции, расцвели музыкальные учреждения при дворе и за его пределами, музыканты обрели невиданный дотоле статус, а отзвуки этой эпохи слышны были еще многие десятилетия спустя. «Большая» история музыки запечатлела триумфальные постановки балетов и опер Люлли, знаменательные большие мотеты Делаланда и, конечно, знаменитый оркестр – Двадцать четыре скрипки короля. «*Всякий, кто слышал 24 скрипки короля, должен признать, что нет ничего более восхитительного или величественного!*» – писал Марен Мерсенн [11, с. 184]. Такой же оркестр создал при своем дворе большой жизнелюб Карл II Стюарт, назначив в нем композитором Пёрселла, и даже надменный конкурент Людовика Великого Леопольд I не отказал себе в удовольствии составить подобный оркестр, приставив к нему Иоганна Шмельцера. Надо полагать, музыканты Двадцати четырех скрипок были искуснейшими, превзошедшими все науки артистами. А уж скрипачи, флейтисты, виолисты, игравшие в апартаментах короля, владели искусством риторики и теорией аффектов, – во всяком случае, так полагают многие нынешние исследователи и исполнители, забывая об обычных городских музыкантах, игравших повсеместно.

Но «малая история» уточняет: скрипачи приходили в оркестр из городской корпорации – Братства св. Юлиана. И по корпоративным правилам они учились в XV веке шесть лет [2; 3], а в XVII всего четыре года [2, с. 4]. То есть вся «наука» длилась для них даже меньше, чем в нынешней ДМШ. Дети поступали в ученье к мастеру в 10–14 лет. Поначалу ребенок – просто слуга: чистит, убирает, моет посуду. Потом – ученик, подмастерье, наконец – компаньон: иногда играет вместе с мастером. (Заметим, что в эти же годы дети осваивали и грамоту, и катехизис, ибо других школ не посещали). Что нужно знать играющему на вечеринках, обывательских пирушках, городских праздниках? Песни, танцы, какие-то популярные мелодии, разумеется, приятные заказчику. Можно ли предположить, что если не репертуар, то сама манера игры на купеческой свадьбе и на банкете герцога де Рогана сильно различалась?

Но есть и еще одна сторона дела: все важные дела в то время совершались заключением нотариального договора. В том числе между мастером и родителями ученика. И вот выписки из нотариальных контрактов: 29 мая 1602 года шестнадцатилетний Шарль Жилле поступает на шесть лет к мастеру Жану Эару. Приписка: дядя и ученик заявляют, что не умеют ни читать, ни подписываться. 21 ноября 1628 года Антуан Тьери, 12 лет или около того, сын Жана Тьери из цеха изготовителей футляров (maître gainier), поступает в ученье к Ноэлю Альяме. Примечание: Антуан и Жан Тьери заявили, что не умеют ни читать, ни подписываться, но Жан приложил свое клеймо. 18 декабря 1621 года Гильом Конен, 10 лет, сын парижского купца Гильома Конена и Эдме Флери, поступил на семь лет к мастеру Никола Удо. Примечание: мастер, ученик и его мать свидетельствуют, что не умеют ни читать, ни подписываться. И подобных примеров множество [1, с. 157].

Конечно, ученики могли оставаться в подмастерьях больше четырех лет, играли с товарищами, слушали опытных наставников. Но совершенно очевидно, что просвещенность не была непременным достоинством наших героев, едва способных запечатлеть мысль на письме. А потому немало нынешних работ о тонком знании и применении, например, утонченной орнаментики или принципов риторики музыкантами XVII – рубежа XVIII века могут, по меньшей мере, вызывать сомнения. Равно как буквальное, каноническое им следование. А уж что касается тайн теоретических трактатов и «рассуждений», то для специализированных работ или диссертаций всякий брал из них столько полезного, сколько соответствовало научной или псевдонаучной концепции. При этом усердно обходя источники, противоречащие искомому предмету.

Но поскольку малая история зачастую незначительна для создателей ученых концепций, частности утяжеляют, обобщают и укрупняют до размеров «большого канона», и вырастает грузная и основательная теория. Все, теперь ей можно учить и давать мастер-классы.

Занятно, что нынешние аутентисты склонны скрупулезнейшим образом выполнять всякое предписание, оставленное авторами прошлого, даже если сходные ремарки противоречивы. Каждый ищет собственную истину – и при пылком желании находит. Хотя источниковедение часто показывает, что искать нормы и каноны там, где слишком многие вещи определялись живой практикой, устной традицией, менталитетом, – дело зыбкое.

Особая статья – старинные инструменты. Флейтисты ищут единственно подлинную модель ранней флейты, гобоисты – «правильную» модель барочного гобоя, фаготисты – канонический тип старинного фагота и т. п., тогда как в нынешних музейных экспозициях представлены десятки видов и типов. Просто потому, что в единообразии не было ни нужды, ни смысла. Схожая ситуация и в органологических терминах, и с определением барочных форм и жанров, орнаментики и импровизации.

О возможности поиска актуальных смыслов

Сколько копий сломано в дискуссиях об украшениях, всяких флатманах, батманах, куле, порде-вуа – все науки превзошли нынешние аутентисты. Между тем Жак Оттетер, посвятив 50 страниц подробному их описанию, подытоживает свой труд о флейте так: «*Хороший вкус и практика покажут их уместность лучше, чем теория. Все, что я могу посоветовать, это на протяжении некоторого времени играть пьесы, где обозначены все украшения, чтобы со временем, привыкнув, добавлять их там, где они будут хороши*» [12, с. 32]. Вот в чем дело: во времена Оттетера повседневная практика и воспитывала вкус. Но с тех пор прошло более трехсот лет.

Впрочем, исключительная значимость Двадцати четырех скрипок в формировании оркестровой культуры во многом красивая легенда или, по крайней мере, сильное преувеличение, поскольку играли упомянутые музыканты сравнительно редко. Книга штатов за 1708 год уточняет: «*Этот скрипичный оркестр приходит играть на обедах короля в основном три или четыре дня в году, а также при возвращении из Фонтенбло и других больших выездах. Дни, когда они обычно играют, это первый день года, первый день мая и праздник Его Величества, то есть день святого Людовика*» [7, с. 278]. Неудивительно, что жалованье их, 365 ливров годовых, почти вдвое уступало жалованью скрипачей церковной Капеллы.

Большая история повествует о достижениях великого Люлли, которого король выделял из всех сюринтендантов и композиторов. И это справедливо: его музыкальные трагедии триумфально шли во Франции и за ее пределами. А малая история уточняет: в то время в Камерной музыке[1] служили по кварталам или семестрам. И вот мы видим, что

[1] Люлли служил сюринтендантом Камерной музыки, т. е. руководителем одного из трех департаментов Двора, где работали музыканты.

Люлли почти никогда не служил в течение всего года, а делил его с коллегами. И это отчасти объясняет, откуда у него были время и силы для сочинения многочисленных балетов и музыкальных трагедий, для работы в Королевской академии музыки или с оркестром Малых скрипок[1].

Социальный статус королевских музыкантов не вполне ясен. Они были почитаемы, общались с монархом, танцевали с ним в одних балетах. Но они не принадлежали к дворянскому сословию и находились в положении слуг, хотя и привилегированных. И, похоже, такая ситуация их вполне удовлетворяла, многие стремились, кроме музыкантского, занять место дворецкого, камердинера, хранителя продуктового чулана и т. п. И хотя они именовались сотрапезниками короля – les commenseaux du roi, их одаривали продуктами «со склада» вовсе не как дворян, что, впрочем, само по себе было почетно и выгодно. Это их не унижало, но компенсировало весьма скромное жалованье.

Подобная частичка малой истории, может быть, чуть-чуть приоткрывает мироощущение придворного музыканта. Но, нанизанные одна к другой, такие бусинки способны в существенной мере очертить ментальность наших героев.

Многие видные музыканты эпохи представляются ныне учеными теоретиками. На эту мысль наводят, конечно, их методические и теоретические труды. Но сейчас бывает непросто различить школярское занудство, прогрессивную дидактику или пособие для заработка. Архаизмы представляются теоретическими постулатами и глубокомыслием, скрывающим секреты ремесла. При ближайшем рассмотрении мы видим зачастую более или менее популярных педагогов своего времени, стремившихся облечь свое искусство в нечто материально полезное. Так, очень продуктивный педагог-гитарист Жозеф Бернар Мерши опубликовал более тридцати педагогических работ. В их числе, например, «Трактат об украшении музыки на гитаре, которого столь недоставало любителям и который необходим для игры с подлинным вкусом пьес и различных аккомпанементов...» [13]. А как завлекательно назвал свой трактат композитор и теоретик Рене Уврар (1624–1694), служивший в соборе Бордо: «*Секреты нового искусства композиции, столь простые, что даже не умеющие петь смогут через день сочинять на четыре голоса с любым басом*» [14]. Подобные труды, обещающие научить играть на флейте в кратчайшие сроки или обучить пению за две недели, нередки. Понятно, что у них находились свои почитатели. Как, например, г-н Журден из незабвенной комедии г-на де Мольера «Мещанин во дворянстве». Но ясно, что они не адресованы профессионалам.

Около 1640 года господин Пьер Трише создал широко известный ныне «Трактат о музыкальных инструментах» [15]. Адвокат в парламенте Бордо, страстный коллекционер и музыкант-любитель, он полагал свой труд важным делом жизни. Пытаясь дополнить «Всеобщую гармонию» Мерсенна, он вывел столь причудливую генеалогию инструментов и их названий, что вошел в историю музыки, оставшись при этом фантазером-провинциалом, затемнившим и без того не слишком ясные вещи.

Все это высвечивает контекст времени, менталитет, характеры, типы, личности.

Изучение музыкальных явлений в социально-исторической среде

Малая история предоставляет неограниченные возможности для изучения человека в повседневной жизни и социальной среде. Вот характерный документ – решение церковной комиссии от 10 апреля 1786 года о службе учителя грамматики Руанской метризы. Изучив ситуацию, капитул предложил «*Мэтру Ульбреку, священнику, викарию из Гремонвиля, занять должность учителя латыни детей хора. Ему надлежит наставлять их в правилах веры, учить читать и писать, заботиться об их пропитании, равно и питании учителя музыки и служанки, которой он должен выплачивать жалованье.* <...>

В скоромные дни [дети] получают на обед суп и вареное мясо, вечером жаркое, и на обе трапезы все должно быть в достаточном количестве.

В постные дни на обед подавать суп и овощное блюдо или яйца <...>. *Сидр для детей следует разбавлять наполовину в винном погребе.* <...>

Учитель музыки отвечает за поведение детей во время его уроков и во все то время, пока дети находятся в церкви, будь то в притворе или на клиросе; он должен следить, чтобы дети исполняли обязанности свои степенно и благопристойно.

В обязанности учителя латыни входит надзор за детьми во все то время, какое находятся они в метризе, кроме уроков музыки.

[1] Малые скрипки короля, или Скрипки кабинета – оркестр, созданный для приватных развлечений Людовика XIV и включавший 21 исполнителя. Этот оркестр некоторые современники считали более совершенным и модным, чем Двадцать четыре скрипки, который именовали также Большими скрипками.

Оба учителя по взаимному согласию должны выводить детей на прогулку два раза в неделю, по возможности каждого из них.

Не разрешается капелланам-музыкантам входить к детям в класс кроме как для репетиций, когда в том будет нужда; равно и учителя, за исключением указанной надобности, не должны принимать у себя капелланов, певчих и всяких посторонних лиц.

Также возбраняется вход в класс родителям учеников, особенно матерям их и сестрам, которые, когда пожелают свидеться, могут сделать это в гостевой комнате или комнатах учителей» <...> [16, с. 91–93].

Кажется, здесь столько интересных подробностей, что может сложиться канва изрядной повести. Однако увлекут ли они воображение нашего музыкального историка – вопрос без ответа.

Об объективной компаративистике

Объективная компаративистика – важный инструмент историка, хотя это положение для многих небесспорно. Однако всякая тенденциозность, даже с самыми благими намерениями, не способствует воссозданию реалистичной картины мира. Еще десять лет назад это казалось очевидным, но в наши дни ситуация изменилась. Поэтому попробуем разъяснить такой взгляд на небольшом примере.

Вряд ли кому-то приходилось слышать или читать о беспристрастном отношении к «Запискам о России 1839 года маркиза де Кюстина», разве что в сокращенном издании 1910 года. Нет нужды полемизировать ни с противниками, ни с апологетами этой талантливой книги. Однако наблюдательному читателю разве не вспомнятся сразу вершины русского искусства того времени – сочинения Пушкина, Дельвига, Вяземского, Баратынского, наконец, Лермонтова и Гоголя, полотна Венецианова, Кипренского, Федотова, Иванова. Но наблюдения де Кюстина почти не пересекаются с русским искусством, зато ярко воссоздают атмосферу, среду, в которой – или вопреки которой – культура России совершила столь мощный рывок. И в этом смысле «Записки» де Кюстина как объект малой истории не требуют оценочных суждений, но формируют еще один, немаловажный ракурс изучения исторического контекста современным исследователем. Сравнения с западноевропейской культурой могут быть уместны и полезны, поскольку автор необычайно наблюдателен, но лишь с учетом всех обстоятельств и подробностей, требующих объективного и взвешенного отбора. Подобное соображение пытался донести еще автор предисловия к первому переводу В. Нечаев: «В его мнимой ненависти больше любви и настоящего человечного уважения, чем в казенных апологиях...»[1].

В музыкально-исторической науке исследователи зачастую отбирают комплиментарные материалы из биографических подробностей, свидетельств современников, рецензий и т. п. Это ограничивает поле изучения личности и времени, не позволяя понять причины творческих неудач, незаслуженных падений или необъяснимых взлетов. Такой подход, полезный для школьной музлитературы, создает схематичное, упрощенное восприятие предмета, уводя исследователя от глубинной сути явлений и событий. Забавно бывает видеть в искусствоведческих работах и обилие сравнительных эпитетов превосходной степени. Музыканты – великие и выдающиеся – играли в лучших залах, обычно блистательно или блестяще, работали с лучшими оркестрами, исполняя уникальные программы... (Набор подобных эпитетов скромен, потому хвалебные рецензии обычно скучны и однообразны). Такой стилистике не хватает сложности, и это большая проблема нашей музыкальной критики, обычно не имеющей адресата.

Компаративистика относится к числу обобщенных методов исследования. Она не всегда предполагает прямое сравнение, но может быть ориентирована на сопоставление неоднородных явлений: музыки и архитектуры, искусства и контекста, фантазии и реальности и т. п. Но в музыкознании это не всегда приводит к желаемому результату, поскольку качественные оценки могут значительно различаться по критериям в теоретическом, историческом, исполнительском музыкознании. Это обретает особый смысл в малой истории, где пристальное внимание уделяется самым различным фактам и обстоятельствам. Представляется, что их интерпретация может быть либо многоаспектной, либо по возможности беспристрастной.

* * *

27 октября 1372 года герольды прокричали на парижских улицах запрет трактирщикам принимать и удерживать посетителей, а посетителям – выпивать после ночного колокола. Третий же пункт гласит:

«*Стало известно парижскому прево*[2]*, что в нарушение порядка многие менетрье ходят играть и тру-*

[1] Предисловие В. Нечаева к первому переводу 1910 г. Без пагинации.

[2] Прево (фр. prévôt) – здесь: королевский чиновник, облеченный полномочиями мэра.

бить (jouer et corner) по ночам, оттого многие грабежи случились в Париже, двери были взломаны и много иных преступлений и порчи имущества совершено. Потому король наш и господин прево приказывают всем менетрье, чтобы не осмеливались впредь играть и заниматься чем бы то ни было, к их ремеслу относящемся, как в тавернах, так и на улице после ночного колокола, ежели только они не на свадьбе играют в том доме, где свадьбу празднуют, под страхом изъятия инструментов и штрафа королю в сорок парижских соль.

А также чтобы никто впредь не вынуждал и не старался принудить вышеназванных менетрье играть и заниматься их ремеслом после указанного часа под угрозой штрафа в сорок парижских соль[1]» [17, с. 403].

Этот скромный эпизод из малой истории средневековой Франции может восприниматься как занятная подробность. Найдет ли в ней музыкальный историк отзвуки этических норм и контуры характеров? Вероятно, это вопрос вкуса – в широком значении слова. Впрочем, как и все, написанное выше.

Литература

1. *Березин В.* Музыканты королей Франции. М.: Современная музыка, 2013.
2. *Березин В.* Уставы и правила французских музыкальных корпораций XIV–XVIII веков // Старинная музыка. 2018. № 2. С. 1–10.
3. *Ленотр Ж.* Повседневная жизнь Версаля при королях / пер. А. Раковой. М.: Молодая гвардия, 2003.
4. *Rameau P.* Le Maître à danser, qui enseigne la manière de faire tous les différens pas de danse dans toute la régularité de l'art, et de conduire les bras à chaque pas (Paris, 1725). Reprint: Genève: Minkoff, 1982.
5. *Maral A.* La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV. Sprimont: Mardaga, 2002.
6. *Benoit M.* Versailles et les musiciens du roi, 1666–1733. Étude institutionelle et sociale. Paris: Picard, 1971.
7. États de la France (1644–1789). La Musique: les institutions et les hommes. Recherches sur la musique française classique. Vol. XXX. Paris: Picard, 2003.
8. *Jurgens M.* Documents du Minutier central concernant l'histoire de la musique: 1600–1650 / réd. par M. Jurgens. Vol. 1–2. Paris: S.E.V.P.E.N., 1967–1974.
9. *Brossard Y. de.* Musiciens de Paris, 1535–1792: actes d'état civil d'après le fichier Laborde de la Bibliothèque nationale / publ. par Y. de Brossard. Paris: Picard, 1965.
10. *Brenet M.* Les musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais / documents inédits recueillis et annotés par Michel Brenet [M. Bobillier]. Paris: Picard, 1910. Reprint: Genève: Minkoff, 1993.
11. *Mersenne M.* Harmonie universelle. Paris, 1636. Факсимиле: Paris: CNRS, 1975.
12. *Hotteterre J.* Principes de la flûte traversière, ou fllûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et de hautbois, divisés pas Traités. Amsterdam, 1707.
13. *Merchi J. B.* Traité des agréments de la musique executés sur la guitarre, ouvrage qui manquait aux amateurs et qui est indispensable, pour exécuter, avec goût, les Pièces, et les traits de chant qui se trouvent souvent dans les Accompagnements. Contenants les Instructions claires et des exemples... Paris, 1777. Réimpr.: Genève: Minkoff, 1981.
14. *Ouvrard R.* Secret pour composer en musique par un art nouveau, si facile, que ceux mesmes qui ne sçavent pas chanter, pourront en moins d'un jour composer à quatre parties sur toute sorte de basses. Donné au public par un maistre de musique R[ene] O[uvrard]. Paris: J. de Senlecque, 1658.
15. *Trichet P.* Traité des instruments de musique, ca 1640. Repr.: Neuilly-sur-Seine: Societe de musique d`autrefois, 1957.
16. *Collette A.* Histoire de la maîtrise de Rouen. Rouen: E. Cagniard, 1892. Réimpr.: Genève: Minkoff, 1986.
17. *Bernhard B.* Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers, ou joueurs d'instruments, de la ville de Paris // Bibliothèque de l'école des chartes. T. 3. 1842.

[1] Парижский *соль* (или *су*) – денежно-счетная единица, равная 1/20 парижского ливра.

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Ю. Бочаров (Москва). Об эпохе барокко в музыке и ее периодизации

Автор обозначает важнейшие особенности эпохи барокко в истории музыкального искусства и рассматривает различные подходы к периодизации данной эпохи в историческом музыкознании. При этом он предлагает собственный вариант периодизации, который не только учитывает музыкально-стилевые изменения, но и оказывается скоординирован с важнейшими событиями европейской истории XVII–XVIII веков.

***Ключевые слова*:** история музыки; периодизация; эпоха барокко.

М. Сапонов (Москва). Стилевой quodlibet или начало пути? Отроческие сочинения И. С. Баха в собрании И. Г. Ноймайстера

В статье затронуты обстоятельства открытия Кристофом Вольфом в 1984 году неизвестных ранее тридцати трех органных хоралов юного И.С. Баха, проблематика их атрибуции, а также предложены аналитические наблюдения и выводы о стилистике этих произведений. Предлагается также очерк о личности переписчика – Иоганна Готфрида Ноймайстера (1756–1840), скопировавшего ценнейший сборник рубежа XVII–XVIII веков.

Ключевые слова: И. С. Бах; Собрание И. Г. Ноймайстера; органная музыка; нотные рукописи; барокко.

Ю. Москва (Москва). Неизвестные фрагменты латинской певческой рукописи из Российского национального музея музыки

Статья посвящена ранее неизвестным фрагментам музыкально-литургической рукописи из Российского национального музея музыки в Москве. Палеографический анализ и изучение содержания сохранившихся листов позволили установить тип рукописи, ее содержание, структуру, происхождение и возраст. Данные фрагменты принадлежали францисканскому полному антифонарию оффиция, который был составлен между 1450 и 1563 годами.

Ключевые слова: орден францисканцев; нотная рукопись; квадратная нотация; формуляр; антифонарий; санкторал; рифмованный оффиций.

В. Березин (Москва). Малая история в изучении Большой музыки

Если традиционная «большая» история изучает магистральные линии движения стран и народов, международные отношения, войны, революции и подобные крупные события, то «малая» выясняет детали, освещает подробности быта и семейных отношений, повседневные насущные нужды и интересы, проясняет обстоятельства существенные для жизни некоей группы или отдельного персонажа. В статье рассматриваются формирование и особенности жанра малой истории, ее методология, перспективная для музыкально-исторических исследований.

Ключевые слова: малая история; история музыки; методология научного исследования.

ABSTRACTS

***Yuri Bocharov* (Moscow). Ob epokhe barokko i ejo periodizatsii / About the Baroque era in music and its division into periods** (pp. 1–14)

The author defines the most important features of the Baroque era in the history of music and considers various approaches to the division of this era into several periods in historical musicology. He also offers his own option of such division considering not only evolution of music style, but also the most important events of the European history of the 17th and 18th centuries.

Keywords: Western music history; the Baroque era; periodization.

***Mikhail Saponov* (Moscow). Stilevoj quodlibet ili nachalo puti? Otrocheskie sochinenuja J. S. Bacha v sobranii J. G. Neimeistera / The style quodlibet or the beginning of a career? Youthful works by J. S. Bach in the Neumeister Collection** (pp. 15–29)

The author describes early organ chorals of Bach from Neimeister Collecton which was discovered by Chr. Wolff in the Yale University Library (USA). He also provides some biographic information about Johann Gottfried Neumeister (1756–1840) who made this Collection of 82 organ chorales by German baroque composers.

Keywords: J.S. Bach; Neumeister Collection; organ chorales; Baroque music.

***Yulia Moskva* (Moscow). Neizvestnye fragmenty latinskoj pevcheskoj rukopisi iz Rossijskogo nazional'nogo muzeja muzyki / Unknown fragments of Latine chant manusctipt from The Russian Museum of Musical Culture** (pp. 30–37)

Article is devoted to unknown fragments of the musical and liturgical manuscript from the Russian national museum of music in Moscow. The paleographic analysis and studying of the source allowed to establish a type of the whole manuscript book, its contents, structure, origin and age. These fragments were a part the Franciscan full Antiphonary of Officium which was made between 1450 and 1563.

Keywords: The Franciscan Order; formular; antiphoner; sanctorale; reim office; quadrat notation.

***Valery Berezin* (Moscow). Malaja isrorija v izuchenii Bol'shoj muzyki / *La petite histoire* in studying of Great music** (pp. 38–47)

The traditional history studies the main lines of movement of countries and peoples, international relations, wars, revolutions and similar major events. *La petite histoire* highlights the details of everyday life and family relationships, daily needs and interests, clarifies the circumstances essential for the life of a group or individual character. The article analyzes the formation and features of the genre of *la petite histoire*, its methodology, promising for musical and historical research.

Keywords: *La petite histoire*; history of music; methodology of historical musicology.

Уважаемые авторы!

С правилами направления, рецензирования и опубликования научных статей вы можете ознакомиться на официальном сайте журнала «Старинная музыка» по адресу: *www.stmus.ru* (страница «Информация для авторов»)