



# СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 4 (50) 2010

Ежеквартальный  
музыкальный журнал

Учредитель  
Литературное агентство  
«ПРЕСТ»

Свидетельство о регистрации  
№ 017021 от 02.08.99

Главный редактор  
**Ю.С.Бочаров**

Издается при участии НИЦ  
Методологии исторического  
музыкознания Московской  
консерватории

Редколлегия:  
**В.В. Березин**  
**Е.А. Коровина**  
(ответств. секретарь)  
**С.Н. Лебедев**  
**М.А. Сапонов**  
**И.П. Сусидко**  
**О.К. Чернышев**  
Художник  
**И.Г. Гончарова**

✉ 105009, Москва,  
ул.Б.Никитская, д.11 – 13

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

Подписано в печать 21.12.2010  
Формат 60x84 1/8 Усл. печ. л. – 4,25.  
Уч.-изд. л. – 6,0. Печать офсетная.  
Тираж 1000 экз.

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

© «Старинная музыка», 2010  
Перепечатка материалов без письменного  
разрешения редакции запрещена

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

☎ (495) 469-12-05,  
(499) 966-59-89

## СОДЕРЖАНИЕ

### Год Франции в России

Марсель Бенуа: «Эту профессию нужно проживать с эгоистической страстью...» .....2  
Интервью с Марсель Бенуа – крупнейшим историком французской музыки, исследовательницей музыкальной культуры Франции XVII–XVIII веков.

*Ключевые слова:* Марсель Бенуа; старинная музыка; музыка Франции XVII–XVIII вв.

### Из истории отечественной музыкальной культуры

А. Бельшова (Санкт-Петербург). «Искушения святого Антония»: мотив борьбы с бесами в древнерусском певческом цикле в честь преподобного Антония Великого» .....8  
Анализ избранных музыкально-поэтических текстов древнерусской службы, посвященной одному из самых почитаемых христианских святых – основателю монашества Антонию Великому. Песнопения рассматриваются с точки зрения отражения в них темы борьбы с дьяволом, которая является одним из значимых топов христианской культуры. Анализируются музыкальные и поэтические средства, используемые для выражения этого топоса, раскрываются закономерности их использования, указываются культурные истоки некоторых поэтических и музыкальных образов. В результате анализа выявлен ряд музыкальных приемов («гимнографических топов»), подчеркивающих определенные повторяющиеся мотивы поэтического текста.

*Ключевые слова:* Антоний Великий; древнерусское певческое искусство; гимнографические топовы.

О. Шумилина (Донецк). «Максим Березовский: возвращение утраченного наследия» ....14  
В статье сообщается об обнаружении в начале XXI века двух хоровых концертов Максима Березовского – «Не имамы иныя помощи» и «Тебе Бога хвалим», инципиты которых известны по «Каталогу певческой ноты» 1793 года. На основе анализа композиционных и стилистических особенностей каждого из концертов выдвигается версия об их принадлежности к разным этапам творчества композитора.

*Ключевые слова:* Максим Березовский; музыкальные рукописи; хоровой духовный концерт; музыка второй половины XVIII в.

### Исторические экскурсы

В. Березин (Москва). «Устав и правила музыкальных мастеров города Парижа» .....19  
Положения Устава профессиональной корпорации французских музыкальных мастеров от 1599 года и комментарии к этим положениям, которые определяли, в частности, особенности управления сообществом мастеров, правила вступления в корпорацию, торговли музыкальными инструментами и т. п. На основе документов эпохи приведены данные об истории корпорации, о ее повседневной деятельности, об обучении подмастерьев и их карьере, а также о количестве изготовителей музыкальных инструментов во Франции в различные периоды XVIII века.

*Ключевые слова:* французская музыка XVII–XVIII вв.; музыкальные мастера; корпорация музыкальная; устав профессиональной корпорации.

### Вспоминая старых мастеров

М. Серебрянников (Санкт-Петербург). О клавирном наследии Готфрида Кирхгофа .....27  
Готфрид Кирхгоф (1685–1746) – прославленный в свое время немецкий органист и композитор, соученик Г.Ф. Генделя и добрый знакомый И.С. Баха, принадлежит к тем забытым мастерам эпохи барокко, чья творческая деятельность послужила прочным фундаментом для величайших достижений гениев. В статье обсуждается вопрос о судьбе творческого наследия Кирхгофа, а также дается обзор всех сохранившихся клавирных сочинений мастера.

*Ключевые слова:* Г. Кирхгоф; клавирная музыка; музыкальное барокко.

### Книги

Г. Малинина (Москва). Листая страницы истории .....31  
Рец. на книгу: Прышкинова М.П. Из истории русской музыкальной культуры XVIII века. М., 2010.

Г. Малинина. О балете времен Екатерины II .....32  
Рец. на книгу: Максимова А. Русский балетный театр екатерининских времен. Россия – Запад. М., 2010.

### Нотное приложение

Г. Кирхгоф. Пьесы для клавира .....33

Мнения авторов статей могут не совпадать с позицией редколлегии журнала.

На 1-й странице обложки: *Анна-Генриетта Французская. Портрет работы Ж.-М. Натье (сер. XVIII в.)*



### Марсель Бенуа: «Эту профессию нужно проживать с эгоистической страстью...»\*

Марсель Бенуа — музыкальный историк, доктор изящной словесности, председатель Филлидоровского общества. Не уверен, что о женщине можно сказать «патриарх» (да и не видит она себя в этой роли), но слово «старейшина» — это о ней, родившейся в 1921 году. Вряд ли можно найти современную работу о французской музыке XVII — начала XVIII века без ссылок на ее труды. Публикация двух томов ее диссертации в 1971 году стала рубежом, разделяющим отдельные исследования французской музыкальной культуры и блестяще систематизированную, ясную и точную историографию музыкальной жизни французского двора, полностью основанную на документах эпохи.

Марсель Бенуа ничего не пропагандирует и не опровергает. Ее работы предполагают осведомленность в том, что Франция XVII века — величайшая монархия Европы, задававшая тон в науках, искусствах и ремеслах; задача музыкального историка — показать и объяснить, как и почему французская музыкальная культура обрела свой неповторимый облик. В основании ее метода — исследование человека. Его повседневной жизни, быта, семьи, отношений с миром и даже ухода в мир иной, куда у всякого в разные времена разный путь.

Это почти мистическое ощущение иной реальности, где биография историка складывается в окружении его героев, достигается не только годами кропотливого труда. Марсель Бенуа обладает поразительным даром, складывая многокрасочную мозаику из нотариальных актов, документов по службе, переписки, мемуаров, газетных заметок, завещаний, описей, изображений, церковных книг, полицейских протоколов, судебных дел, гастрономических подробностей, деталей одежды, сделать историю живой и доступной...

В книге «Версаль и королевские музыканты, 1661–1733»<sup>1</sup> она открыла миру причудливую и почти неизвестную цивилизацию, разрушенную и стертую из памяти поколений Революцией. Во втором томе диссертации Бенуа — «Придворная музыка. Капелла,

Апартаменты, Конюшня. 1661–1733»<sup>2</sup> читателю предоставлено более 500 страниц рукописных архивных документов в чистом виде, выложенных исследователем беспристрастно и без комментариев: пользуйтесь!

Ее метод оказался весьма привлекательным: за последнюю четверть века на свет появились уникальные по культурно-исторической значимости работы, обогатившие колоритную картину не только и не столько исследованием музыки, сколько цивилизации, породившей великую культуру.

Более 50 лет Марсель Бенуа руководила выпуском авторитетных серийных музыкально-исторических изданий (причем бесплатно!), успевая при этом зарабатывать на жизнь, писать собственные (блестящие!) работы и, наконец, инициировать и выпустить в свет уникальный энциклопедический «Словарь французской музыки XVII–XVIII веков»<sup>3</sup>. И каждая строка ее публикаций (равно как и напечатанные ею работы коллег) подтверждена документом, фактом, ссылкой.

Миниатюрная, приветливая, неизменно доброжелательная, Бенуа кажется одинокой и незащищенной, хотя в большой гостиной ее парижской квартиры и сейчас устраиваются регулярные концерты. «Эта красивая квартира? — ловит она мое любопытство. — Нет, это не на доходы историка. Я могу пристойно существовать только благодаря отцовскому наследству...».

Она пережила многих учеников и друзей, не обзавелась семьей, возраст, не лишивший ее самоиронии, лишил понемногу привычной мобильности («ноги болят — возраст...», — признается с улыбкой и легким вздохом). Но обо всем, что касается профессии, она говорит темпераментно и заинтересованно.

— **Вы всегда уточняете: я историк, а не музыковед. В чем для Вас принципиальная разница?**

— Музыкальный писатель может писать о музыке и музыкантах без особой эрудиции и специальных знаний, ведь его задача не в том, чтобы сооб-

\* Подготовка интервью и комментарии профессора Московской консерватории В. Березина.



*Марсель Бенуа (1984 г.)*

шить что-то принципиально новое, а в добротной популяризации. Критик, литератор, эстетик, философ могут передать эмоциональное содержание музыки, руководствуясь собственным вкусом и пристрастиями. Такие люди необходимы любителям музыки.

Музыковед, чаще всего специалист в определенной эпохе, творчестве композитора, привязан к нотному тексту, изучая форму, манеру письма, стилистику, работает с тематическими каталогами. Его технические изыскания обращены к посвященным, к профессионалам.

Историк музыки помогает одновременно и просвещенному любителю и профессионалу переместить композитора и его произведение в свойственную им среду. В географический, политический, социальный, культурный контекст, основанный на подлинных источниках, всегда выверенных, в том числе и новых, малоизвестных. Суждение историка должно быть объективным и непредвзятым.

**– *Правомерно ли говорить о том, что Вы и Ваш учитель Норбер Дюфурк создали обновленную музыкально-историческую школу, основанную на изучении подлинных источников и документов?***

– Норбер Дюфурк не первым привлек внимание музыкантов к историческим исследованиям. Несколько музыковедов-историков и в конце XIX, и в

начале XX века работали с архивами, желая понять особенности повседневной жизни, карьеры композиторов и исполнителей, учреждений, в которые они входили, как получали средства к существованию и какое положение занимали в обществе. Не было как такового «основания» исторической школы изучения французской музыки, скорее можно говорить об отдельных случаях, отдельных авторах, не желавших довольствоваться заимствованием недостоверных, компилируемых текстов или опираться на некие литературные описания. Они предпочли обратиться к оригинальным источникам информации, подлинным документам эпохи, позволяющим проследить жизненный путь музыканта. То же самое, кстати, происходило и с реставрацией партитур: обращение к рукописям и первым изданиям, со ссылками на современные им трактаты.

**– *Есть ли историк, музыковед, чей талант следует отметить особо, – может быть, фигура, служившая Вам ориентиром?***

– Среди наших предшественников я бы отметила Эрнеста Туанана, изучавшего архивы Секретариата Королевского дома; Констан Пьера, собравшего документы о «Духовных концертах»; Мишеля Брене, который воссоздал в своих работах музыкальную жизнь Сен-Шапель<sup>4</sup>.

Я вспоминаю сейчас и тех, кто изучал эпистолярный (Мерсенна, мадам де Севинье), газеты («Меркурий», «Галантный Меркурий»), записки и мемуары (маркиза Данжо, Сурша). И исследователей Парижской и Версальской школы Золотого века<sup>5</sup> (это Анри Прюньер, Анри Китар, Анри Экспер, Анри Летокар, Андре Тисье, Жюль Экоршвиль, Жюльен Тьерсо, Шарль Буве, Эжен Борель, Жорж Кюкюель...). И с особым почтением – выдающегося мэтра французского музыковедения Лионеля де Ла Лоранси (1861-1933), который был образцом для всех нас.

Одновременно другие занимались нотами, Камиль Сен-Санс издавал Рамо, Александр Гильман – сочинения французских органистов XVII–XVIII веков, а Морис Кашье подготовил к публикации полное собрание Куперена.

Путь был открыт. Норбер Дюфурк, с его авторитетом профессора истории и географии, органиста и хартиста<sup>6</sup>, был наилучшей фигурой для преподавания истории музыки в Консерватории<sup>7</sup>, где и был назначен профессором в октябре 1941 года. Его пример, как и Лионеля Ла Лоранси, сопровождал меня всю жизнь.

**– *Какое место занимал курс истории музыки в Консерватории в 1940-е – 1950-е годы?***

– Норбер Дюфурк преподавал историю музыки в Консерватории с 1941 по 1975 год. Он построил свой Высший курс (второго цикла) следующим образом: три года изучения западной музыки (от Средневековья до XX века) из расчета 6–8 лекционных часов в неделю: 1-й год: – французская музыка; 2-й год – зарубежная вокальная музыка; 3-й год – зарубежная инструментальная музыка. После вступительного конкурса к лекциям допускались обычно 30–40 учеников.

Успешно закончившие допускались к Курсу музыковедения (соответствовавшего третьему циклу), который профессор создал в 1952 году. Здесь каждый готовил диссертацию с одним условием: тема должна быть новой и касаться французской музыки (любой эпохи). Занятия проходили в форме личных бесед с профессором. В конце второго или третьего года работа представлялась специализированной комиссии.

Прошедшие этот этап и выбравшие темы о французской музыке XVII–XVIII веков могли записаться на специальный семинар, открытый Дюфурком тоже в 1952 году. Правда, через два года Консерватория перестала поддерживать эту инициативу из-за недостатка средств, и профессор стал вести семинар в частном порядке.

Каждый месяц он собирал эту небольшую группу у себя дома, и к ней понемногу примыкали люди извне, из других учебных заведений. В наших дискуссиях участвовали французские и иностранные музыковеды, в частности американцы; приходили хартисты, сотрудники Национального исследовательского центра (CNRS), университетские преподаватели, органисты и клавесинисты, издатели, производители пластинок, авторы радиопрограмм и даже потомки известных музыкантов (как, например, Даникан-Филидоры).

В этом Семинаре была задумана книга о Мишеле-Ришаре Делаланде, вышедшая в 1957 году. И там же формировались будущие авторы книг и статей серии «Музыкальная жизнь Франции в правление династии Бурбонов».

– *Плодотворная инициатива Норбера Дюфурка – создание серии трудов с общим названием «Музыкальная жизнь Франции в правление династии Бурбонов» из сборников лучших статей или монографий современных музыкальных историков. Как родилась эта серия?*

– Норбер Дюфурк хотел показать меломанам нашей страны ценности французского классицизма, это и побудило его к основанию в 1953 году (с издателем Жаком Пикаром) серии научных трудов, которая разделилась на два направления:

1) «Этюды», посвященные биографиям, жанрам, инструментам, учреждениям, иконографии, тематическим каталогам... С 1954 по 2004 год в этом разделе вышли 33 тома.

2) Журнал «Исследования по французской классической музыке», ежегодный и двуязычный (на французском и английском языках). Основное внимание уделялось неизвестным ранее документам, касающимся музыкантов, например, нотариальным актам, старым газетам, переписке, мемуарам. Были напечатаны некоторые разделы диссертаций, подготовленных в Консерватории. Сто тридцать исследователей (в том числе более пятидесяти иностранных) сотрудничали с журналом. С 1953 по 2007 я была ответственным секретарем этой серии, в которой в 2007 напечатан 31-й выпуск.

Кончина Норбера Дюфурка и Жака Пикара, прекращение субсидий Национального центра научных исследований, финансовый кризис и, наконец... мой возраст! – вот что поставило точку в этой антрепризе.

Эта работа (всегда на общественных началах!) требовала много сил и времени, но взамен обогатила меня дружескими отношениями с авторами и отличным качеством их текстов.

– *Как относились коллеги к Вашим изысканиям? С интересом, равнодушно, неприязненно?*

– Равнодушно. Класс истории музыки в мое время (с 1943 по 1983 год) всегда существовал в определенной изоляции. В него записывалось даже больше учеников извне, не консерваторских. Педагоги исполнительских и теоретических дисциплин редко рекомендовали ученикам наши лекции, полагая, что это лишь отнимает время от занятий на инструменте или изучения гармонии. Для них интеллектуальное развитие было излишней роскошью, ведь для карьеры полезнее готовиться к международным конкурсам.

– *Ваша работа, помимо музыки, требовала серьезных знаний исторического контекста, специализированных областей науки. Как и где Вы получили образование, довелось ли учиться в знаменитой Школе Хартий<sup>8</sup>?*

– Мое образование: сольфеджио, фортепиано, пение и танец в юности, и еще латынь и литургика, чтобы разбираться в церковной музыке. Во время войны – два года истории музыки в Консерватории Марселя, куда эвакуировалась наша семья. По возвращении – пять лет истории музыки в Парижской консерватории, а потом – большой объем исторической литературы для поступления в докторантуру

Сорбонны. Нужно было учиться палеографии, чтобы работать с древними текстами, и в этом мне очень помог Норбер Дюфурк.

Половина времени — для занятий, половина — чтобы зарабатывать на жизнь — редактированием, преподаванием. Просто не было возможности поступить еще в Школу Хартий.

— **Зарабатывать на жизнь Вы начали в знаменитом издательстве энциклопедий и словарей «Ларусс». Это было интересно или просто давало средства к существованию?**

— В «Ларусс» меня рекомендовал Норбер Дюфурк. Сам он работал в отделах «История—География» и «Музыка» с 1928 года. После приглашения в Консерваторию в 1941 он не мог больше вести всё, оставил за собой только музыку, и попросил меня помогать ему в издательстве каждое утро. Эта работа, за которую немного платили, позволяла мне продолжать занятия во второй половине дня.

В этом солидном и знаменитом издательском доме, где служили сотни сотрудников, мы с патроном работали в отделе на улице Монпарнас. Там, в постоянном контакте с литературными редакторами и корректорами, метранпажами, фотографами, архивистами я вникла во все тонкости редакторской работы, особенно меня интересовала концепция составления словарей. Вообще это было увлекательно. Все, чему я там научилась, позволяло руководить изданием двух журналов — «Орган» и «Исследования французской музыки», — это было на моей ответственности, и, конечно, помогать Норберу Дюфурку в подготовке серии. Этот опыт пригодился потом в сотрудничестве с другими издательствами — Picard, Presses Universitaires, Éditions du Rocher, Fayard, Zurfluh... И уж совсем не представляю, как без этих знаний могла бы разработать концепцию и издать мой «Словарь французской музыки XVII—XVIII веков».

Меня уволили из «Ларусса» в 1984, за два года до пенсии, из-за реорганизации. Сейчас это совсем не то знаменитое издательство, которое существовало в мое время.



*Марсель Бенуа подписывает одну из своих книг (декабрь 2009 г.)*

— **Сколько времени заняла работа над двумя томами Вашей диссертации и как она была встречена коллегами?**

— Время, затраченное на диссертацию, трудно оценить. Ведь у меня не было ни стипендии, ни каких-то субсидий, и все время надо было подрабатывать. Два-три раза в неделю я занималась в архивах и библиотеках, а в выходные работала дома. Пришлось отказаться от всяких праздничных дней и половины отпусков. И это длилось не меньше пятнадцати лет, не считая еще года на публикацию диссертации, это было обязательно в мое время. В итоге все это обернулось для меня значительной «упущенной выгодой», потому что в мае 1968-го Университет решил отменить Государственные докторские степени<sup>9</sup>.

В практическом смысле все мои жертвы оказались бесполезны, престижная ученая степень не принесла ничего из того, на что я была вправе рассчитывать. Напротив, я потеряла в итоге работу и в издательстве «Ларусс», и в Консерватории, и в Сорбонне. Тогда случилась еще одна неприятность: два тома моей диссертации были опубликованы с условием, что я отказываюсь от всех авторских прав. Что взамен? Годы изучения материалов, размышлений, поисков — бесценное интеллектуальное богатство.

Как была оценены эти два тома? Мне кажется, превосходно, — хвалебные рецензии, цитирование и ссылки в работах коллег...

– *Многие годы работы с архивами и документами – это ведь требует особого склада характера, расположения души?*

– Да. Это, прежде всего, особый вкус к историческим изысканиям. И большое терпение, ведь не каждый день удается найти неизвестный документ, иногда проходят недели, месяцы без единой находки! Нужно уметь беспристрастно оценить его, избегая интерпретаций в «нужном смысле», выстроить систему отбора и классификации информации. И еще – заранее обзавестись скромностью, предвидя, что у вашей находки будет, как правило, великий резонанс. Я бы сказала, эту профессию нужно проживать с эгоистической страстью.

– *У вас есть ученики и преемники?*

– Очень мало. В Консерватории все-таки главное – игра на инструменте и теоретические предметы, и это нормально. Многие записываются на курс истории музыки, но мало кто выходит по этой специальности на защиту диплома. В Сорбонне учеников тоже было не много, ведь я довольно скоро уволилась. Поэтому, пожалуй, главное – опубликованные работы, которые остаются и могут в какой-то мере служить примером и влиять на молодых исследователей.

– *Почему Ваша карьера в Консерватории не имела продолжения?*

– Я и сама не до конца понимаю причины этой неудачи. Ведь тогда, в 1975-м, я была единственной преемницей Норбера Дюфурка, работала с ним восемнадцать лет, вела курс истории музыки. И только у меня из шести кандидатов была Государственная докторская степень Сорбонны (это не считая моих книг и статей). Объяснение все же кроется в другом, хотя мне и неприятно об этом говорить. Думаю, против меня сыграло то, что я единственная из шести конкурентов была женщиной. Во Франции это и сейчас еще проблема.

Кроме того, полагаю, длительная и блестящая карьера Норбера Дюфурка, выдающегося педагога, не всем была по душе. Выбрать меня, его ближайшую воспитанницу, означало продолжить его принципы, тогда как не всех это устраивало.

Но преждевременная отставка позволила мне написать пять новых работ. Таков реванш.

– *Вы сейчас сожалеете о чем-то несбывшемся, потерянном?*

– Да. До войны – это Школа танца Ирен Поппар<sup>10</sup>. Во время войны и сразу после – Школа Хартий и Школа Лувра<sup>11</sup>, и еще хотелось бы немного философии и этимологии. Это все было потеряно из-за войны, когда мы были беженцами, и после

войны – жизнь корректировала мои планы. И семейные традиции: девушка из буржуазной среды того времени стремится получить дипломы – это вызывало беспокойство родителей...

И все же: временные разочарования. Никаких сожалений.

– *Может ли музыкальный историк во Франции заработать на жизнь своей профессией?*

– Нет. Исторические исследования – это страсть. Она требует очень много времени, следовательно «стоит» дорого.

– *Как бы Вы оценили сегодняшнее состояние историографии французской музыки?*

– Во французском музыковедении собственно история привлекает немногих. Однако некоторые коллеги осуществили очень качественные и объективные исследования. Вот их имена и основная научная тематика: Мишель Антуан (эпоха Людовика XV), Бернар Барде (королевские скрипачи), Мари-Тереза Буке-Буайе (культурные связи Франции и Савойи), Ги Бурлигё (орган), Иоланда де Броссар (газеты; каталог Лаборда; Броссар; Книги королевских штатов), Мириам Шименес (музыкальные салоны), Эрик Косевар (орган; Рамо), Жером Ла Горс (Люлли; Опера), Натали Леконт (танец); Мишель Ле Моэль (эпоха Людовика XIII), Катрин Массип (французская музыка XVII – XVIII вв.; Ламбер), Сильвет Милио (музыкальные мастера; история виолончели), Анна Пьежю (воспитанницы Сен-Сира), Мирей Рамбо (музыканты в нотариальных актах), Патрисия Ранум (Шарпантье; Гизы), Франсуа Сабатье (орган), Коломб Верле (клавесин), Николь Вильд (Ярмарочные театры, Комическая опера).

– *В России, как, впрочем, и в других странах, все же преобладает интерес к немецкой музыке. Что может привлечь внимание молодых музыкантов к французской музыкальной культуре?*

– Причина очевидна: господство немецкой музыки в концертных программах, привлекающих публику. 1750–1950 – ее блистательный взлет от Гайдна и Моцарта до Берга и Р. Штрауса, через Бетховена, Шуберта, Шумана, Брамса, Вагнера...

В этой ситуации француз, не слишком патристичный и генетически менее музыкальный, чем немец, не высоко ценит своих композиторов, певцов и инструменталистов, которые, следовательно, и делают карьеру за рубежом. Не оценены по достоинству ни Рамо, ни Берлиоз, ни Равель. Хрупкому языку Форе и Дебюсси француз предпочитает вельеречивый стиль Брукнера и Малера.

Французский коллега, работающий в Америке, говорил мне о том же: трудно увлечь учеников

французской музыкой. Они слушают одно и то же, в основном немецкие произведения. Таков же и мой тридцатилетний опыт работы в *Sweet Briar College* в Париже. Мои американские студенты предпочитали концерты из музыки Брамса, Чайковского, Дворжака, Рахманинова, Малера и Гершвина. Приходилось им *навязывать* французскую музыку – и старинную, и современную.

Музыка, именуемая «барочной», – это совсем другой случай. Она обращена к более узкой, но более просвещенной аудитории. Переоценка репертуара XVII и XVIII веков произошла во многом благодаря «возвращения к Баху», которое особенно ярко проявилось к 1950 году, двухсотлетию со времени кончины композитора.

Тогда на лекциях Норбера Дюфурка мы постигали совершенство сочинений великого Кантора, но одновременно профессор говорил и об истоках, зародившихся в латинских странах: искусстве французского двора, речитативе, сюите из танцев, увертюре, орнаментике, о наследовании итальянских традиций в сонате, концерте, арии *da capo*, певческой технике. Об этом говорилось и на уроках о Генделе.

После войны Норбер Дюфурк ощутил необходимость возрождения нашего собственного культурного наследия<sup>12</sup>. Он много рассказывал нам о Люлли, Куперене, Делаланде, Кампра, Рамо, Леклере... Именно он посоветовал мне писать диссертацию о музыкантах Версаля. Как раз в это время он задумал свой семинар, посвященный исключительно французской музыке XVII–XVIII веков, основал упомянутую серию «Музыкальная жизнь Франции...».

Следуя по этому пути, приехавший из США Уильям Кристи создал во Франции в 1979 свой ансамбль «Цветущие искусства» («*Les Arts florissants*») для исполнения старинной французской

музыки. Он тщательно реставрировал партитуры, сообщая исполнению возможную достоверность, и успешно содействовал распространению этой музыки по миру. По его примеру появились на свет многочисленные «барочные» ансамбли, не без успеха исполняющие старинную французскую музыку.

И все же музыкально-исторические исследования рукописных фондов остаются донныне уделом немногих специалистов, составляющих скорее исключение.

– *Расскажите немного о Вашей семье. В ней были музыканты?*

– Я родом из Северной Франции. Половина моей семьи – из Лилля, другая половина – из Булонь-сюр-Мер. Многие после войны обосновались в Париже. Дед по отцовской линии – врач общей практики, другой дед – врач-гастроэнтеролог, профессор медицинского факультета в Лилле и член-корреспондент Академии медицины. Отец, медицинский биолог, занимался вакцинами. Он был страстный книголюб, увлекался толкованием старинных текстов. На мою беду, этот эрудит на дух не выносил музыку. А мама, необычайно привлекательная, живая, оставила любимые занятия живописью, чтобы полностью посвятить себя дому. Она ничего не понимала в музыке, но у нас всегда были очень теплые отношения.

Я родилась в 1921 году и была последним ребенком в семье. Не знаю, почему судьба привела меня в музыку. Я не замужем (да здравствует свобода!). Из тринадцати моих племянников – лишь один меломан, читавший некоторые мои книги. В пяти поколениях нашей семьи преобладают врачи (я даже затрудняюсь их сосчитать). Каждый год у меня собираются почти пятьдесят родственников – племянники, двоюродные внуки, правнуки.

И я счастлива.

## Примечания

1 *Benoit M.* Versailles et les musiciens du roi, 1661–1733. Etude institutionnelle et sociale. P.: Picard, 1971.

2 *Benoit M.* Musiques de cour. Chapelle. Chambre. Ecurie. 1661–1773. Recueil des documents. P.: Picard, 1971.

3 Dictionnaire de la musique en France aux XVII et XVIII siècles / Sous la direction de Marcelle Benoit. P.: Fayard, 1992.

4 Мишель Брене – литературный псевдоним Мари Бобилье (1858–1918).

5 Во французской историографии – *Le Grand Siècle*.

6 Хартист – представитель Школы Хартий.

7 Здесь и далее имеется в виду Высшая Национальная Парижская консерватория музыки и танца (CNSMDP).

8 Национальная школа хартий (*École nationale des chartes*) – высшее учебное заведение, которое готовит архивистов-палеографов. В числе выпускников – выдающиеся историки, палеографы, педагоги.

9 Престижная Государственная докторская степень была заменена локальной – докторатом по университету.

10 Ирен Поппар (1884–1950) – танцовщица и выдающийся педагог женского танца, последовательница Айседоры Дункан, ученица Жоржа Демени. Руководила знаменитой частной школой, сотрудничала с Сержем Лифарем.

11 Школа Лувра (*École du Louvre*) – высшее учебное заведение (история искусств, археология, этнография, палеография и другие дисциплины в области искусства).

12 В одной из частных бесед Марсель Бенуа говорила о мощном взлете патриотических настроений после фашистской оккупации, – это было одним из важнейших стимулов и для Норбера Дюфурка. До него спецкурса истории французской музыки в консерватории не существовало.



Алиса БЕЛЬШОВА\*  
(Санкт-Петербург)

### «Искушения святого Антония»: мотив борьбы с бесами в древнерусском певческом цикле в честь преподобного Антония Великого

Образы великих христианских святых на протяжении многих столетий вдохновляли гимнографов, иконописцев, церковных писателей, архитекторов, росписчиков, композиторов на создание произведений искусства, по праву занявших почетное место в сокровищнице мировой культуры. Традиция почитания святых, сформировавшаяся в Византии, была любовно воспринята русским религиозным сознанием и оказала существенное влияние на развитие русской культуры.

Среди обширного круга средневековых православных песнопений в честь святых, самое важное место занимают стихиры, прославляющие преподобных, то есть святых монахов. Основателем монашества считается преподобный Антоний Великий (ок. 251 – ок. 356, Средний Египет). «Житие преп. Антония Великого» (Vita Antonii), написанное в IV в. святителем Афанасием Александрийским стало образцом и мерилем святости для многих поколений христиан<sup>1</sup>. Оно породило множество подражаний и стало источником традиционных агиографических мотивов<sup>2</sup>. Одним из них является мотив борьбы с дьяволом и бесами. В Житии Антония можно найти множество ярких эпизодов, повествующих о бесовских искушениях: бесы пытаются смутить святого дурными помыслами, пугающими видениями и даже физическими нападениями. Именно эта особенность Жития приобрела особую популярность, в особенности в Западной Европе, в период позднего Средневековья и эпоху Возрождения<sup>3</sup>. Интерес к этому сюжетному мотиву сохраняется и в современной культуре<sup>4</sup>.

Мотив искушения святого Антония стал излюбленным сюжетом художников. Особое внимание они уделяют созданию устрашающих демонических образов. Главный акцент большинства из них – контраст между стойкостью и спокойствием святого, пребывающего в молитве, и отвратительностью нападающих на него демонов. Такой акцент в несколько меньшей степени, но все же присутствует не только в западноевропейской традиции, но и в восточно-христианской иконографии.

В Житии Антония «демонологический» момент отражен, например, в таких строках: «Они коварны и го-

товы во все превращаться, принимать на себя всякие виды», «стараясь ... утратить мечтательными привидениями... принимая на себя подобие женщин, зверей, пресмыкающихся, великанов, множества воинов...»<sup>5</sup>. Но устрашающие образы уравниваются наставлениями св. Антония, которые проникнуты не только бесстрашным, но и насмешливым отношением к бесам: «всякий имеющий власть не привидениями поражает, не множеством устрашает, но немедленно пользуется своею властью, как хочет. Демоны же, не имея никакой силы, как бы забавляются на зрелище, меняя личины и страшая детей множеством привидений и призраков. Посему-то наипаче и должно их презирать, как бессильных»<sup>6</sup>.

В песнопениях, прославляющих преподобного Антония, также как в его Житии, образ борьбы святого с демонами является топосом, повторяющимся мотивом.

Поэтические тексты этих песнопений создавались в период с VIII по XI век, когда византийская гимнография переживала расцвет в связи с деятельностью выдающегося церковного писателя преп. Феодора Студита и его последователей. Самый ранний из известных нам греческих нотированных списков певческого цикла, посвященного преп. Антонию Великому, датируется началом XII века<sup>7</sup>. Однако очевидно, что существовали и более ранние списки, поскольку первое древнерусское нотированное песнопение, посвященное преп. Антонию – стихира 8-го гласа «На небо текущее» (соответствует византийской стихире «Ὁὐρανοδρόμιον ἐπιβάς ὀχῆματι») находится в самой древней из известных музыкальных рукописей Древней Руси, а именно в Типографском Уставе с Кондакарем, который датируется концом XI – началом XII века<sup>8</sup>. В течение XII столетия большинство византийских песнопений Антонию Великому были переведены и распеты древнерусскими гимнографами, и с этого времени певческий цикл преп. Антонию устойчиво фиксируется в древнерусских рукописях вплоть до XVII века.

Как в Византии, так и в Древней Руси не только житие, но и служба преп. Антонию Великому воспринималась как архетип и модель для составления новых

\* Бельшова Алиса Сергеевна - музыковед, преподаватель музыки Педагогического колледжа № 5 Санкт-Петербурга (e-mail: neamyter@gmail.com).



служб. Песнопения, посвященные Антонию Великому, часто становятся образцами или заимствуются для прославления других святых<sup>9</sup>.

В противовес традициям искусства последующих эпох, авторы стихир преп. Антонию, гимнографы периода расцвета монашеской культуры, не стремятся устрашить верующих яркими описаниями демонических образов. Напротив, одной из главных задач создателей певческого цикла преп. Антонию Великому было воссоздание вдохновляющего образа святого как бесстрашного победителя злых сил. В связи с этим в гимнографии мотив борьбы с бесами представлен в совершенно новом, необычном преломлении. Во всех рассмотренных нами гимнографических текстах он передается через определенную систему образов. В большинстве случаев повторяющиеся образные и смысловые мотивы выделены также определенными повторяющимися музыкальными приемами. В связи с этим мы можем говорить о музыкально-поэтическом явлении — «гимнографическом мотиве». Этот термин мы вводим по аналогии с термином «агиографический мотив», который используется при изучении житийной литературы.

Во всех песнопениях в честь преп. Антония, выделяются мотивы, на первый взгляд, неожиданные для прославления монаха и пустынножителя. Таких образов мы не найдем ни в Житии святого, ни в иконографических и живописных изображениях, ему посвященных. Их истоки следует искать скорее в традициях греко-римской языческой культуры и в новозаветных текстах, во многом с ними связанных. Речь идет об использовании воинской образности в качестве метафоры, духовного иносказания. Во всех стихирах последовательно создается образ преподобного как мужественного воина, победителя, триумфатора, торжествующего над немощными врагами — демонами. Сравнение христианина с воином восходит к новозаветным текстам и является «общим местом», топосом. Его принято называть топосом «*militia Christi*», то есть топосом военной службы Христу<sup>10</sup>. В стихирах, посвященных преп. Антонию, этот топос выражен двумя основными образными сферами: духовная битва и триумф победителя. В данной статье мы остановимся на образах духовной битвы. Эта образная сфера имеет две грани — с одной стороны, описание демонов как вражеского войска, с другой стороны, создание образа святого как доблестного воина-победителя. Она представлена в стихирах главным образом через мотив «духовного оружия» — как бесовского оружия, так и оружия святого.

Переходя непосредственно к анализу песнопений, уточним, что существует множество списков певческого цикла преп. Антонию Великому. Как и в большинстве случаев при изучении древнерусских нотированных

текстов, источники можно разделить на две большие группы — древнейшие списки, ориентированные на Студийский устав (до XV века), и списки, ориентированные на Иерусалимский Устав (после XV века).

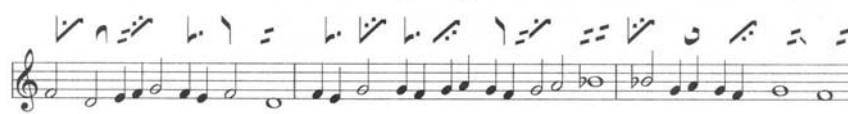
После введения Иерусалимского устава, служба пополняется новыми песнопениями, а старые редактируются. В соответствии с этим различаются две музыкально-поэтические редакции песнопений — «студийская» и «иерусалимская». Между ними существует преемственность — прообразы большинства музыкально-графических оборотов поздних «иерусалимских» песнопений можно обнаружить в «студийских» списках.

Песнопения «иерусалимской» редакции можно анализировать более подробно, так как они подлежат дешифровке. Наиболее полные списки «иерусалимского» певческого цикла преп. Антонию Великому находятся в рукописях Российской национальной библиотеки (Кир.-Бел. 586/843; 80-е годы XVI века) и Российской государственной библиотеки (собр. Разумовского, № 64; сер. XVII века). Обе эти рукописи являются Стихирарями типа «Дьячье око» — в подобных «образцовых» кодексах составители стремились отразить всю полноту певческого репертуара<sup>11</sup>, тогда как в рядовых рукописях записываются лишь отдельные песнопения. Анализируя музыкально-поэтические тексты, мы берем за основу рукопись РНБ, Кир.-Бел. 586/843. Эта рукопись постоянно привлекает исследователя как настоящий «эталон» древнерусского певческого искусства<sup>12</sup>. Кроме того, она в большей степени сохраняет связь со всей предшествовавшей ее созданию певческой традицией, в том числе с древними «студийскими» списками, чем более поздняя рукопись из собрания Разумовского.

Начнем с приемов, используемых для создания образов бесов. Ключевым здесь является образ «стрел». Мотив «бесовских стрел» является своеобразным «гимнографическим топосом»<sup>13</sup>. В нем заключена аллюзия на библейские тексты — на послание апостола Павла к Ефесянам (Ефес. 6,16): «надъ всеми же восприимше щить веры, въ немже возможете **вся стрелы лукаваго разжженныя** угасити» и на знаменитый псалом 90 (Пс. 90, 5–7): «Не убоишия от страха ношнаго, от **стрелы летящия во дни**, от вещи во тме преходящий, от сряща и беса полуденнаго»<sup>14</sup>.

Яркий пример мотива «бесовских стрел» — музыкально-поэтическая строка из славника на «Господи, воззвах» Малой вечерни «Преподобне отче Антоние трвердым пошением». Поэтический текст звучит так:

#### Пример 1



ог-не-па-ле-ны-я стре-лы бе-со-ве-ски-я по-пра-ло е-си.

### Пример 2



И - - - - же бе - - сом лу - кы и стре - - лы со - кру - - шиво.

«огнепаленныя стрелы бесовеские попало еси». В данном случае образ стрелы присутствует как в музыкальном, так и в поэтическом тексте. В графическом оформлении этой строки дважды использовано начертание стрелы — «светлая стрела» и «стрела мрачная». Ритм и интонация оборота, создающего музыкальный образ «стрелы», создает ощущение напряжения, усилия, «натянутой тетивы». Это ощущение создается благодаря «остановке» на верхнем звуке диапазона музыкальной строки, которая как бы задерживает наступление каданса. Эта вершина воспринимается как неустойчивая, а следующий за ней каданс (попевка «мережа») как разрешение (*пример 1*).

В певческом цикле преп. Антонию мотив «бесовских стрел» представлен также во второй стихире на «Господи, возвах»: «Иже бесом луку и стрелы сокрушив благодатию божественного Духа. И злобу и ловления всем сказал еси».

Особенно выделяются два словосочетания при описании демонов: «луку и стрелы» и «злоба и ловления». В греческом тексте слово «ἡ κακία», переведенное как «злоба», может означать «злодеяния», «пороки», а также «бесславию, позор, трусость», «малодушие», а «τὰ ἐνέδρα» («ловления») означает «засады» «отряды, находящиеся в засаде», или же «козни». Все эти оттенки смысла в греческом тексте создают отрицательный образ вражеского войска, которое терпит поражение. В оформлении строки «Иже бесом луку и стрелы сокрушив», активно используются знаки семейства «стрел», что связано с ориентацией на «подобен» («Званный свыше»), но в контексте этого песнопения имеет определенную семантику (*пример 2*).

Впрочем, здесь связь между мотивом «бесовских стрел» в тексте и присутствием начертаний «стрел» в музыкальной строке опосредованная. Гораздо важнее другие музыкальные приемы, о которых скажем чуть ниже.

Прежде рассмотрим строки, содержащие гимнографический мотив «духовных стрел». Обратимся к примеру из стихир на литии «Подвиг нелестен». Здесь звучит аллюзия на библейскую книгу Исход (Исх.17,8–16). Духовная победа Антония над дьяволом и бесами сравнивается с победой Моисея над египетским войском и над амаликитянами: «Подвигъ нелъстенъ твърдостью божъствною защитивъше(ся) и благодатью доуховною въоруживъше(ся) Амалика победилъ еси (и) всяко египетскыя тмы ополчения». Один и тот же музыкально-графический оборот (попевка «качалки» с устойчивым подводом) отмечает

слова «вооружився» и «ополчение». В этом обороте дважды использовано начертание «стрелы громной» (*пример 3*).

Сходные музыкальные приемы мы обнаружили в другой стихире певческого цикла преп.

Антонию — «Радуйся постникомъ началеник». Тема борьбы с бесами также раскрывается здесь через воинскую образность: «Радуйся постникомъ начальникъ бывъ и непобедимо поборникъ. Страстемо бо отосекая кореня иже бесомо стремления. сопротивлься мужескы». Использование воинской лексики особенно очевидно при обращении к греческому тексту стихире. Интересно, например, что слово «поборникъ» является переводом греческого слова «πρόμαχος», которое означает «передовой боец», «сражающийся впереди». Это слово в значении «воительница» было устойчивым составляющим имени богини Афины.

Обращает на себя внимание обилие в этих строках знаков нотации из семейства «стрел». Особенно выделяются близкие по начертанию и звучанию попевки «долинка» и «опромет», включающие знак «мрачнокрыжевой стрелы». Их семантика здесь двойственна — с одной стороны, они являются музыкально-графической аллюзией на мотив «бесовских стрел». С другой, — способствуют созданию образа воина-победителя, отражающего вражеские нападения. Особенно важное значение имеет их интонационное наполнение. Благодаря частому использованию попевки «долинка» с ритмически подчеркнутой интонацией восходящей кварты и близкой к ней по начертанию и звучанию попевки «опромет» песнопение приобретает торжественный характер победного гимна. Конечно, эти особенности являются следствием использования интонационно-графического облика 5-го гласа, общего для многих песнопений. Но нельзя не отметить, что в контексте этого песнопения общие музыкальные приемы приобретают конкретную семантику — воинственную (*пример 4*).

Следующий устойчивый музыкальный прием, ис-

### Пример 3

а  
во - - - о - - ру - жи - - во - ся

б  
тмы о - - пол - че - - - ни - - е.

#### Пример 4



Ра-ду-и-и-ся пост-ни-ко-мо на-ча-ле-ник бы-во.

и не-по-бе-ди-мо по-бо-ре-никъ.

Стра-тем бо отъ-се-ка-я ко-ре-ни-я.

и бе-сом стре-мле-ния. со-про-тивль-ся му-же-скы.

об-ли-чил е-си техъ не-моще и ду-ше-губ-

ну-ю пре-лесть

пользующийся для создания образа борьбы с бесами – попевка «дербица». Она появляется в одинаковом контексте в двух уже упомянутых песнопениях – «Радуйся постником» и «Иже бесом луку и стрелы сокрушив». В песнопении «Радуйся постником» она звучит на слове «стремления» в следующем фрагменте: «Страстемо бо отосекая кореня иже бесомо стремления. сопротивлься мужескы» (*пример 4*). В этом фрагменте слову «стремления» соответствует греческое слово «ἡ ὀρμή». Среди его значений – «натиск, напор», «нападение», а также «стремление, желание, страсть». Таким образом, здесь обыгрывается многозначность этого слова. «Страсти», с которыми борется аскет, это проявление нападений врагов.

Использование «дербицы» на слове «стремления» не случайно, оно семантически оправдано. «Дербица» исполняется маркато, резко, с усилием, что отражается и в названии, происходящим от слова дерба – «заросшая пашня, с которой сдирается верхний слой», и в древнерусском музыкальном толковании знака – «подробити гласом вверх»<sup>15</sup>. Благодаря этой попевке строка приобретает соответствующее звучание, отражающее, с одной стороны, натиск злых сил, с другой – трудную борьбу преподобного.

В стихире «Иже бесом луку и стрелы сокрушив» попевка «дербица» помещена в начальной строке на слове «стрелы». Несомненно, что эта попевка используется здесь осознанно, так как ее нет в других песнопениях микроцикла, распетых на тот же «подобен» «Званный свыше». Введение попевки «дербица» меняет композицию стихир. Здесь этот прием представляется более важным, чем использование начертаний «стрел» (*пример 2*).

Таким образом, попевка «дербица» в сочетании с описанием бесовских нападений – это еще один гимнографический топос. Семантика этой попевки в данном контексте – это семантика борьбы, усилия, напряжения, воинственности.

Во многих стихирах мотив борьбы с бесовскими искушениями пронизывает весь текст. В таких случаях особенно интересно проследить, что образы света и тьмы, ангелов и бесов, битвы и победы даются в контрастном сопоставлении.

К примеру, в стихире «Радуйся постником» преобладание «воинственных» попевок<sup>16</sup> контрастирует с музыкальным оформлением следующего радела, посвященного воспеванию победной силы креста: «спасеннаго же креста действо и силу явило еси, еюже и препоясавося победило еси вся, отометающаяся божественнаго иже во плоти явления Христова».

В этом разделе достигаются высокие звуки звукоряда, и щедро используется внутрислоговая распевность. Ключевым образом этой части и всего песнопения является образ креста как оружия преподобного. Крест противопоставляется бесовским стрелам. Именно образ креста выделен в музыкальном тексте с помощью фиты «хабува». Ее начертание создает зримый образ креста. Протяженный внутрислоговой распев, включающий т. н. «мутацию»<sup>17</sup> контрастирует с распевом предшествующих строк, где используются короткие попевки, имеющие воинственную семантику. Этим подчеркивается смысловой контраст – область бесовских нападений («стремления», «немошь», «прелесть») и область божественного – «спасеннаго же креста действо и силу» (пример 5).

### Пример 5

спа-сен-на-го же кре-ста - - - - -

дей-ство и си - - - лу я - - ви-

ло е - - си.

Такой же контраст попевок в низком регистре с воинственной семантикой и «мелизматического» распева фиты можно обнаружить в стихире «Иже бесом луки и стрелы». Фита, содержащаяся в распеве «подобна» («Званный свыше»), приходится на слово «благодать», которая в песнопении выступает как оружие святого. «Иже бесом луки и стрелы сокрушив благодатию божественного Духа» (пример 6).

### Пример 6

И- - - - - же бе - - сом лу- - кы и стре - - лы сокрушивъ

бла-го - - да - - ти - - ю - - - - -

### Пример 7

и по-бе-до-но-сец я-ви-ся

на ду-хы пре-бла-же-не

Противопоставление мотивов борьбы и победы есть также в стихире «Подвигъ нелестень». В первой части, напомним, речь идет о борьбе с дьяволом, которая сравнивается с победой пророка Моисея и используется воинская лексика в сочетании со «стрелами» в распеве. Во втором разделе библейская аллюзия получает истолкование: «И помысл очистивъ высоту блазнителя обнажилъ еси и победоносець явися на духы преблажене и бесплотным подражателъ быв...». Здесь акцент перемещается с темы битвы к теме победы и вводится контрастный образ — ангелы. Характер распева также меняется. В этих строках начинает преобладать интонация торжества. Такой характер создается благодаря использованию верхних звуков звуко-ряда и протяженного внутрислогового («мелизматиче-

ского») распева — это не только повторяющаяся попевка «кулизма» (8 глас), но, прежде всего, лицевой оборот в строке «и победоносець явися» (пример 7).

Таким образом, выделение образов благодатного оружия и победы с помощью «мелизматике» и, в некоторых случаях, высокого регистра — еще один устойчивый прием, гимнографический топос.

Подытоживая наши наблюдения, перечислим еще раз некоторые общие музыкальные приемы, ис-

пользуемые при оформлении мотива борьбы с бесами: это начертания «стрел», использование попевки «дерблица» для выделения мотива бесовских нападений, с одной стороны, и использование тайнозамкнутых оборотов и высокого регистра для создания образов святого-победителя — с другой. Как правило, образы духовной битвы сосредоточены в начале песнопения, а тема победы и прославления — в заключительном разделе. Часто эти сферы представлены в сопоставлении, что подчеркивается музыкальным контрастом. Сквозной музыкальной и поэтической идеей певческого цикла преподобному Антонию становится переход из земного мира — пространства духовной битвы — в горний мир, являющий собой пространство триумфа, прославления, победного ликования.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: Святитель Афанасий Великий. Творения в четырех томах. Т. 3. М., 1994. С. 178–250.

<sup>2</sup> На Руси Житие Антония Великого было известно уже ко 2-й половине XI века и, как предполагается, послужило образцом для написания преп. Нестором Летописцем «Жития преп. Феодосия Печерского».

<sup>3</sup> Достаточно вспомнить работы М. Шонгауэра, И. Босха, М. Грюневальда, Микеланджело.

<sup>4</sup> Название «Искушение святого Антония» носят, к примеру, роман Гюстава Флобера, картина Сальвадора Дали и художественный фильм эстонского режиссера Вейко Ыунпуу, вышедший на экраны в 2009 году.

<sup>5</sup> Цит. по: Святитель Афанасий Великий. Творения... С. 198.

<sup>6</sup> Там же. С. 203.

<sup>7</sup> Всего нам известны три списка этого цикла: Стихирарь 1106 года (РНБ, Греч., 789 [Арх. общ. № 1]); Минея служебная рубежа XII–XIII веков (РНБ, Греч. 227); Стихирарь XIII века (РНБ, Греч. 674).

<sup>8</sup> См.: Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006. С. 427.

<sup>9</sup> Такая важная роль певческого цикла Антонию Великому для древнерусской гимнографии неоднократно отмечалась музыковедом. См.: Сергина Н.С. Песнопения русским святым. СПб., 1994. С. 39; Архимандритова Е.А. Канон в творчестве средневекового распевщика (на материале песнопений преподобному Дионисию Глушицкому) // Монастырская традиция в древнерусском певческом искусстве. К 600-летию основания Кирилло-Белозерского монастыря. СПб., 2000. С. 92.

<sup>10</sup> Lincoln A.T. Word Biblical Commentary. Vol. 42: Ephesians. Dallas, 1990. P. 429 etc.

<sup>11</sup> См.: Василик (Хоценко) М.В. Стихирарь «Дьячье Око»: особенности месящеслова и жанрового состава // Музыкальное наследие России: истоки и традиции. СПб., 2000. С.55–79.

<sup>12</sup> См. об этом: Рамазанова Н.В. Московское царство в церковно-певческом искусстве. СПб., 2004. С. 8–9.

<sup>13</sup> «Гимнографическим топосом» мы называем интонационно-графические обороты или единообразные музыкальные приемы, повторяющиеся в различных древнерусских песнопениях и связанные со смыслом поэтического текста. Они переходят из одного песнопения в другое, отмечая определенные топосы текста поэтического.

<sup>14</sup> Здесь и далее библейские тексты цитируются по Острожской Библии (1581).

<sup>15</sup> См.: Демьянчук Т.А. Профессиональное церковно-певческое искусство в осмыслении древнерусских мастеров и учителей пения. Учебно-методическое пособие. СПб, 2004. С. 47.

<sup>16</sup> То есть попевок, имеющих подобную семантику в данном контексте.

<sup>17</sup> Мутация (лат. mutatio — перемена, изменение), здесь — высотные сдвиги фрагментов осмогласных мелодий на ступень вверх или вниз и применение высотных вариантов одной ступени в одном и том же напеве (к примеру, b/h или e/es). В знаменной графике и то и другое передавалось крыжевными и сипавыми пометами (см., например: Холотов Ю.Н. «Странные бемоли» в связи с модальными функциями в русской монодии // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987. С. 106–129).

## Максим Березовский: возвращение утраченного наследия

Максим Созонтович Березовский (1745–1777) – выдающийся композитор, чье творчество оказало огромное влияние на развитие отечественной духовной музыки второй половины XVIII столетия. К сожалению, его наследие сохранилось лишь отчасти. Исследователи приложили немало усилий для поисков утраченных произведений, о которых в свое время писали биографы М. Березовского (Я. Штелин, П. Воротников, П. Беликов, В. Аскоченский и др.). В результате были обнаружены и опубликованы Литургия, три духовных концерта («Не отвержи мене во время старости», «Господь воцарися», «Бог ста в сонме Богов»), цикл причастных стихов<sup>1</sup>. На основе сведений, приводимых в публикациях и рукописных источниках конца XVIII – XIX веков, были составлены каталоги духовных произведений М. Березовского, в которые вошла информация об известных и неизвестных его сочинениях<sup>2</sup>.

Одним из рукописных источников, содержащим сведения о духовных произведениях М. Березовского, является составленный в 1793 году (то есть через полтора десятилетия после смерти композитора) «Каталог певческой ноте»<sup>3</sup>. Он представляет собой описание нотной коллекции духовных песнопений, принадлежавшей частному владельцу. Имя владельца и местонахождение самой коллекции неизвестно. Тем не менее содержание «Каталога» отличается подробными описаниями произведений, с указанием автора и исполнительского состава. Особенностью «Каталога» является размещение в нем нотных инципитов – начальных фрагментов каждого песнопения.

Среди хоровых сочинений Д. Бортнянского, С. Давыдова, С. Дегтярева, Т. Траэты, Дж. Сарти и других композиторов, в «Каталоге певческой ноте» указаны два концерта М. Березовского: под № 45 – «**Не имамы иныя помощи**», под № 62 – «**Тебе Бога хвалим**». Составитель каталога приводит их инципиты: фрагмент теноровой партии концерта «Не имамы иныя помощи» (*пример 1*) и начальные такты партии дисканта концерта «Тебе Бога хвалим» (*пример 2*).

Пример 1 «Не имамы иныя помощи»

Не и - ма - мы и ны - я

Пример 2 «Тебе Бога хвалим»

Те - бе Бо - га хва - лим

Данные концерты М. Березовского упоминаются также в различных перечнях духовных сочинений последней четверти XVIII – первой половины XIX веков: у Я. Штелина («Тебе Бога хвалим»), в «Московских ведомостях» (в объявлении о продаже нот за 1804 год – оба концерта; в аналогичном объявлении за 1819 год – «Не имамы иныя помощи»), в публикациях В. Аскоченского, П. Воротникова, П. Беликова (оба концерта).

В XX веке после уничтожения архива Придворной певческой капеллы, в котором хранились рукописи хоровых произведений М. Березовского, исследователи пытались разыскать концерты «Не имамы иныя помощи» и «Тебе Бога хвалим» в других рукописных собраниях, однако поисковая работа долго не приводила к желаемому результату. Обнаружить оба концерта удалось уже в начале XXI столетия.

В 2001 году в Киеве в фондах Центрального государственного архива-музея литературы и искусств Украины был выявлен рукописный сборник анонимных духовных произведений второй половины XVIII века, ранее принадлежавший Берлинской академии пения (Sing-Akademie zu Berlin), в котором, среди прочих песнопений,

---

\* Шумилина Ольга Анатольевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Донецкой государственной музыкальной академии имени С.С. Прокофьева; докторант Национальной музыкальной академии Украины имени П.И. Чайковского (e-mail: shumili@yandex.ru).

находились хоровые партии концертов «Не имама иныя помощи» и «Тебе Бога хвалим»<sup>4</sup>. Сравнение их с инципитами, приводимыми в «Каталоге певческой ноте», показало совпадение текстов соответствующих хоровых партий (см. *примеры 3, 4*), что свидетельствовало о принадлежности анонимных концертов киевского сборника перу М. Березовского. О киевской находке в том же 2001 году сообщала Л. Ивченко<sup>5</sup>.

Через 7 лет в журнале «Музыковедение» была опубликована статья Г. Малининой<sup>6</sup>, в которой сообщалось об обнаружении рукописи концерта «Тебе Бога хвалим» М. Березовского в Государственной библиотеке Австрии. Концерт был найден через базу данных RISM по инципитному фрагменту «Каталога певческой ноте». В рукописи, которая в свое время принадлежала Венской придворной капелле (Hofburgkapelle), указано авторство М. Березовского, а церковнославянский текст концерта записан в латинской транслитерации. Сравнение концерта «Тебе Бога хвалим» из киевского сборника и фрагментов концерта «Тебе Бога хвалим», опубликованных Г. Малининой, показало полное соответствие нотного текста. Следовательно, факт принадлежности данного концерта М. Березовскому, установленный на основе сведений из «Каталога певческой ноте», получает еще одно подтверждение.

О местонахождении отдельных рукописных партий анонимных концертов «Не имама иныя помощи» (партия альты) и «Тебе Бога хвалим» (партия баса) в рукописях Государственного Центрального музея музыкальной культуры имени М.И. Глинки сообщает А. Лебедева-Емелина в каталоге «Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825)»<sup>7</sup>. Проведенный нами сравнительный анализ выявил абсолютную идентичность материала анонимно зафиксированных партий и соответствующих партий концертов «Не имама иныя помощи» и «Тебе Бога хвалим» М. Березовского, обнаруженных в киевском рукописном сборнике и атрибутированных по инципитам «Каталога певческой ноте».

Анализ концертов «Не имама иныя помощи» и «Тебе Бога хвалим» М. Березовского привел нас к интересным и достаточно неожиданным результатам. Оказалось, что оба концертных цикла существенно отличаются от традиционной трактовки циклической композиции духовного концерта второй половины XVIII века, сформировавшейся при непосредственном воздействии тенденций западноевропейского формообразования.

Как известно, жанровый инвариант духовного концерта опирается на последовательность четырех частей, каждая из которых выполняет в цикле определенную функцию: I часть воссоздает свойственное концерту эмоциональное состояние, II часть переключает внимание на жанровую сферу, в III части сконцентрированы медитативно-молитвенные настроения, а динамичный фугированный финал

(IV часть) выполняет функцию итога, утверждая основную идею всего произведения<sup>8</sup>. Концертный цикл был организован по принципу чередования эмоционально, темпово, тонально и фактурно контрастных частей. Развитие образной сферы имело четкую направленность на финальную часть, обобщавшую образное содержание концерта.

По мнению исследователей, концертные циклы подобного строения сформировались в творчестве М. Березовского, доказательством чему являются концерты «Господь воцарися» и «Не отвержи мене во время старости»; вместе с тем, отсутствие нотных текстов других концертов М. Березовского не позволило четко обозначить пути их формирования. Обнаруженные материалы предоставляют возможность частично восполнить существующий пробел.

Композиционная идея, положенная в основу циклической формы концертов «Не имама иныя помощи» и «Тебе Бога хвалим» М. Березовского, опирается на иные принципы формообразования, несколько отличные от известных нам. При общей циклизации, которая сохраняет свое значение в данных концертных циклах, в концерте «Тебе Бога хвалим», состоящим из пяти частей, обнаруживается тенденция к разрастанию цикла, а в двухчастном концерте «Не имама иныя помощи» – к его сокращению, в результате чего происходит перераспределение функций частей в цикле и изменение характера их взаимодействия.

В концерте «Тебе Бога хвалим», написанном на текст хвалебной амвросианской молитвы<sup>9</sup>, увеличение количества частей происходит в результате дублирования – включения в состав концертного цикла нескольких частей, имеющих одинаковое функциональное предназначение. Сосредоточенное молитвенное настроение характерно для обеих «медленных» частей цикла – второй («Тебе преславный апостольский лик») и четвертой («Тебе убо просим»). В состав концертного цикла включены две «жанровые» части, в тематизме которых явно выражены черты менуэта – это третья часть («Ты царю славы, Христе») и пятая часть («Спаси люди твоя»). Части-дубли получают в концерте различное тематическое и фактурное оформление: массовое, туттийное звучание хора сменяется сольно-ансамблевым изложением. Принцип дублирования мог быть заимствован из западноевропейской инструментальной сюиты, в состав которой, помимо обязательных танцев-частей, включались дополнительные танцы, в том числе и танцы-дубли (среди них встречался и менуэт).

Вследствие подобного «внешнего» расширения циклической композиции концерта «Тебе Бога хвалим», несмотря на разрастание цикла, происходит сокращение количества функционально значимых частей. В частности, концерт лишен финальной фуги – одного из важнейших компонентов жанра духовного концерта второй половины XVIII века.

В двухчастном концерте «Не имама иныя помощи», написанном на текст богородичной молитвы<sup>10</sup>, реализована тенденция к сжатию концертного цикла. Из четырех традиционных частей духовного концерта здесь представлены только две – неторопливое Adagio («Не имама иныя помощи») и динамичная fuga («Да не постыдимся»). Приметы циклического строения, свойственные данному жанру, обнаруживаются в композиции данного концерта лишь отчасти. От жанрового инварианта сохраняется присутствующий здесь фугированный финал, представленный масштабной, развернутой фугой. Все предшествующие части, традиционно представленные в циклической структуре хорового концерта, заменены одной частью – непродолжительным, неконтрастным, но в то же время предельно выразительным Adagio.

Отметим, что в первой части концерта сконцентрирован практически весь текст молитвы, а для фуги выбраны его последние, завершающие слова («Да не постыдимся»), дополненные повторением предшествующей фразы, прозвучавшей в конце первой части («Твои бо есмы рабы»). Подобное распределение текста между двумя частями концерта свидетельствует об их органичной взаимосвязи и отражает вполне осознанное стремление композитора к построению концерта как двухчастного малого цикла, аналогом которому может выступать инструментальный малый цикл «прелюдия – fuga», широко распространенный в композиторской практике эпохи барокко.

Данное предположение подтверждается анализом образного содержания концерта, выявившим образно-эмоциональную однородность его частей, связанную с воплощением идеи поклонения Богородице в надежде обрести ее помощь и защиту. Общность эмоционального состояния частей концерта проистекает из особенностей текста молитвы – краткого, емкого, изначально не предполагающего тех ярких контрастов при его музыкальном воплощении, которые необходимы для построения традиционной циклической формы духовного концерта. В концерте «Не имама» части выстроены по принципу образного взаимодополнения.

Подобная, весьма необычная трактовка циклической композиции хорового концерта приводит к существенным изменениям функциональной роли каждой из представленных в нем частей. На Adagio возложены функции I части концертного цикла, вводящей в основной круг образов и воссоздающей эмоциональную атмосферу всего произведения. Следующая за Adagio fuga является драматургическим центром концерта, в ней логически-обоснованно доказывается главная идея всего произведения, связанная с поклонением образу Девы Марии. По масштабности, четкости и логичности своего композиционного строения данная fuga вполне могла бы завершать и многочастный хоровой концерт, наполненный контрастными взаимо-

действиями и потому требующий результативного, итогового, финального окончания. Следовательно, второй части свойственны функции финала концертного цикла. Отметим, что жанровая и лирико-медитативная части в данном концерте отсутствуют.

Столь нетрадиционное строение концертных циклов позволяет предположить, что оба концерта отражают процессы формирования жанра духовного концерта, происходившие в 60–70-е годы XVIII века. Особенности строения обеих циклических композиций свидетельствуют о том, что количество частей, их функциональное предназначение, характер соотношения между ними в то время еще не были четко регламентированы. На раннем этапе функционирования данного жанра происходило одновременное сосуществование нескольких композиционных моделей концертного цикла, из которых путем «естественного отбора» была выбрана наиболее оптимальная модель, закрепившаяся в жанре духовного концерта в дальнейшем.

Нам не известно, на протяжении каких этапов творчества и при каких жизненных обстоятельствах были написаны духовные концерты «Не имама иныя помощи» и «Тебе Бога хвалим». Установить время их создания возможно лишь гипотетически, анализируя стилистические особенности данных произведений.

В творчестве М. Березовского четко прослеживаются три этапа: 1) ранний, или первый петербургский, продолжавшийся на протяжении 1764–1769 годов, до отъезда Березовского в Италию; 2) итальянский (1769–1774), связанный с пребыванием композитора на стажировке в Италии; 3) последний, или второй петербургский (1774–1777), наступивший после возвращения Березовского из Италии в Петербург.

Исследователи творчества композитора на основе анализа той незначительной части произведений, которая была известна до недавнего времени, установили, что на протяжении каждого из этапов, под влиянием тех или иных тенденций стиль его духовных и светских сочинений постепенно менялся. На стилистику раннего концерта «Бог ста в сонме богов» весьма существенно повлияли традиции партесного многоголосия. Светские инструментальные произведения и арии из оперы «Демофонт», написанные во время стажировки М. Березовского в Италии, полностью выдержаны в итальянском стиле. В духовных произведениях последних лет жизни, в частности в своем концерте «Не отвержи мене во время старости», М. Березовский приходит к индивидуально-авторскому стилю.

Следует отметить, что стиль духовных сочинений М. Березовского сформировался на основе синтеза национальных церковно-певческих традиций, ставших фундаментом для становления будущего композитора в начале его творческого пути, и ведущих стилистических тенденций западноевропейского искусства того



времени в области светской и духовной музыки, с которыми Березовский имел возможность ознакомиться как в Петербурге, так и в Италии. Вектор стилиевой эволюции его творчества направлен от барочного стиля к раннеклассическому, с утверждением последнего. Духовные произведения разных этапов отображают те или иные стилиевые воздействия.

Анализ концертов «Не имамамы иныя помощи» и «Тебе Бога хвалим» показал их ориентацию на различные стилиевые модели. Стиль концерта «Тебе Бога хвалим» в значительной степени тяготеет к светской инструментальной музыке первой половины и середины XVIII века. Так, стройное четырехголосие начального аккордово-гармонического построения (пример 3) и аналогичные эпизоды, неоднократно встречающиеся в последующих частях данного концерта, выдержаны в стиле туттийных оркестровых ритурнельей, свойственных инструментальным жанрам западноевропейской музыки того времени – инструментальному концерту, оперной увертюре, барочной симфонии, с которыми М. Березовский мог основательно ознакомиться во время своего пребывания в Италии.

Пример 3

«Тебе Бога хвалим», I ч., тт. 1–5

**Allegro**

Те - бе Бо - га хва - лим, Те - бе Гос - по - да ис - по - ве - ду - ем

С отмеченными жанрами концерт «Тебе бога хвалим» сближает и преобладание гомофонно-гармонического изложения над полифоническим, в том числе и в финале концерта. Воздействие оперной эстетики, хорошо знакомой М. Березовскому, ощутимо в создании ярких, динамичных образно-эмоциональных контрастов между частями концерта и использовании выразительных гармонических красок, подчеркивающих образность текста. В музыкальном языке ощущается стремление к обогащению духовного произведения, предназначенного для православного богослужения, итальянской манерой письма. Подобные стилистические особенности концерта «Тебе Бога хвалим» позволяют высказать предположение, что данный концерт мог быть написан М. Березовским в итальянский период творчества (1769–1774 гг.).

В концерте «Не имамамы иныя помощи» итальянские влияния ощущаются в гораздо меньшей степени, уступая место индивидуальной творческой манере М. Березовского, ярко проявившейся в последние годы его жизни (роль западноевропейского компонента обнаруживается лишь в композиционной организации целого).

Пример 4

«Не имамамы иныя помощи», I ч., тт. 1–6

**Adagio**

Не и - ма - мы, не и - ма - мы и - ны - я, не и - ма - мы

В тематизме концерта, а также в некоторых особенностях формообразования и фактуры ощутима тесная взаимосвязь с народно-песенными традициями. К ним относится явление многораспевности в первой части

концерта, использование терцовых втор, подголосочности и куплетной вариационности, в совокупности с варьированным преобразованием темы во второй части (фуге).

Необходимо отметить интонационные связи концерта «Не имамы иныя помощи» с тематизмом другого концерта М. Березовского — «Не отвержи мене во время старости». В первую очередь это касается темы фуги из второй части концерта «Не имамы», которая интонационно близка теме из первой части концерта «Не отвержи» (пример 5). Черты сходства обнаруживаются не только в самих темах, но и в особенностях их экспозиционного изложения — проведении ответа в мелодическом мажоре, обилии задержаний, преобладании диссонирующих созвучий (в том числе тритона) при соединении голосов и др.

Пример 5.

«Не имамы иныя помощи», II ч., тт. 1–8

The image shows a musical score for four voices: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in 3/4 time. The lyrics are: 'Да не пос-ты-дим-ся тво-и бо ес-мы ра-бы ес- Да не пос-ты-дим-ся тво-и бо ес- Да не пос-ты-'. The score includes notes, rests, and slurs across the four staves.

Концерт «Не имамы иныя помощи» поражает красотой и изысканностью музыкального слога, подкупает искренностью и мелодическим богатством. Создать столь яркое хоровое полотно мог только настоящий художник, тонкий и чуткий музыкант. Предполагаем, что данный концерт был написан М. Березовским после его возвращения в Петербург (1774–1777 гг.). Многовекторность стиливых поисков предшествующих этапов, помноженные на талант и трудолюбие, дали возможность композитору достичь совершенства, целостности, художественной достоверности, единства содержания и средств его музыкального выражения.

Духовное наследие М. Березовского, широко известное при жизни, оказалось практически полностью утраченным после его смерти. В настоящее время оно «собирается» буквально по крупинкам, причем успехи этой кропотливой работы, в сравнении с прилагаемыми усилиями, оказываются не столь значительными. Тем не менее, благодаря инициативам «Каталога певческой ноте» удалось установить авторство анонимных концертов и тем самым вернуть к жизни некогда утраченные шедевры духовной музыки Максима Созонтовича Березовского.

## Примечания

<sup>1</sup> Березовский М. Хоровые произведения / Сост., ред., вступ. статья М. Юрченко. Киев, 1989; Березовский М. Духовні твори / Упоряд., ред. М. Юрченка. Київ, 1995. Во второй сборник, изданный к 250-летию со дня рождения М. Березовского, добавлен атрибутированный к тому времени концерт «Бог ста в сонме богов».

<sup>2</sup> Рыцарева М. Композитор М.С. Березовский: Жизнь и творчество. Л., 1983. С. 124–135; Лебедева-Емелина А.В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. М., 2004. С. 15–45.

<sup>3</sup> ГЦММК им. М. И. Глинки, ф. 283 (культовая музыка), ед. хр. 25.

<sup>4</sup> Центральный державний архів-музей літератури і мистецтв України (ЦДАМЛМУ), ф. 441, № 907, ед. хр. 1–6, концерты № 12 («Не имамы иныя помощи», a-moll) и № 15 («Тебе Бога хвалим», C-dur).

<sup>5</sup> Івченко Л. Справа № 907 // Музика, 2001, № 4–5. С. 28–30; № 6.

<sup>6</sup> Малинина Г. Венская находка: к вопросу о музыкальной росике XVIII века в Национальной библиотеке Австрии // Музыковедение, 2008, № 7. С. 21–27.

<sup>7</sup> Лебедева-Емелина А.В. Указ. соч. С. 573; 593.

<sup>8</sup> В тексте финала обычно сконцентрированы наиболее важные слова, отражающие главную мысль концерта, поэтому при созда-

нии финальных частей композиторы часто обращались к фигурным формам, допускавшим многократное повторение текста.

<sup>9</sup> «Тебе Бога хвалим, Тебе Господа исповедуем, Тебе Предвечнаго Отца вся земля величает; Тебе вси Ангели, Тебе небеса и вся Силы. Тебе Херувимы и Серафимы непрестанными гласы взывают: Свят, Свят, Свят, Господь Бог Саваоф, полны суть небеса и земля величества славы Твоея. Тебе преславный Апостольский лик, Тебе пророческое хвалебное число, Тебе хвалит пресветлое мученическое воинство, Тебе по всей вселенной исповедует Святая Церковь, Отца непостижимаго величества, поклоняемаго Твоего истиннаго и Единороднаго Сына и Святаго Утешителя Духа. Ты, Царю славы, Христе, Ты Отца Присносущный Сын еси. Ты, ко избавлению приемля человека, не возгнушался еси Девическаго чрева. Ты, одолев смерти жало, отверзл еси верующим Царство Небесное. Ты одесную Бога радиши во славе Отчей, Судия веришися прийти. Тебе убо просим: помози рабом Твоим, их же Честною Кровию искупил еси. Сподоби со святыми Твоими в вечной славе Твоей царствовать. Спаси люди Твоя, Господи, и благослови достояние Твое, исправи я и вознеси их во веки. Аминь» (текст молитвы не окончен).

<sup>10</sup> «Не имамы иныя помощи, не имамы иныя надежды, разве Тебе, Пречистая Дево. Ты нам помози: на Тебе надеемся и Тобою хвалимся, Твои бо есмы рабы, да не постыдимся».



Валерий БЕРЕЗИН\*  
(Москва)

### Устав и правила музыкальных мастеров города Парижа 1599–1791

*Музыкальные корпорации обычно упоминаются в контексте культуры Средневековья. Кажется, мы склонны видеть в них курьезные сообщества забавных шутов, которые знай себе дудели, пиликали да распевали куплеты, не ведая забот. Однако корпорации, цеха, братства пережили и Средневековье, и Возрождение, просуществовали во Франции до конца XVIII века, а где-то и дольше. Ни музыканты, ни музыкальные мастера не могли существовать вне корпораций, законы которых сами создавали и неукоснительно соблюдали, чтобы заниматься своим ремеслом. Избавляясь от конкурентов, они хранили и передавали из рода в род обычаи, традиции и секреты мастерства, день за днем возводя фундамент великой культуры.*

Первую опись статутов<sup>1</sup> парижских цехов – «Регистры ремесел и торговли города Парижа» сделал Этьен Буало, парижский прево<sup>2</sup>, поставленный Людовиком IX Святым во главе Парижского округа (превотства) в 1258 году. Составленная между 1261 и 1270 годами, эта опись вошла в исторический обиход под названием «Книги ремесел» – «*Livre des métiers*». В этот ценный и примечательный документ еще не вошли ни музыканты, ни музыкальные мастера, однако уже его преамбула позволяет ясно понять суть и смысл профессиональных корпораций:

*«Мы видели в Париже в наше время много тяжб и распрей из-за порождающей их нечестной зависти и необузданной жадности, самой себе наносящей вред, и из-за неразумия людей молодых и несведущих, из-за распрей между занимающимися каким-нибудь ремеслом чужаками и горожанами по причине того, что продали они чужакам изделия ремесла своего не столь доброго качества, как надлежит; между сборщиками парижских пеажа и кутюм<sup>3</sup> и теми, кому следует или не следует их уплачивать; и даже между нами, кто имеет право вершить суд или законы блюсти в Париже, и теми, кто у нас просил и требовал сверх того, что положено ему, и что имел по обычаям». При этом Буало опасается, «не понес бы король ущерба и не потерпели бы убытка взимающие кутюмы от его имени, и что будут в Париже изготовлять и продавать скверные изделия и тем дурные обычаи укоренятся», желая «общего исправления не только из страха наказания, но и ради похвал»<sup>4</sup>.*

При создании корпорации мастера вырабатывали устав, регистрировали его у прево и прокурора и приносили присягу

на соблюдение всех его положений. Во главе корпораций стояли выборные прюдомы<sup>5</sup>, позднее – присяжные и старшины (синдики), некоторые, включая музыкантов, имели своего короля.

В уставе всякой корпорации главные положения устанавливают монополию на товары или услуги, правила подготовки учеников, выдачи профессиональных свидетельств и вступления в сообщество, привилегии, установленные королем и местной властью, размеры платежей и штрафов. Частные же положения весьма различны, мы коснемся их ниже.

\* \* \*

Первое упоминание о парижских музыкальных мастерах встречается в Книге податей за 1292 год, это всего лишь пять *trompéurs et citoléeurs* – трубачей и исполнителей на цитоли, которые делали свои инструменты на продажу и потому облагались налогом<sup>6</sup>. Зато в дополнениях к «Книге ремесел» Этьена Буало за 1297 год уже вполне определенно названы «*feséeurs de trompes*»<sup>7</sup> – некие «трубные мастера», изготовлявшие то ли трубы, то ли рожки, то ли все вместе, общим числом три человека. Эти трое (Анри из Эско, Пильом из Амьена и Роже Англичанин), в обращении к прево утверждали, что во всем Париже лишь они настоящие мастера («*affermanz que en toute la ville de Paris n'avoit ouvriers de leur mestier fors es hostelx des trois persones desus dites*»), имеют мастерские для изготовления таких инструментов и просят причислить их к цеху *forcétiers* (изготовителей ножниц для сукновалов), коего порядки и обычаи соблюдают<sup>8</sup>.

Органые и прочие мастера в этот период не упоминаются, возможно, они входили в какие-то «немузыкальные» корпорации, связанные с обработкой дерева или металла.

Мишель Лавуа в своей «Истории инструментовки...» приводит известия о музыкальных мастерах Руана в XIII–XV веках, имевших устав, утвержденный Карлом XV в 1454 году<sup>9</sup>. Из городских архивов Лиона известны имена музыкальных мастеров XVI века (Дьюифропрукар, Бонтан, Эльмер, Симон, Ла Ну, Ле Камю и др.), изготавливавших лютни, монохорды, виолы, спинеты, корнеты, флейты, гитары<sup>10</sup>. Руководствовались ли они каким-либо письмен-

\* Березин Валерий Владимирович – доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (e-mail: berezin11@yandex.ru).

ным регламентом — неведомо, но их число вполне позволяло объединиться в цеховую общину.

Что же до парижских мастеров, несомненно, более многочисленных и в своем деле влиятельных, они получили формальный статус лишь в 1599, а сколько времени объединялись неформально — неизвестно. Многие цеха долго существовали без регистрации, сохраняя обычаи и правила в устной традиции (как, например, почтенная корпорация мясников). Кажется, и наши герои объединились ранее, потому что обычно ремесленники сами писали устав и приносили на регистрацию, а музыкальным мастерам устав дан указом Генриха IV, пожелавшего навести порядок в цехах и ремеслах. Хотя и без участия самих мастеров дело вряд ли обошлось.

*«Генрих, милостью Божьей король Франции и Наварры, всех, кому знать надлежит ныне и в будущем, приветствует.*

*Нашим указом о восстановлении [прав] и наведении должного порядка во всяких искусствах, незаконных промыслах, ремеслах и ремесленных цехах от апреля 1597, как под присягою утвержденных, так и неутвержденных<sup>11</sup> [...] мы желаем и нам угодно, чтобы мастера, делающие музыкальные инструменты, пользовались привилегиями и подчинялись статутам и ордонасам, указанным далее:*

*1. Никто не может быть принят и допущен к торговле музыкальными инструментами в нашем городе Париже, ежели не испытан двумя действующими присяжными, кои ведут учет и регистры испытаний в ремесле изготовления музыкальных инструментов. И после изготовления шедевра на испытаниях, показав свои умения и благопристойное поведение, пройдя обучение в нашем славном городе Париже, приняты будут указанными старшинами в сообщество, а для того принесут надлежащую присягу нашему прокурору в Шатле, после чего будут зарегистрированы в его канцелярии для юридических действий, когда в них нужда будет, и после уплаты всех пошлин.*

*2. Присяжные исполняют свою должность два полных года, а когда срок этот закончится, на их места избрать следует новых большинством голосов сообщества вышеуказанных мастеров.*

*3. Строго запрещено всем, какого бы ни были ремесла, звания и положения, содержать лавку или склад музыкальных инструментов, продавать или покупать их для перепродажи оптом и в розницу, большие и малые или какие бы ни были, в нашем городе Париже и предместьях его, ежели не состоят мастерами вышеуказанного ремесла и не были подмастерьями в названном городе. Разрешено заниматься продажей только мастерам и присяжным и более никому под страхом конфискации указанных инструментов, какие найдут на складе или выставленными на продажу не мастерами и не присяжными.*

*4. Должно быть установлено, что ученик проходит шесть полных лет обучения у одного из мастеров вышеуказанного ремесла, и через восемь дней после заключения договора мастер в присутствии старшин должен то свидетельство об обучении представить для регистрации во избежание возможных злоупотреблений. Но не обязательно распространяется это правило на сыновей мастеров указанного ремесла, кои могут быть*

*приняты в мастера присяжными сообщества, проявив свои способности, но не делая никакого шедевра.*

*5. Не может никто, будь то присяжный или старшина, иметь более одного ученика ремесла своего, если тот ученик не прошел четырех лет обучения, и остается ему до завершения еще два года. А коли прошел, могут старшина или мастер взять еще одного ученика, и никак иначе.*

*6. Ежели обнаружится, что указанные мастера или присяжные откроют две лавки или более, будут они закрыты тотчас без промедления, невзирая ни на какие с их стороны оправдания.*

*7. Коли случится, что кто-то из мастеров указанного цеха умрет, его вдове, ежели желает и далее лавку свою содержать, как при муже было, дозволяется взять работника, прошедшего выучку в нашем городе, но ежели она вновь выйдет замуж, полностью лишается указанной привилегии.*

*8. Никто не может работать на дому в нашем городе Париже и его предместьях, ежели не прошел ученья в указанном городе Париже и не принят в мастера так, как оговорено это в статье первой.*

*9. Запрещается всем вышеуказанным мастерам, присяжным и компаньонам разносить по улицам города свои музыкальные инструменты для продажи и перепродажи, а также нанимать для этого других, под страхом конфискации указанных инструментов и штрафов за самоуправство.*

*10. Что до мастеров из чужих краев и прочих не из нашего королевства, привозящих свой товар, будь то музыкальные инструменты, дерево или что другое для указанного ремесла, не могут их товар покупать оптом ни присяжные, ни мастера, не уведомив о том общину, и тогда можно тот товар купить, разделив на части между всеми, а ежели кто все-таки купил, не уведомив о том корпорацию, будет тот товар изъят, а свидетели подвергнуты штрафу по закону.*

*11. Дабы избежать злоупотреблений в указанном ремесле, присяжные не должны ни принимать, ни допускать в корпорацию никого, кто не в ней не прошел обучения, не имеет надлежащего опыта и не признан мастерами, способными его оценить, как указано выше, если только не имеет он патента от короля, принцев или принцесс, выданного ныне или впоследствии.*

*12. Могут присяжные и мастера указанного цеха изготавливать также всевозможные футляры для музыкальных инструментов и украшать их всякой резьбой, инкрустацией и прочим необходимым, принадлежащим издавна к их ремеслу, и чтобы никто им в том помех не чинил.*

*13. Компаньоны указанного цеха, желающие стать мастерами, должны быть приняты, когда пожелают, ежели были подмастерьями в Париже положенное время, заплатили пошлины королю и присяжным, и принесли присягу королевскому прокурору.*

*14. Обязуются мастера указанного цеха уведомлять присяжных о совершении растрат и лихоимстве под угрозой штрафа за беззаконие, налагаемого в установленном порядке.*

*Сии статуты и ордонансы и все изложенные статьи верны.*

*Выдано в Париже, в августе тысяча пятьсот девяносто девятого года.*

Зарегистрировано в новом реестре в канцелярии прево Господина нашего Короля в Шатле 30 ноября 1599<sup>12</sup>.

Устав этот долго действовал и, кажется, всех устраивал, потому что когда в 1680 году мастера пожелали его подтвердить, Людовик XIV подписал нужный указ, не изменив в содержании статута ни слова: «...С благосклонностью нашей и особой милостью, исполненной могущества и королевской власти [...] желаем и повелеваем, чтобы вышеозначенные просители и их преемники, мастера указанного ремесла и далее соблюдали свои обычаи и установления, следуя вышеуказанной королевской грамоте от месяца июля тысяча пятьсот девяносто девятого года...

Зарегистрировано в Парижском парламенте шестого сентября тысяча шестьсот восьмидесятого года»<sup>13</sup>.

Поясним некоторые подробности. §1 устанавливает, а §11 подтверждает обязательность обучения у парижских мастеров не только начинающих, но и обладающих известным опытом и навыками. Ограничивая возможности посторонних, пришлых, это заставляло подмастерьев или даже мастеров, аттестованных в провинции, проходить дополнительное ученье, хотя, как правило, сокращенное: 1–2 года. Правда, таких случаев известно не много. Что же касается шедевра, то есть образцового изделия для экзамена, — есть лишь гипотезы, но ни одного документального свидетельства о том, что же это было. За прохождение испытаний уплачивалась пошлина (часть — присяжным, часть — королю), сумма которой доныне не выяснена. Известно, однако, что по общим правилам сыновья или зятья мастера платили в три-четыре раза меньше прочих учеников. Кроме того, §4 прямо устанавливает, что сыновья мастеров могут быть приняты без шедевра, а срок ученья для них может быть сокращен, — это также соответствует обычной практике.

Указание в §11 на то, что принимается без испытаний мастер, если «...имеет он патент от короля, принцев или принцесс», — узаконенное право членов королевской семьи устанавливать привилегии для подданных<sup>14</sup>. В более ранних уставах подобного пункта нет, но практика эта давно существовала, и ее легитимное оформление лишь утвердило сложившуюся традицию.

§5 разрешает мастеру иметь лишь одного ученика, и только по прошествии четырех лет взять второго. Число учеников-подмастерьев — давняя проблема, ясно и точно разъясненная еще в «Книге ремесел» Буало, где каждому цеху установлены жесткие ограничения. И исключения крайне редки («Каждый полировщик [мечей] может иметь столько подмастерьев и учеников, сколько захочет, на долгое и короткое время, за деньги и без денег»<sup>15</sup>), а статуты, не требующие ученья, и вовсе единичны («Кто хочет быть парижским мисочником, т. е. продавать миски, кубки из дерева и дерева с прожилками [madre], кадки, вилы, лопаты, заступы, мотыги и всякие другие деревянные предметы, может им быть свободно»<sup>16</sup>).

Иметь побольше подмастерьев было удобно и выгодно: за обучение мастерам полагалась плата, юные подмастерья выполняли обязанности слуг, а повзрослевшие включались в профессиональную работу, где без их помощи не обойтись.



*Habit de Musicien,*  
*«Paris, Chez N. de Larroches, Rue d'Orléans, à la Poinne d'Or.»* — *Aut. Prout du Roy.*

Никола II де Лармессен (ок. 1638 — ок. 1695).  
Аллегория «Одежды музыканта»

§§6 и 9 устанавливают правила честной конкуренции, как их тогда понимали. Подобные положения, запрещающие искать заказчиков на улицах, есть и в уставе парижских музыкантов-менетрье. Торговля вразнос вообще не поддавалась контролю, потому запрещалась даже хлебопекам.

Запрет на покупку оптовых партий инструментов и материалов в §10 предупреждает возможность сговора между парижским мастером и провинциальным поставщиком, готовым продать свой товар по заниженной цене. В XVIII веке торговля чужими инструментами стала нормой, но в конце XVI представлялась несправедливой — даже при том, что для казны взимать налоги с оптовых партий было выгоднее и проще. Разделить товар между мастерами и уведомить о том корпорацию, то есть присяжных — справедливо, а ежели не уведомить — §14 обещает нарушителям суровое наказание в виде «произвольного» штрафа, который, вроде, и по закону, но сумма определяется начальством. К тому же само свидетельство перекупки — достаточное основание для взыскания налогов.

§7 устанавливает права вдовы мастера: не будучи профессионалом, она может взять компаньона и продолжать дело. По Толковому словарю Фюретьера, компаньон — «юноша, который прошел обучение в ремесле, но, не получив звания мастера, служит у других»<sup>17</sup>. У компаньона не было клейма и права продажи инструментов, он мог продавать лишь свой труд. Однако выйдя замуж за кого-либо, кто

не принадлежал к данной корпорации, вдова безусловно лишалась корпоративных прав. §13 непосредственно касается положения компаньонов, позволяя им в любое время держать экзамен на получение собственного патента. Известно, однако, немало случаев, когда компаньоны предпочитали служить в подмастерьях, то ли не имея средств для прохождения испытаний и прочих необходимых выплат, то ли по личной склонности, — эти обстоятельства сейчас не установить.

Наконец, разрешение в §12 изготавливать «футляры для музыкальных инструментов и украшать их всякой резьбой, инкрустацией и прочим» частично отменяет монополии изготовителей шкатулок и футляров, резчиков, ювелиров и других специализированных цехов<sup>18</sup>.

Существенные подробности о жизни корпорации содержат нотариальные контракты между мастером и принимаемым в ученье подмастерьем (точнее — его родителями или опекунами). Они раскрывают не только множество нюансов в отношениях учителя и ученика, ученика и корпорации, мастера и родителей ученика, но и канву повседневной жизни ремесленной общины, быт, нравы, социальный статус, устремления учеников и притязания мастеров. 77 таких контрактов включает работа М. Жюрган, ставшая классикой источниковедения: «Документы Центрального нотариального архива по истории музыки. 1600—1650»<sup>19</sup>. Еще 25 аналогичных договоров, относящихся уже к XVIII столетию, выписала М. Бенуа в процессе подготовки статьи «Обучение у парижских музыкальных мастеров в 1600—1650, 1715—1774»<sup>20</sup>.

Договоры между мастером и родителями или опекунами обычно включали стандартный набор обязательств. Мастер должен содержать ученика в своем доме, кормить, давать постельные принадлежности, обеспечивать стирку белья, освещение, учить и вести его дела, обращаясь с ним «мягко и человечно» — «*doucement et humainement*»; от родителей требовалось обеспечивать сына одеждой, обувью, личным бельем, как правило — платить мастеру за науку и содержание; от ученика — верно и честно служить, не бегать в другие мастерские и не отлучаться без разрешения; в случае отсутствия, говорят контракты, родители «обязуются разыскать его и привести к мастеру, чтобы завершить полный срок ученья»<sup>21</sup>.

Кого отдавали в ученики музыкальным мастерам и почему? На второй вопрос, возможно, самый существенный, у нас нет ответа. Престижность профессии сейчас не установить, но очевидно, что ремесло галантерейщика, сукновала или бакалейщика было и выгоднее, и солиднее. Социальное же положение учеников очень разное, есть дети из семей зажиточных, а есть и бедные сироты. Записанные в контрактах профессии отцов в большинстве ремесленные: каменщик, ковровщик, виноградарь, бочар, булочник, сапожник, плотник, портной и т. п.; в редких случаях — прокурор, королевский офицер, армейский сержант, повар принца Ламбека... Но далеко не у всех отцы живы, и не все матери могут платить за обучение. Сыновья музыкальных мастеров тоже поступали в подмастерья, но таких контрактов мало и объясняются они смертью отцов, когда дети хотели унаследовать ремесло, а выучиться и получить патент не у кого. Кон-

тракты между живыми отцами и сыновьями или зятьями, конечно, не заключались.

Ученик — общий статус тех детей и подростков, которые в реальности занимали разное положение и выполняли различную работу, а потому делились на четыре категории: слуга — *serviteur*, подмастерье — *apprenti*, наемный работник — *alloué* и компаньон — *compagnon*.

Детей чаще принимали слугой и подмастерьем, но иногда просто слугой, или только подмастерьем, — категории эти не формальные, в любом случае домашние и иные хозяйственные работы какой-то частью ложились на ученика. Однако слугой нанимался не только начинающий мальчишка, мастер сам мог взять помощника, уже прошедшего курс, — об этом тоже говорят нотариальные записи, и здесь граница между *serviteur* и *alloué* почти стирается.

29 мая 1602 Шарль Жилле, 13 лет или около того<sup>22</sup>, сын покойного сукновала Жана Жилле из Ливри, поступил к музыкальному мастеру Жану Эару сроком на шесть лет слугой и подмастерьем — *serviteur et apprenti*<sup>23</sup>.

Слуга и подмастерье — обычный случай, каких много. Наука стоит дорого, а платить учителю нечем. Но дармовой маленький слуга — тоже неплохой выход, пару лет станет помогать по хозяйству, приглядываясь к делу, а в оставшееся время освоит профессию. Хозяйственные работы в доме и мастерской — не упущенное время, это погружение в культурную среду сообщества, освоение обычаев, нравов, этических норм и неписаных правил.

Занятия у слуги могли быть самые разные, в том числе и весьма полезные для обеих сторон, в ряде контрактов хозяин даже обязуется платить помощнику, если тот необходим для работы.

Статус наемного работника (*alloué*) встречается в нотариальных записях редко, и он, кажется, мог бы быть синонимом слуги<sup>24</sup>, но все же это слуга квалифицированный, помощник в профессии.

25 марта 1643 тринадцатилетний Иоахим Дигер, сын каменщика, поступил к мастеру Гильому Арделю на семь лет, из которых шесть состоит подмастерьем (*apprenti*), а седьмой — работником (*alloué*). Плата мастеру за ученье минимальна — 30 ливров, на то и работник, чтобы оправдал все расходы.

2 января 1645 года Пьер Лесаж<sup>25</sup>, сын покойного извозчика Пьера Лесажа, поступил работником и компаньоном — *alloué et compagnon* — к органному мастеру Жану де Эману сроком на два года. По условиям контракта принятый ничего не должен, зато мастер обязуется выплатить ему 150 турнских ливров в указанный срок по мере выполнения работ и его участия в делах. Можно предполагать, что помимо работы на равных мастеру требовался человек для уборки, переноски, монтажа и прочего, что всегда сопутствует ручному ремеслу. Но также возможно, что названный Пьер Лесаж вел переговоры с заказчиками, финансовые дела и даже фактически возглавлял постройку органа, — например, если мастер был нездоров. Потому что компаньон, как отмечалось, это уже не ученик.

По контракту от 6 января 1651 мастер Симон Бонгар принял в компаньоны на два года Эдме Имбера, 23 лет, сы-

на покойного виноградаря Пьера Имбера из Бургундии, с обязательством платить ему ежемесячно четыре турнских ливра жалованья. Предшествующий контракт Имбера показывает, что с сентября 1643 он семь лет уже пробыл в подмастерьях у Гильома Жаксона, которому выплачено 140 ливров за содержание и 60 за обучение.

Уже из приведенных документов видно, что положенные по уставу шесть лет обучения корректировались жизненными обстоятельствами. При этом не только сокращенное, но и продленное обучение не редкость в нотариальных договорах: семь, восемь, девять лет юноши не покидают мастерской наставника. Вначале они — подмастерья, потом — компаньоны: в разных цехах мы найдем вполне взрослых людей в подмастерьях, а в компаньонах можно было состоять всю жизнь.

Кажется, для изготовителей флейт, гобоев или лютен шесть лет — немалый срок, но для клавирных, а тем более органных мастеров он невелик. Между тем ни устав, ни контракты не разделяют условия для подмастерьев разных специальностей. Правда, в начале 1690-х разгорелся конфликт между корпорацией музыкантов-менетрье и органистами и клавесинистами. Корпорация желала подчинить последних своей власти, и 16 июня 1693 года парижский прево признал притязания менетрье разумными. Однако дело дошло до суда, и 7 мая 1695 года Парламент освободил клавиристов от всех обязательств перед корпорацией. Однако органные мастера, всегда входившие в единый цех изготовителей инструментов, на гребне конфликта в 1692 также пожелали выйти из-под власти корпорации, подав жалобу в Государственный совет. В результате *«Его Величество в своем Совете постановил и приказал, чтобы все органные мастера, изготовители флейт, гобоев и всех прочих музыкальных инструментов в городе Париже существовали совместно, в единой корпорации мастеров и присяжных, и подчинялись бы официальным лицам [корпорации] и их преемникам. Его Величество предписывает г-ну де ла Реини, начальнику полиции, неукоснительно следить за соблюдением сего приказа»*<sup>26</sup>.

Лишь в середине XVIII века появляется классификация — кажется, неформальная — разделяющая мастеров на четыре категории, о чем свидетельствует лишь один ныне известный документ от 1752 года: «[...] сообщество составляют лица, коих дарования разделяют их на четыре группы, а именно: по струнным инструментам мастера, изготовители духовых инструментов, органные мастера и мастера клавесинные»<sup>27</sup>. В одном из нотариальных контрактов от 1768 также встречается упоминание Цеха органных мастеров города Парижа, хотя речь идет об ученике корпорации музыкальных мастеров<sup>28</sup>.

Контракты 1600—1650 годов определенно свидетельствуют о возрасте учеников: 54 мальчикам — от 10 до 15 лет, 22 юношам — от 16 до 23. Никакие правила не запрещали учиться взрослым, хотя после совершеннолетия (25 лет) такие случаи редки. У музыкальных мастеров их известно лишь два, и те из XVIII века: Франсуа Фери, старше 25, поступил в ученье 5 августа 1736, и немец Иоганн Генрих Хемш начал занятия в 28 лет, 15 декабря 1728. Возможно, последнему требовалась стажировка.

Иногда контракты приоткрывают занятые черты времени и характеров.

23 января 1644 Пьер Алэ, 13 лет или около того, поступил слугой и подмастерьем к мастеру Ноэлю Альяме на шесть лет не за деньги, а за сорок фунтов соленого сливочного масла из Нормандии, «которое следует доставить из парижского порта прямо в его дом, первая доставка — в будущем сентябре». По договору от 25 мая 1639 мастер Жиль Ардель берет за ученика Эдме Жаксона 30 ливров и три бочонка вина<sup>29</sup>. 28 июня 1639 Пьер Ледюк принимает восемнадцатилетнего Мишеля Матье за 90 ливров и один мюи местного вина<sup>30</sup>. Контракт от 8 марта 1768 раскрывает предпочтения органного мастера Андре Пикара Лепина: за обучение четырнадцатилетнего Франуса Калине три бочонка вина, из которых «один, красного вина урожая 1766 года, в течение мая, и два других, тоже красного вина, того будущего урожая, какое г-н Лепин сочтет подходящим, и чтобы стоимость всех трех, включая пошлину и перевозку, соответствовала 300 ливрам»<sup>31</sup>.

Однако если нрав у хозяина скверный, кто защитит мальчишку от унижений и неприятностей? Прежде всего, конечно, условия договора.

25 июля 1628 Жиль Ардель принял в подмастерья на 6 лет Шарля Мазюреи, сироту, племянника королевского секретаря Шарля Мазюреи, обещая «не принуждать названного подмастерье к тяжелой работе, мытью тазов и посуды, чистке обуви и прочих вещей, а также к службе в его лавке»<sup>32</sup>. Здесь ученик не значит слугой, только подмастерьем, но что это меняет? В жизни всякое возможно, и предусмотрительный наставник сделал деликатное примечание: если подмастерье умрет во время ученья, мастер вернет оставшиеся деньги, вычтя лишь потраченное на содержание. Вероятно, мальчишка был не слишком крепкого здоровья, да и зачем ссориться с королевским чиновником из-за нескольких ливров?

Но ученики могли и перейти к другому мастеру или уйти совсем. Переходы, зафиксированные нотариально, связаны чаще со смертью учителя, его старостью и недомоганиями. Но и житейские конфликты — «не сошлись характерами» — могли быть причиной разрыва, равно как неспособность к ремеслу, а в одном из договоров причиной ухода шестнадцатилетний подмастерье называет женитьбу.

Некоторые ученики меняли мастеров не один раз. 10 марта 1621 пятнадцатилетний Пьер Буше поступил на шесть лет к мастеру Эдмону Отману. В январе 1622 он ушел от учителя, и 9 мая 1623 перешел к Жаку Делилю на пять лет и два месяца, оставшиеся до положенного срока. Наконец, 21 ноября 1625 отец Пьера Буше зарегистрировал с мастером Делилем еще один контракт, по которому соглашается, что ученик может завершить обучение у любого другого учителя («qu'il puisse aller parachever avec tel aultre maistre dudit mestier que bon lui semblera»)<sup>33</sup>. Вряд ли можно полагать, что патологических лентяев в XVII веке было меньше, чем сейчас.

Некоторые поступали на королевскую службу музыкантами и тоже освобождались от обучения — без компенсаций и других неприятных последствий. Теряя в престижности (эти «виртуозы» могли претендовать на места во второсте-

пенных полках), они обретали возможность карьерного роста при дворе, пусть и весьма зыбкую.

Если мальчишки сбегали от наставника, родителям следовало их возвращать, в большинстве случаев за побеги прописаны крупные штрафы в пользу мастера. Еще в «Книге ремесел» Буало отмечено: «Если убежавший ученик не вернется в течение одного года и одного дня с той поры, как ушел, он никогда не сможет работать в этом цехе, если не предъявит законного оправдания своего ухода»<sup>34</sup>. В упомянутом уже контракте 1768 года с органичным мастером Лепином, при отсутствии ученика в течение восьми дней мать обязуется найти его (и организовать розыск!), чтобы привести обратно, а при отлучке на две недели без письменного разрешения уплатить штраф 50 ливров.

О нюансах взаимоотношений здесь можно лишь догадываться, но представляется важным, что наставник передавал мальчишке секреты и традиции мастерства, — то, что французы называли *profession de foi* — профессиональное кредо. А секретов эти опытные, подчас блестящие профессионалы знали немало, хотя, кажется, передавали их испытанным методом «делай как я», и в минимальной степени — на бумаге. Потому что зачастую были или малограмотны, или вообще неграмотны.

29 мая 1602 шестнадцатилетний Шарль Жилле поступает на шесть лет к мастеру Жану Эару. У нотариуса мальчика представляет дядя, сборщик податей. Приписка: дядя и ученик заявляют, что не умеют ни читать, ни подписываться. Для подростка ситуация обычная, дети низкого происхождения нечасто посещали школу, но неграмотны зачастую и взрослые.

21 ноября 1628 Антуан Тьерри, 12 лет или около того, сын Жана Тьерри из цеха изготовителей фуляров (*maotre gainier*), поступает в ученье к Ноэлю Альяме. Примечание: Антуан и Жан Тьерри заявили, что не умеют ни читать, ни подписываться, но Жан приложил свое клеймо. 18 декабря 1621 Гильом Конен, 10 лет, сын парижского купца Гильома Конена и Эдме Флери, поступил на 7 лет к мастеру Никола Удо. Примечание: мастер (!), ученик и его мать свидетельствуют, что не умеют ни читать, ни подписываться. 31 мая 1635 Пьер Фламан, 21 года, музыкальный мастер, поступил на год слугой (*serviteur*) к мастеру Никола Бланше. Примечание: слуга (но уже мастер!) Пьер Фламан и его отчим заявили, что не умеют читать и подписываться. 1 сентября 1657 Пьер Камю, 15 лет, сын булочника Адриена Камю, поступил на три года к мастеру Жаку Муано. Примечание: родители, ученик и мастер (!) заявили, что не умеют ни писать, ни подписываться.

Кажется, просвещенность не была неременным достоинством наших героев, едва способных запечатлеть мысль на письме. Не здесь ли кроются некоторые тайны и глубокомысленные секреты их «Трактатов...» и «Рассуждений...»?

Интересно, что иногда музыкальный мастер обязуется учить игре на инструменте, что кажется нарушением монополии музыкантов-менетрье и их устава.

28 апреля 1656 Франсуа Пикар, сын покойного сборщика налогов, поступил слугой (*serviteur*) к изготовителю валторн и труб Жаку Муано на два года. За это время мастер должен был научить его игре на валторне<sup>35</sup> и трубе и устро-

ить на службу к некоему капитану, а за то возьмет себе его жалованье за первый год в счет всех расходов. На следующий, 1657 год мастер Муано опять взял ученика, пятнадцатилетнего сына булочника Пьера Камю слугой и подмастерьем на три года, чтобы учить игре на трубе. Неизвестно, были ли такие ситуации конфликтными, где и как ученики проходили испытания в исполнительстве, но очевидно, что некоторые мастера были и исполнителями, а к тому же и торговали в своих лавках.

Не углубляясь в финансовые подробности, проясним немного размеры вознаграждения учителей. Минимальная плата за обучение в контрактах XVII века — 30 ливров, максимальная, в XVIII столетии — 500 ливров. Вносилась она обычно частями, половина наличными и остальное в течение второго-третьего года. Основная часть денег шла на питание и повседневные нужды, меньшая — за науку. Порою за обучение ничего не требовалось, во всяком случае, по контракту. А некоторые мастера не чужды были великодушия: Пьер Прево обещает восемнадцатилетнему Никола Прувандье, сыну слепых родителей, «три пол-литровые бутылки вина в неделю в дни, когда тот пожелает» (контракт от 25 июня 1635); Медерик Лориллар намерен купить сироте Франсуа Гено пальто из нового сукна по окончании курса (13 сентября 1611); Антуан Шерон выплачивает на шестом году учения Жерару Буле 21 ливр (27 ноября 1602); Жан Марсир обещает Туссену Шольеру на выпуске комплект одежды и 30 ливров (14 июня 1604). С 1730 года прослеживаются контракты мастера струнных инструментов Луи Герсана, по которым он брал за выучку до 400 ливров. Но в 1754 он принял сына формовщика кирпичей Жака Энока на полное обеспечение, и даже обязался после первых тридцати месяцев купить ему комплект одежды хорошего сукна, да еще «куртку и штаны из такого же сукна, соответствующие его положению, а после пяти лет, по шестому году платить ученику жалованье соответственно способностям его в ремесле». Возможно, куртка и штаны мальчишке через два с половиной года ученья не поразят нынешнего читателя щедростью, но другие не имели и этого, к тому же мастер принял на себя плату присяжным корпорации. Правда, в этом контракте почтенный мэтр Герсан указан не просто мастером, но «мастером Монсеньора Дофина»!<sup>36</sup>

Ученику, прошедшему полный курс, шесть лет оторванному от дома, трудившемуся не по школьному расписанию, а сколько потребует хозяин, предстояло, наконец, выйти в самостоятельную жизнь с профессиональным патентом. Но до этого еще следовало платить и платить: за свидетельство обучения, за испытания, — часть старшинам, часть королю, за регистрацию патента в конторе корпорации, за регистрацию в ратуше, за присягу прокурору, за ужин с товарищами... А если уж арендовать лавку, обзаводиться материалом и инструментом, расходы и вовсе кажутся непомерными.

Но счастливчиков и было не так уж много, вероятно, и работы у них хватало. В XVII веке их число можно установить лишь приблизительно<sup>37</sup>, но в XVIII столетии оно проясняется. Констан Пьер в своей классической работе «Музыкальные мастера» приводит таблицу, основанную на данных ежегодного «Музыкального альманаха»:



Год	Мастера струнных	Мастера арф	Мастера клавиринов	Мастера органов	Мастера дерев. духовых	Мастера медных духовых	Мастера фортепиано	Мастера серинетов***	Мастера разных инстр.	Всего
1769	10	в числе струнных	12	10	5	2	«	«	«	39
1775	(40)	в числе струнных	(13)	(14)	(6)	(2)	«	(1)	«	76 - 99
1777	53	3*	15	14	6	3	2	2	«	98
1779	45	3*	15	11	6	3	3	3	«	89
1783	58	8**	19	12	8	3	8	4	«	120
1789	43	10	21	10	6	6	16	2	«	114
1791	22	6	5	4	3	3	12	1	«	56
VII (1798)	19	5	4	4	6	2	15	1	18	75

\* В 1777 и 1779 годах несколько изготовителей арф фигурируют также в числе мастеров струнных инструментов.

\*\* В 1783 году 6 мастеров струнных инструментов делали также арфы.

\*\*\* Серинеты – маленькие механические органчики для обучения канареек пению. Появляются в начале XVIII века.

Эти цифры дают более или менее точное представление о зарегистрированных, принадлежащих к корпорации парижских мастерах<sup>38</sup>. Но к середине XVIII века строгости ослабевают, рынок становится свободнее, в Париже появляются талантливые провинциалы, не желающие подчиняться цеховой монополии, многие пытаются работать самостоятельно. Идут судебные процессы...

3 марта и 16 мая 1716 года, 24 июня 1747 года Государственный совет рассматривает возможности финансового контроля и упорядочения сборов налогов и пошлин в корпорациях. Старшины и присяжные отстаивают свои права, государство соблюдает собственные, вынося отдельные решения по каждому обращению. 23 июня 1749 года Государственный совет утвердил новые правила управления корпорацией музыкальных мастеров и ее доходами из 18 пунктов. Это стало результатом многих нарушений, вызванных как неумными требованиями привилегий, ослабления правил, ставших анахронизмом, так и слишком свободной трактовки устава. Положения правил не имели прямого отношения к профессии мастеров, хотя, как всякие экономические реформы, существенно влияли на повседневную деятельность цеха.

Наконец, в феврале 1776 года вышел указ об упразднении цеха музыкальных мастеров – по тем же причинам. Но

последовавшие нарушения и рекламации на бесконтрольную работу были столь значительны, что уже в апреле того же 1776 года корпорация возрождается в курьезном сообществе с токарями шахмат и изготовителями вееров, отнесенная в списке корпораций к 38 классу.

Новые статуты, касавшиеся не только музыкальных, но и многих других сообществ, включали 51 пункт. Подтверждались права шести купеческих гильдий и сорока четырех ремесленных корпораций. Получение патентов упрощалось. Правила для конкурирующих корпораций унифицировались – всем надоели бесконечные судебные тяжбы. Отныне, например, создатели инструментов (как и их коллеги по шахматному и веерному ремеслу) могли делать росписи, резьбу, чеканку, не вступая в конфликт с художниками, резчиками, чеканщиками, гравировщиками. Возраст поступающих устанавливался старшинами, а получение патента теперь стоило подмастерьям 400 ливров вместо 650...

До Революции оставалось тринадцать лет, но к этому времени старинные ремесленные братства утратили и смысл, и практическую пользу. 2 марта 1791 Национальная ассамблея приняла закон о роспуске корпораций, предоставив всем полную свободу...

## Примечания

<sup>1</sup> Статуты – «уставы, фиксировавшие правовое положение средневековых городов и внутригородских объединений (цехи, купеческие гильдии и др.). [...] Цеховые статуты (иногда назывались цеховыми уставами) – основанные на обычном праве своды правил, регламентировавших деятельность цехов». БСЭ, 3-е изд. Т. 24, кн. 1. М., 1976. С. 461.

<sup>2</sup> Прево: здесь – королевский чиновник, выполнявший функции мэра. В городское управление входил также купеческий прево, представлявший интересы торговых корпораций.

<sup>3</sup> Названия платежей.

<sup>4</sup> Règlements sur les arts et métiers de Paris, rédigés au XIII<sup>e</sup> siècle et connus sous le nom du Livre des métiers d'Etienne Boileau; publiés par G.-B. Depping. Paris, 1837. Цит. по: Регистры ремесел и торговли города Парижа / Пер. Л.И. Киселевой; под. ред. А.Д. Люблинской // Средние века. Вып. 11. М. 1958. С. 310.

<sup>5</sup> Prud'homme (франц.) – безукоризненно честный человек.

<sup>6</sup> Livre de la taille, 1292, pp. 61, 62, 68, 165, 172 // Documents

inédits sur l'Histoire de France. Paris, 1837; Pierre C. Les facteurs d'instruments de musique. Paris, 1893. P. 7.

<sup>7</sup> Trompe – слово, не имеющее точного эквивалента в русской лексике. В указанный период могло обозначать и трубу, и охотничий рожок, лишь к концу XVII века trompe de chasse определенно стало означать натуральный охотничий рог «валторнового» типа.

<sup>8</sup> Règlements sur les arts et métiers de Paris, rédigés au XIII<sup>e</sup> siècle et connus sous le nom du Livre des métiers d'Etienne Boileau / Publiés par G.-B. Depping. Paris, 1837. P. 360–361.

<sup>9</sup> Lavoix M. Histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours. Paris, 1878. Reprint: Bologna, 1972. Ё. 22–23.

<sup>10</sup> См.: Coutagne H. Gaspard Duiffoproucar et les luthiers lyonnais du XVI<sup>e</sup> siècle. Lyon, 1893.

<sup>11</sup> Мастера корпораций приносили присягу о соблюдении пунктов зарегистрированного устава перед прокурором или прево.

<sup>12</sup> Цит. по: Pierre C. Les facteurs d'instruments de musique. Paris, 1893. P. 10–15.

- <sup>13</sup> Там же. С. 16–17.
- <sup>14</sup> Привилегии, делившиеся на полезные и почетные, важная часть придворного уклада. Ввиду обширности темы мы не рассматриваем ее в данной работе.
- <sup>15</sup> Регистры ремесел и торговли города Парижа ... статут ХСVI.
- <sup>16</sup> Там же, статут XLIX.
- <sup>17</sup> *Furetière A. Compagnon // Dictionnaire universel. Amsterdam, 1690.*
- <sup>18</sup> Специализация была очень узкой, например: цех застежек для книг, отдельно — цех пряжек, подвесок и застежек к поясам, отдельно — цех четок и застежек к башмакам, и т. п., что могло быть целесообразно лишь в большом городе
- <sup>19</sup> *Jurgens M. Documents de Minutier central concernant l'histoire de la musique. 1600–1650. Т. I. Paris, [1967]; Jurgens M. Documents de Minutier central concernant l'histoire de la musique. 1600–1650. Т. II. Paris, 1974.*
- <sup>20</sup> *Benoit M. L'apprentissage chez les facteurs d'instruments de musique à Paris. 1600–1650, 1715–1774 // Recherches sur la Musique française classique, XXIV. Paris, 1986. P. 5–106.*
- <sup>21</sup> *Ibid.* P. 30.
- <sup>22</sup> «13 лет или около того» (13 ans ou environ): распространенная нотариальная формула. Метрик еще не существовало, возраст устанавливался свидетельством о крещении, которое могло состояться существенно позднее рождения.
- <sup>23</sup> *Apprenti* имеет несколько значений: подмастерье, ученик, подручный.
- <sup>24</sup> На обособленности этой категории настаивает только Марсель Бенуа в стремлении к точности. Другие авторы ее опускают.
- <sup>25</sup> Возраст не указан.
- <sup>26</sup> *Bibliothèque nationale, mss. Fr. 8095, p 346 // Pierre C. Op. cit. P.21.*
- <sup>27</sup> *Hubbard F. Le Clavecin, Trois Siècles de Facture. Nogent-le-Roi, 1981. P. 185.*
- <sup>28</sup> *Jurgens M. Op. cit. Т. II. P. 572.*
- <sup>29</sup> Здесь: *feuillette* — бочонок ок. 120 литров.
- <sup>30</sup> Здесь: бочка объемом 1 мюи, ок. 268 литров.
- <sup>31</sup> *Jurgens M. Op. cit. Т. II. P. 727.*
- <sup>32</sup> *Benoit M. Op. cit. P. 55.*
- <sup>33</sup> *Jurgens M. Op. cit. Т. II. P. 726.*
- <sup>34</sup> Регистры ремесел и торговли города Парижа... статут XXVII. С. 335.
- <sup>35</sup> *Cor de chasse.*
- <sup>36</sup> *Milliot S. Documents inédits sur les luthiers parisiens au XVIIIe siècle. Paris, 1970. P. 44.*
- <sup>37</sup> *Recherches sur les anciens facteurs (XVe – XVIIIe siècles) // Pierre C. Op. cit. P. 61–77.*
- <sup>38</sup> *Pierre C. Op. cit. P. 59.* Помимо «Музыкального альманаха» автор располагал и собственными сведениями, которые поясняют некоторые неточности и несоответствия: «Мы поместили цифры за 1775 год в скобках, потому что, будучи сложными, они не дают в итоге 99, указанных в Музыкальном альманахе как общее число членов сообщества [мастеров]. Общее количество за 1777 год, разумеется, также не точно; оно ниже реального, так как мы прибавили бы частично и других, 5 принятых в 1776-м и 9 принятых в следующем году, то есть 14 новых членов [корпорации] следовало бы прибавить к 97, существовавшим в 1776 году, тогда как в том же альманахе их общее количество за 1777 год не отличается от предшествующего года. Эти пробелы представлены в [известных] списках по специальностям, которые показывают несоответствия. Заметим кстати, что приведенная выше таблица относится лишь к парижским мастерам...» ( *Ibid.* P. 60).



ЕрТА



**Российское отделение Европейской Ассоциации педагогов фортепиано «ЭПТА»**  
**объявляет о подписке на журнал**  
**ФОРТЕПИАНО**  
 на 2011 год

В журнале, адресованном педагогам фортепиано всех уровней образования — от школ до вузов, содержатся самые разнообразные материалы по проблемам исполнительства и педагогики (в т. ч. методические рекомендации, а также необходимая информация о предстоящих региональных и международных конкурсах).

*Подписной индекс журнала 34207  
 по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России»*



## Вспоминая старых мастеров

Максим СЕРЕБРЕННИКОВ\*  
(Санкт-Петербург)

### О клавирном наследии Готфрида Кирхгофа (к 325-летию со дня рождения композитора)

*В этом году И.С. Бах, Г.Ф. Гендель и Д. Скарлатти, родившиеся 325 лет назад, вновь были главными героями музыкального календаря. Вновь тысячи исполнителей и ученых стремились выразить свое преклонение перед гением этих художников. Вновь миллионы слушателей и читателей стремились приобщиться к их великим творениям.*

*Однако, воздвигая памятники гениям, мы нередко забываем об их современниках, быть может, не менее самоотверженно служивших искусству. Увы, имена этих музыкантов зачастую теряются на страницах истории или вовсе бесследно исчезают. Но именно их деятельность создает тот прочный фундамент, на котором возвышаются шедевры выдающихся творцов.*

\* \* \*

До недавнего времени имя Готфрида Кирхгофа (1685–1746) было известно лишь очень узкому кругу специалистов. Между тем, современники ценили его творчество и восторженно отзывались о его искусстве клавирной и органной игры. Так, например, немецкий органист и теоретик М.Г. Фурман (1669–1745), вспоминая игру Кирхгофа, писал: «Я слышал <...> в Галле [игру] на органе весьма уважаемого господина Кирхгофа, чьи пальцы так управляли клавишами, что я воскликнул: “Жаль, что руки этих двух клавиристов из Лейпцига и Галле должны когда-нибудь ислетль!”<sup>1</sup>». И далее: «В мое время, когда я в 1692 году учился в Галле, там процветал Цахау, которого я по воскресеньям слушал с настоящим голодом и жадной; и если бы я должен был еще туда поехать, и не было бы никакого моста через [реку] Заале, и я не мог бы попасть никак иначе в город, тогда поплыл бы я через реку, как Леандр за своей Геро, чтобы услышать также его знаменитого наследника господина Кирхгофа»<sup>2</sup>.

Новым импульсом к изучению жизни и творчества этого музыканта послужила неожиданная находка в 2002 году сборника его сочинений под названием «L.A.V.C. Musical» («Музыкальная азбука»)³. Уже в 2004 году выходят в свет новое издание «L.A.V.C. Musical» и первая монография о Кирхгофе⁴. В 2005 году и в 2006 году в Санкт-Петербургской и Киевской консерваториях соответственно состоялись защиты дипломных работ, объектом исследования которых стала «L.A.V.C. Musical»⁵. В 2008 году было выявлено еще два неизвестных полифонических цикла Кирхгофа, состоящих из прелюдии и фуги, один из которых ошибочно приписывался И. Пахельбелю⁶. А в 2009 году имя композитора было приписано музыкальной школе города Биттерфельда, неподалеку от которого расположена его родная деревня Мюльбек.

И тем не менее у исследователей жизни и творчества Кирхгофа осталось еще много вопросов.

Самой большой загадкой на сегодняшний день является судьба его творческого наследия. Всю свою жизнь Кирхгоф посвятил музыке. С 1693 по 1709 годы он обучался композиции и игре на органе под руководством Ф.В. Цахау (1663–1712) в Галле, с 1709 по 1711 годы был капельмейстером при дворе герцога Гольштинии-Глюксбурга Филиппа Эрнста (1673–1729), с 1711 по 1714 годы служил органистом в церкви св. Бенедикта в Кведлинбурге, а с 1714 года и до конца своих дней занимал пост музидиректора и органиста церкви св. Марии в Галле. Даже если Кирхгоф не отличался высокой плодовитостью (как, например, Г.Ф. Телеманн), то за столь продолжительный период музыкальной деятельности он должен был создать достаточно внушительное количество произведений⁷. Однако все известные на данный момент сочинения Кирхгофа можно, условно говоря, пересчитать по пальцам. Что же произошло с основной частью его наследия?..

Возможно, рукописи Кирхгофа не пощадило время, и большая их часть погибла во время стихийных бедствий (пожаров, наводнений). Возможно, композитор сам относился к своим опусам не очень бережно и не стремился сохранить их для потомков. Возможно, вина за утрату каких-то сочинений Кирхгофа лежит на В.Ф. Бахе, его преемнике на посту музидиректора и органиста церкви св. Марии в Галле⁸. Наконец, неожиданные находки последних лет обязывают нас принять во внимание еще одну причину: возможно, какая-то часть произведений скрывается под именами других композиторов или вовсе анонимна.

Если о количестве церковных сочинений Кирхгофа мы можем составить хотя бы приблизительное представление, опираясь на косвенные факты, то о реальных масштабах его клавирного творчества нам приходится лишь догадываться. Однако даже сохранившиеся клавирные сочинения композитора все еще остаются неизведанной тропой для широкого круга музыкантов, поскольку ни разу в полном объеме не издавались⁹.

Все известные на сегодняшний день клавирные сочинения Кирхгофа дошли до нас в рукописных копиях¹⁰. До сих пор не выявлено ни одного нотного автографа композитора. Это обстоятельство значительно осложняет датировку пьес. Учитывая время создания самих копий, а также вехи музыкальной карьеры Кирхгофа, можно предположить, что известные нам клавирные сочинения были созданы им во время

\* Серебрянников Максим Анатольевич — музыковед, преподаватель Санкт-Петербургского музыкального колледжа им. Н.А. Римского-Корсакова (max.sereb@rambler.ru).

обучения у Цахау и службы у герцога Гольштейн-Глюксбургского, то есть в ранний период творчества.

Показательно, что источниками всех клавирных сочинений Кирхгофа являются домашние нотные альбомы – самый распространенный тип нотного сборника в XVIII веке. Напомним, что до изобретения в XIX веке революционных методов нотопечатания, издание музыкальных произведений не имело массового характера, оставаясь трудоемким и дорогостоящим процессом. Основным способом распространения музыки было копирование. По этой причине каждому музыканту и любителю музыки приходилось самому заботиться о своем репертуаре, переписывая в специально отведенную нотную тетрадь наиболее интересные, популярные и любимые пьесы. Нередко в ту же самую тетрадь владелец записывал и собственные опыты в музыкальной композиции. Следовательно, появление клавирных сочинений Кирхгофа в различных нотных альбомах XVIII века – свидетельство их несомненной популярности у современников.

Полнее всего клавирное творчество Кирхгофа представлено в нотном альбоме № 146 из собрания Кестнера («Kestner Sammlung № 146»), которое хранится сегодня в городской библиотеке Ганновера. Этот сборник, составленный между 1723 и 1731 годами, содержит шесть сочинений Кирхгофа. Перечислим их в том порядке, в каком они записаны в рукописи:

- Сонатина F-dur ([Aria], Bourée, Aria, Menuet, Gavotta, Murky);
- Сюита g-moll (Allemande, Courente, Gavotta, Menuet 1, Menuet 2);
- Сюита D-dur ([Allemande], Courante, Menuet 1, Menuet 2);
- Сюита d-moll (Allemande, Courente, Aria, Rigadon, Menuet);
- Соната E-dur ([Andante], Vivace, Allegro, Aria, Presto, Mourky, Gavotta, Menuet);
- Сюита B-dur (Allemande, Courente, Aria, Rondeau, Menuet).

Даже из простого перечисления пьес видно, что Кирхгоф иначе трактовал сонатный и сюитный циклы, нежели Бах и Гендель. Сюита складывается у него из двух частей, которые соотносятся между собой по принципу «строгой» и «свободной». «Строгая» часть состоит из устойчиво повторяющейся во всех сюитах пары танцев *аллеманда–куранта*, «свободная» часть – из разнообразных галантерейных пьес, количество и порядок которых не регламентирован. В сонате, напротив, жесткой схемы не прослеживается. Жанровый состав, количество и свобода чередования пьес сближает ее с сюитой.

Описывая в 1918 году «Собрание Кестнера № 146», Т.В. Вернер отмечал: «[Кирхгоф] выступает в рукописи только с клавирными пьесами – с сонатами и сюитами – чьи превосходные технические качества сразу привлекают к себе внимание»<sup>11</sup>.

Спустя несколько десятилетий У. С. Ньюман к этому наблюдению добавил следующее: «Широкие, изящные линии медленных частей [Сонатин F-dur и Сонаты E-dur] в действительности весьма необычны для клавира. Есть какая-то

генделевская возвышенность в этих линиях, в порой хроматических гармониях и строгом чувстве формы»<sup>12</sup>.

Эти оценки для нас особенно ценны, ведь они принадлежат специалистам, глубоко погружавшимся в клавирный контекст времен Кирхгофа.

Как уже говорилось, некоторые сочинения Кирхгофа скрываются под именами других композиторов. В 2008 году нами было обнаружено, что Murky из Сонатины F-dur встречается еще в четырех источниках, причем в двух фигурируют анонимно, а в двух значатся под именем Кристофа Граупнера (1683–1760)<sup>13</sup>. Этот факт лишней раз подтверждает, насколько сложной и запутанной является судьба творческого наследия Кирхгофа.

Свой структурный вариант Сюиты g-moll содержит нотный альбом «Времяпрепровождение за игрой» («Den Spillendes Tidsvordriv») (1751) из университетской библиотеки Тронхейма. До Menuet 1 включительно все части повторяются точно, а затем следует новое Bourée, которое, к сожалению, обрывается на 9-м такте, поскольку последующие два листа из рукописи вырваны. Остается только надеяться, что когда-нибудь утраченные страницы будут обнаружены и мы узнаем, как заканчивалась еще одна версия Сюиты g-moll.

Как минимум два сочинения Кирхгофа содержится в так называемой «Нотной тетради Леопольда Моцарта» – нотном альбоме, состоящем из 135 пьес, сгруппированных в 25 «сюит» на основе тонального единства<sup>14</sup>. «Sonatina del Signor Kirchhoff» (C-dur) из 1-й сюиты является клавирным переложением его Скрипичной сонаты B-dur. «Aria. Un poco vivace» (F-dur) неизвестного автора из 8-й сюиты – это ранняя версия I части Сонатины F-dur из «Собрания Кестнера № 146». Не исключено, что некоторые другие анонимные пьесы из «Нотной тетради Леопольда Моцарта» на самом деле тоже принадлежат Кирхгофу. Например, Bourée g-moll из 19-й сюиты имеет поразительное сходство с фрагментом Bourée из Тронхеймской рукописи. Трудно представить себе, чтобы это сходство было просто случайным совпадением. Осмелимся предположить, что одна из этих пьес является либо новой версией, либо дублем другой.

Наконец, еще одна пьеса – «Polonoise di Kirchhoff» (c-moll) – дошла до нас благодаря нотному альбому «Музыкальные мелочи для клавира» («Kleine musicalischen Sachen fürs Clavier»), который хранится сегодня в университетской библиотеке Вроцлава. Эта коллекция, составленная в 1796 году, в целом насчитывает 125 миниатюр.

По мнению многих современных исследователей, клавирное творчество Кирхгофа включает еще два сочинения. С 1978 года композитору настойчиво приписываются два баховских полифонических цикла: фантазия и фугетта BWV 907 и фантазия и фугетта BWV 908, которые выделяются своей характерной для практики *partimento* зашифрованной нотацией<sup>15</sup>. На наш взгляд, точка в вопросе об авторстве этих пьес была поставлена преждевременно. Не вдаваясь в подробности, отметим лишь, что решение о пересмотре авторства BWV 907 и BWV 908 в пользу Кирхгофа принималось в тот момент, когда не было известно ни одного его сочинения, нотированного как *partimento*. Сегодня с обнаружением «L.A.B.C. Musical» – целой коллекции *partimento* прелюдий и фуг – становится очевидным, что дискуссия об



Фрагмент Сонатины F-dur Г. Кирхгофа (рукописная копия XVIII века)

авторстве BWV 907 и BWV 908 должна быть продолжена. Предпринятое нами изучение всех известных источников BWV 907 и BWV 908, а также стилистический анализ пьес вооружает нас вескими аргументами в пользу авторства И.С. Баха.

Судя по масштабам формы, типу фактуры и фактурным моделям, гармоническим и мелодическим оборотам, а главное – жанровому составу, клавирные пьесы Кирхгофа ориентированы на галантный стиль. Не стоит искать в них философской глубины или воплощения сильных аффектов, так как они созданы для приятного домашнего музицирования и их главная цель – приносить исполнителям и слушателям удовольствие. В то же время, в некоторых пьесах Кирхгофа (и что особенно удивительно даже в таких дилетантских по своей природе, как *Murky*) техническая сторона достигает такого высокого уровня виртуозности, что позволяет поставить их в один ряд с концертными произведениями.

По объективным причинам музыка И.С. Баха и Г.Ф. Генделя давно стала для нас своего рода эталоном немецкого музыкального барокко, с которым мы невольно соотносим сочинения их современников. Однако не всегда это сравнение бывает объективным. Мы часто забываем о тех ранних

версиях, которые предшествовали многим их музыкальным шедеврам. Вспомним, например, как выглядели ранние версии некоторых прелюдий и фуг из ХТК Баха, и какой долгий путь они проделали, прежде чем оформились в совершенные произведения клавирного искусства<sup>16</sup>.

К сожалению, клавирное наследие Кирхгофа не дает нам подобных примеров. В нашем распоряжении пока нет ни одного образца зрелого клавирного сочинения композитора, который мог бы стать поводом для объективного сравнения с достижениями гениев. Тем не менее, даже между имеющимися версиями одних и тех же пьес обнаруживаются такие существенные различия, которые позволяют говорить о профессиональном росте Кирхгофа, о его стремлении к более совершенному воплощению своих музыкальных идей.

Разумеется, рядом с великими творениями Баха и Генделя ранние клавирные сочинения Кирхгофа смотрятся скромно. Однако на фоне клавирного творчества других его современников, они заметно выделяются своей оригинальностью, изобретательностью и искусной отделкой. Мы глубоко убеждены, что многие клавирные миниатюры этого забытого мастера не только представляют исторический интерес, но и достойны того, чтобы вновь зазвучать сегодня.

## Примечания

1 *Fuhrmann M.H.* Die an der Kirchen Gottes gebauete Satans-Capelle. Köln, 1729. S. 32. Под клавиристом из Лейпцига подразумевается И. С. Бах.

2 *Ibid.* S. 55.

3 Этот сборник, содержащий, как гласит титульный лист издания, «прелюдии и фуги во всех тональностях», около 200 лет считался безвозвратно утерянным. Не одно поколение исследователей прикладывало усилия для его разыскания. Единственный известный на сегодняшний день экземпляр «L.A.V.C. Musical» хранится в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории, куда он поступил еще в 1870 году как дар М.П. Азанчевского (1839–1881), выдающегося музыкального деятеля и страстного библиофила. «Утерянное» сочинение Кирхгофа стало вновь доступно широкому кругу музыкантов благодаря А.П. Милке, который в марте 2002 года выявил уникальность сохранившегося экземпляра. Подробные сведения о судьбе «L.A.V.C. Musical» и пути уцелевшего экземпляра в библиотеку Санкт-Петербургской консерватории см.:

*Серебренников М.* «L.A.V.C. Musical» Г. Кирхгофа: сочинение, считавшееся утерянным // *Musicus.* 2008, № 2 (11). С. 20–25.

4 См.: *Кирхгоф Г.* Музыкальная азбука / Реализация цифрованного баса, вступ. ст. и коммент. А.П. Милки. СПб., 2004; *Grohs G.M.; Kreth K.* Gottfried Kirckhoff: 1685–1746. Komponist und Organist; ein Mühlbecker kreuzt die Wege von Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach. Dessau; Göttingen: Kinzel, 2004.

5 *Серебренников М.* «L.A.V.C. Musical» Готфрида Кирхгофа: к вопросу об учебных пособиях эпохи барокко. СПб.: СПбГК, 2005; *Хименко Е.* «L.A.V.C. Musical» Готфрида Кирхгофа: особенности жанра и проблемы реализации цифрованного баса. Киев: НМАУ, 2006. Дальнейшее изучение творчества Кирхгофа Елена Хименко решила продолжить в своей диссертации «Творчество Готфрида Кирхгофа в контексте развития немецкой музыкальной культуры первой половины XVIII века», над которой и работает в настоящее время.

6 Подробнее см.: *Кирхгоф Г.* Прелюдия и fuga для органа. Первое издание / Подготовка изд., вступ. ст. и коммент.

М.А. Серебрянникова. СПб.: Изд-во Политех. ун-та, 2009; *Кирхгоф Г.* Прелюдия и fuga для органа / Подготовка изд., вступ. ст. и коммент. М. А. Серебрянникова. СПб.: Издательский дом «EARLYMUSIC», 2010.

7 Например, согласно церковному распорядку (Kirchenordnung) церкви св. Марии в Галле, Кирхгоф должен был исполнять приблизительно от 45 до 50 кантат в год. По высоким праздникам (в церковном уставе их было 15) и по особым случаям должны были звучать кантаты его собственного сочинения. В обычные воскресенья допускалось исполнение кантат других композиторов (Подробнее см.: *Wollny P.* W.F. Bach's Halle Performances of Cantatas by his Father // *Bach Studies 2* / Ed. by D.R. Melamed. Cambridge; New York etc., 1995. P. 205–206). Учитывая практику того времени и продолжительность работы Кирхгофа на одном месте, можно с полной уверенностью утверждать, что одним ежегодником из собственных кантат он никак не мог обойтись.

8 Хорошо известно, что Фридеман не отличался особой бережливостью и порой совершал безрассудные поступки. В итоге он промотал не только свое имущество, но и рукописи своего отца, доставшиеся ему в наследство.

9 Отдельные части из сюит и сонат Кирхгофа впервые были изданы (правда, не без погрешностей) в 1927 году Т.В. Вернером (см.: *Deutsche Klaviermusik aus dem Beginne des 18. Jahr.* / Hrsg. von Th. W. Werner. Hannover: Verlag Adolph Nagel, 1927. S. 4–13). Все последующие публикации клавирных пьес Кирхгофа являются перепечатками с издания Вернера.

10 Опубликованная ориентировочно в 1734 году «L'A.V.C. Musical» своим содержанием обращена прежде всего к органистам, поэтому относится нами к числу органных произведений Кирхгофа.

11 *Werner Th. W.* Die Musikhandschriften des Kestnerschen Nachlasses im Stadtarchive zu Hannover // *Zeitschrift für Musikwissenschaft.* Leipzig, 1918–19, № 8 (Achstes Heft). S. 451–454.

12 *Newman W. S.* The Sonata in the Baroque Era. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1959. P. 281.

13 См.: *Graupner Ch.* Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke / Hrsg. von O. Bill und Ch. Grospietsch. Stuttgart: Carus-Verlag, 2005. S. 31.

14 Как убедительно показал В. Плат, посвящение «Моему любимому сыну Вольфгангу | Амадею к его шестым | именинам от его отца | Леопольда Моцарта | Зальцбург 31 окт. 1762» («Meinem lieben Sohne Wolfgang | Amadée zu seinem Namens- | Tage von seinem Vater | Leopold Mozart | Salzburg 31 Okt. 1762»), добавленное на обороте первой страницы рукописи, – ловкая фальсификация. В действительности этот нотный альбом был составлен еще в первой половине XVIII века и не имеет к семье Моцартов никакого отношения. Сегодня «Нотная тетрадь Леопольда Моцарта» доступна только в виде издания, так как сама рукопись считается утерянной во время Второй мировой войны (см.: *Leopold Mozart's Notenbuch seinem Sohne Wolfgang Amadeus zu dessen siebenten Namenstag (1762) geschenkt* / Hrsg. von H. Abert. Leipzig: Fr. Kistner & C.F.W. Siegel, 1922).

15 См.: *Kobayashi Y.* Neuerkenntnisse zu einigen Bach-Quellen anhand schriftkundlicher Untersuchungen // *Bach-Jahrbuch.* 1978. S. 51.

16 Пожалуй, самым наглядным примером является прелюдия e-moll из I тома ХТК, первоначальная версия которой вообще не имела солирующей мелодии и не содержала экспрессивного заключительного Presto.

## ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Научные статьи, публикуемые в журнале «Старинная музыка», должны иметь непосредственное отношение к музыкальной культуре прошлого (от Средневековья до середины XIX столетия). При этом приоритет имеют статьи о профессиональной музыке европейской традиции (в том числе русской музыки), созданной не позднее 200 лет назад. Обязательное условие публикации – научная новизна предлагаемого материала и высокий профессиональный уровень его изложения.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес журнала (stmus@mail.ru) либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе. Объем статьи – от 12 до 18 тысяч знаков (с учетом пробелов и текста библиографических ссылок) при 2–5 иллюстрациях и/или нотных примерах. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения. Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе Word (формат doc или rtf) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12 либо 14 при одинарном либо полуторном интервале). Иллюстрации (в том числе нотные примеры) необходимо предоставить в виде отдельных файлов в форматах tiff или jpg с разрешением не менее 300 dpi (при ширине изображения, как правило, не менее 8 см). Оформление библиографических ссылок должно соответствовать нормам ГОСТ Р 7.0.5. – 2008.

Авторам необходимо предоставить краткие сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон и e-mail, место работы (полное наименование и адрес), должность, наличие ученой степени, ученого звания, фамилия и инициалы в английской транслитерации, а также перевод на английский язык названия статьи и краткие (в среднем по 300–400 знаков) аннотации предложенной статьи на русском и английском языках.

Редколлегия журнала рассматривает полученные статьи и в срок до 45 дней сообщает авторам электронным письмом о предварительном их одобрении, необходимости доработки либо отклонении по тем или иным причинам. Окончательное решение о публикации статей принимается на основании результатов их обязательного научного рецензирования высококвалифицированными специалистами. Текст статьи в процессе подготовки ее к печати проходит тщательное научное и литературное редактирование. При этом содержательная правка, как правило, согласовывается с автором.

Автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья. Плата с аспирантов за публикацию их статей не взимается.

Передача статьи для публикации в журнале «Старинная музыка» означает, что автор безвозмездно передает издателю журнала право использования данного произведения науки на территории Российской Федерации и всех зарубежных государств всеми способами, предусмотренными статьей 1270 Гражданского кодекса Российской Федерации, и на весь предусмотренный действующим законодательством срок действия авторского права, без сохранения за автором права выдачи лицензии другим лицам (исключительная лицензия).



### Листая страницы истории

Имя Маргариты Павловны Пряшниковой, кандидата искусствоведения, долгое время проработавшей ведущим научным сотрудником Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки, хорошо известно отечественным специалистам-источниковедам. Автор публикаций ряда ранее неизвестных сочинений Д.С. Бортнянского, трех симфоний Э. Ванжуры, книг и статей о музыкальной культуре России (в том числе опубликованной в 2001 году монографии «Е.Р. Дашкова и музыка»), она представила в нынешнем году свою новую книгу под названием «Из истории русской музыкальной культуры XVIII века»\*\*. Книга содержит 12 статей М.П. Пряшниковой, посвященных малоизвестным страницам истории музыки в России второй половины XVIII столетия, которые в разные годы публиковались в основном в малотиражных специальных сборниках и потому к настоящему времени оказались практически недоступными для читателей. Статьи эти носят, как правило, источниковедческий характер, в них сообщается о найденных источниках, публикуются ранее неизвестные архивные документы и факты. Их герои — не только широко известные деятели отечественной музыкальной культуры второй половины XVIII — начала XIX века, но и малоизвестные или забытые музыканты — как русские, так и иностранцы, которые в то время работали в России.

Публикуемые материалы взяты из фондов различных архивохранилищ: Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки, Государственного исторического музея, Отдела рукописей Российской национальной библиотеки, Отдела рукописей Российской государственной библиотеки, Института русской лите-



ратуры, Института российской истории (СПб. отделение) Российской академии наук, Российского государственного архива литературы и искусства, Российского государственного архива древних актов, Архива внешней политики Российской империи, Одесского государственного университета, Алушкинского дворца М.С. Воронцова, Ирландской Королевской академии (Дублин) и др.

Большое количество выявленных и публикуемых документов взято из огромного и хорошо сохранившегося фонда семьи Воронцовых (РГАДА). Материалами этого фонда интересуются исследователи различных специальностей, поскольку многочисленные представители этого старинного русского рода оставили значительный след в истории русской дипломатии, военного дела, юриспруденции, культуры. На протяжении более чем столе-

тия (между 1740 и 1850) Воронцовы занимали крупные государственные посты и входили в аристократическую элиту страны не только благодаря своему происхождению и общественному положению, но и в силу высочайшей образованности, широты культурных интересов и разнообразного круга общения. Среди них были канцлеры и вице-канцлеры, посланники в различных европейских странах и военачальники, члены европейских и российских масонских лож, придворные дамы и фрейлины...

Подобно многим представителям русской и европейской аристократии, Воронцовы прекрасно ориентировались в истории живописи, архитектуры, музыкальном искусстве. Круг музыкальных интересов большинства представителей этой семьи был весьма обширен и разнообразен, и в материалах их архива и библиотеки музыкальная тема нашла свое достойное отражение. Даже в административных и хозяйственных документах, а также в семейном архиве, официальной (в том числе дипломатической) и личной переписке Воронцовых содержится большое количество упоминаний музыкальных фактов и лиц.

Среди персонажей этой книги встречаются представители различных общественных кругов: иностранные предприниматели (немец А. Пошман и англичанин М. Медокс), чешский музыкант и деятель в области музыкального образования в России Э. Ванжура, фрейлина императрицы Екатерины II Е.А. Синявина, великосветская любительница музыки княгиня Н.И. Куракина. Среди ближайших друзей Воронцовых фигурируют замечательный русский архитектор и искусствовед, составитель сборника русских народных песен Н.А. Львов и работавший при дворе великого князя

\* **Малинина Галина Михайловна** — кандидат искусствоведения, зав. сектором Отдела рукописей и редких изданий Научной музыкальной библиотеки им. С.И. Танеева Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (e-mail: himbeere.galina@mail.ru).

\*\* *Пряшников М.П.* Из истории русской музыкальной культуры XVIII века. М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2010. — 260 с.

Павла Петровича французский литератор Ф.Г. Лафермьер, автор либретто написанных в России франкоязычных опер Д.С. Бортнянского «Сокол» и «Сын-соперник». В окружение Е.Р. Дашковой (урожденной Воронцовой) входили молодые ирландки

Марта и Кэтрин Вильмот, собиравшие русские песни и переводившие их на английский.

Выявленные М.П. Пряшниковой уникальные архивные документы по истории русской музыкальной культуры, безусловно, значительно расширя-

ют наши представления о «делах давно минувших дней», окрашивая их новыми, более яркими тонами. Однако, думается, крайне незначительный тираж книги в 100 экземпляров (!) вряд сделает эти материалы более доступными для отечественного читателя.

## О балете времен Екатерины II

Книга Александры Максимовой «Русский балетный театр екатерининских времен. Россия – Запад»\*, представляющая балетный театр в России второй половины XVIII века в его связях с европейской культурой, является итогом долгой и кропотливой источниковедческой работы. Появлению этого труда предшествовали многочисленные статьи автора, опубликованные в научных сборниках, специализированных журналах и справочно-энциклопедических изданиях. В рассматриваемой книге музыка русского балета конца XVIII века как предмет исследования рассматривается в теснейшей связи с сюжетом, хореографией и сценографией спектаклей.

Екатерининские времена – ярчайший период в истории русского искусства. Императрица, стоявшая во главе российского государства в 1762–1796 годах, умело управлялась не только с политическими и военными проблемами, но и была полновластной хозяйкой в культурных и образовательных делах. Непосредственно вникала она и в сферу театральной жизни: сама утверждала руководство, приглашала актеров, музыкантов и танцовщиков на службу, заключала контракты, распоряжалась денежными выплатами. По ее приглашению в Россию приезжали работать лучшие европейские мастера, в том числе композиторы Б. Галуппи, Г.Ф. Раупах, Т. Траэтта, Дж. Паизиелло, Д. Чимароза, Дж. Сартти, балетмейстеры Г. Анджолини, Дж. Канциани, Ш. ле Пик, художник П. ди Гонзага. С большим успехом выступали в российской столице итальянская, французская, английская и немецкая труппы. Именно деятельности зарубежных композиторов – К. Каннобио и В. Мартин-и-Солера, сочинявших музыку балетов для



русской сцены, посвящена первая глава исследования Е. Максимовой.

Привнесенный из западной культуры балет в России в течение долгого времени оставался зависимым от европейских театральных традиций. Отечественные авторы почти не создавали полноценных балетов – жанр проходил свое становление в рамках драматического либо оперного спектаклей. В связи с этим во второй главе книги раскрывается роль балетных сцен в интенсивно развивавшемся в то время русском драматическом театре. Здесь же подробно рассматривается мелодрама Е. Фомина «Орфей» и ее влияние на сочинения младших современников композитора – О. Козловского и А. Титова. Завершает книгу глава, посвященная балетмейстерам, работавшим в

XVIII веке в России, а также проблемам теории и практики танца и особенностям сценографии.

Бесспорную ценность монографии составляет ее Приложение, которое открывается Каталогом нотных источников балетной музыки, бытовавшей в России в конце XVIII – начале XIX века. Практически не изученный до настоящего времени, репертуар русских музыкальных театров екатерининского времени буквально по крупицам собирался А. Максимовой в различных архивных и библиотечных собраниях Москвы и Санкт-Петербурга, среди которых особо стоит выделить библиотеку Мариинского театра. Обращение к редчайшим музыкальным, литературным и документальным материалам позволили исследователю всесторонне изучить историю становления и развития балетного жанра в России, условия его бытования, композиционные принципы и сценографию.

Уникальным и необычайно важным представляется масштабный раздел, включающий нотные примеры. Музыкальный материал балетов, ставившихся в России в XVIII веке, сохранился в отечественных архивах в основном в виде рукописных оркестровых голосов. Сведенные автором в партитуру, они дают возможность получить непосредственное представление о стилистическом облике театральных постановок, украшавших повседневную жизнь крупнейших российских городов.

Собранные А. Максимовой разнообразнейшие архивные материалы позволяют наметить реальные пути реконструкции балетов екатерининской эпохи, интерес к которым со стороны музыкантов и хореографов в последнее время неуклонно возрастает.

\* **Максимова А.** Русский балетный театр екатерининских времен. Россия – Запад. М.: Композитор, 2010. – 419 с.





Пьесы для клавира

МУРКИ

из Сонатины фа мажор

21

Musical notation for measures 21-24. Treble clef has eighth-note patterns and quarter notes with sharps. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

25

Musical notation for measures 25-28. Treble clef features sixteenth-note runs and slurs. Bass clef continues with eighth-note accompaniment.

29

Musical notation for measures 29-32. Treble clef has eighth-note patterns and slurs. Bass clef has eighth-note accompaniment with some rests.

33

Musical notation for measures 33-36. Treble clef has chords and slurs. Bass clef has eighth-note accompaniment.

37

Musical notation for measures 37-40. Treble clef has chords and eighth-note runs. Bass clef has eighth-note accompaniment.

41

Musical notation for measures 41-44. Treble clef has eighth-note runs and slurs. Bass clef has eighth-note accompaniment.

# АЛЛЕМАНДА

из Сюиты ре минор

Готфрид Кирхгоф  
(1685–1746)

The image displays a musical score for the piece 'Allemande' by Gottfried Kirchhoff. The score is written for piano and is in the key of D minor (one flat) and common time (C). It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The piece is 14 measures long. Measure numbers 3, 6, 9, 12, and 14 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and trills (tr). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

# МЕНУЭТ

из Сюиты ре минор

Готфрид Кирхгоф  
(1685–1746)

The image displays a musical score for a Minuet in G minor by Gottfried Kirchgoff. The score is written for piano and is divided into six systems, each with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-4) features a simple melody in the treble and a bass line with a few notes. The second system (measures 5-8) shows a more active treble line with eighth notes and a bass line with a similar rhythmic pattern. The third system (measures 9-13) includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The fourth system (measures 14-18) continues the melodic development in the treble. The fifth system (measures 19-23) shows the final approach to the end of the piece. The sixth system (measures 24) concludes with a final cadence. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs.

# АНДАНТЕ

из Сонаты ми мажор

Готфрид Кирхгоф  
(1685–1746)

3

5 (tr) (tr)

7

10

12 (tr) (tr)

# МУРКИ

из Сонаты ми мажор

Готфрид Кирхгоф  
(1685–1746)

The musical score is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef and a bass clef joined by a brace. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers 6, 10, 14, 19, and 23 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and trills, which are marked with '(tr)'. A repeat sign with first and second endings is used at measure 14. The piece concludes with a final cadence in measure 23.

Musical score for measures 28-32. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical score for measures 33-37. The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes, and the left hand continues with eighth notes. A trill (tr) is marked above the final note of measure 37.

## МЕНУЭТ

из Сонаты ми мажор

Готфрид Кирхгоф  
(1685–1746)

Musical score for measures 1-6. The piece begins with a treble clef, a key signature of one sharp (G major), and a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with eighth notes.

Musical score for measures 7-12. The right hand continues the melodic line with eighth notes and includes a repeat sign. The left hand provides a steady accompaniment.

Musical score for measures 13-19. The right hand features a melodic line with eighth notes and a repeat sign. The left hand continues with eighth notes.

Musical score for measures 20-27. The right hand has a melodic line with eighth notes and a trill (tr) marked above the first note of measure 20. The left hand continues with eighth notes.

# РОНДО

из Сюиты си-бемоль мажор

Готфрид Кирхгоф  
(1685–1746)

Рефрен \*

Эпизод 1

Эпизод 2

\* Рефрен повторяется после каждого эпизода.



## CONTENTS

<i>Marcelle Benoit</i> : "Vivre ce métier comme la passion égoïste" .....	2
Interview with a famous French historian of music.	
Keywords: M. Benoit; music history; French music of the 17-18 centuries.	
<i>A. Belshova (St. Petersburg)</i> . "St. Anthony's Temptations": the Topos of the Struggle Against Demons in the Old-Russian Hymnographical Cycle Dedicated to St. Anthony the Great .....	8
This article contains analysis of selected hymnographical compositions taken from the old-Russian service dedicated to St. Anthony the Great, the founder of monasticism and one of the most popular saints in Christian world.	
Keywords: St. Anthony the Great; Old-Russian church music.	
<i>O. Shumilina (Donetsk, Ukraine)</i> . Maxim Beresovsky: Recovering of the Lost Legacy .....	14
The article announces the finding of scores of two sacred concertos by Maxim Berezovsky, incipits of which are known from "The catalog of vocal note" of 1793. Stylistic features of these works indicate that they belong to different periods of composers's creativity.	
Keywords: M. Berezovsky; Russian sacred concerto; Russian choral music of 18th century	
<i>V. Berezin (Moscow)</i> . The Charter and the Rules of Musical Masters of the City of Paris.....	19
The article contains the first statutes for a professional corporation in 1599 and commentary. In particular, it describes the way in which the community of instrument makers was managed, rules for joining the corporation, trading regulations for musical instruments, etc. On the basis of the historical documents, the author cites the data about the corporation history, the corporation daily activity, the training of journeymen and their careers. The article includes data on ethical standards in corporation activity, financial requirements for training and obtaining a patent, and also the numbers of the manufacturers of music instruments during the various periods of the 18th century.	
Keywords: musical corporation; instrument makers; French music of the 17th and 18th centuries.	
<i>M. Serebrennikov (St. Petersburg)</i> . Keyboard Music of Gottfried Kirchhoff .....	27
Gottfried Kirchhoff (1685-1746) belongs to those forgotten masters of the baroque music, whose creative activity formed the solid foundation for the greatest creations of the geniuses. The article discusses the question of the fate of Kirchhoff's oeuvre and gives a review of the survived keyboard works by the master.	
Keywords: G. Kirchhoff; keyboard music; baroque music; J.S. Bach.	
Book Reviews .....	31
Musical Supplement.....	33

### **Уважаемые подписчики!**

**По вопросам доставки очередных номеров журнала  
«Старинная музыка»**

**вы можете обращаться в агентство «АРЗИ»  
по тел.: (495) 680–89–87 и (495) 680–94–01**

РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО · МОСКВА

и издательство

БЕРЕНРАЙТЕР КАССЕЛЬ · БАЗЕЛЬ · ЛОНДОН · НЬЮ-ЙОРК · ПРАГА

представляют Полное собрание произведений для органа **Иоганна Себастьяна Баха**  
Уртекст Neue Bach-Ausgabe (11 томов)

*Johann Sebastian Bach.*

- Том 1: **«Органная книжечка»** BWV 599-644, (приложение: BWV 620a, 630a, 631a, 638a) / **Шесть хоралов различного рода** («Шюблеровские хоралы») BWV 645-650 / **Хоральные партиты** BWV 766-768, 770 (приложение: варианты вариаций BWV 768/I-III). Подготовка текста и комментарии Хайнца-Харальда Лёлейна. РМИ 5401 (ISMN 979-0-3520-5401-1)
- Том 2: **Органые хоралы из «Лейпцигского автографа»** BWV 651-668 / **Канонические вариации «Vom Himmel hoch»** BWV 769 (в версиях автографа и оригинального издания). Подготовка текста и комментарии Ганса Клотца. РМИ 5402 (ISMN 979-0-3520-5402-8)
- Том 3: **Отдельные органые хоралы** (BWV 690, 691, 694-701, 703, 704, 706, 709-715, 717, 718, 720-722, 722a, 724-738, 729a, 732a, 735a, 738a, 741). Подготовка текста и комментарии Ганса Клотца. РМИ 5403 (ISMN 979-0-3520-5403-5)
- Том 4: **Клавирные упражнения III** (BWV 552, BWV 669-689, BWV 802-805). Подготовка текста и комментарии Манфреда Тессмера. РМИ 5404 (ISMN 979-0-3520-5404-2)
- Том 5: **Прелюдии, токкаты, фантазии и фуги I** (BWV 531-550, 562). Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5405 (ISMN 979-0-3520-5405-9)
- Том 6: **Прелюдии, токкаты, фантазии и фуги II** (BWV 551, 563-566, 568-570, 573-575, 578-579). Ранние редакции и варианты к томам 5 (I) и 6 (II): BWV 532a, 533a, 535a, 536a, 543a, 545a, 549a, 574a, 574b. Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5406 (ISMN 979-0-3520-5406-6)
- Том 7: **Шесть сонат BWV 525-530, отдельные произведения** (BWV 572, 582, 583, 588-590). Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5407 (ISMN 979-0-3520-5407-3)
- Том 8: **Обработки сочинений других композиторов** (обработки концертов А. Вивальди и принца Иоганна Эрнста BWV 592-596, переложения отдельных инструментальных трио BWV 585-587). Подготовка текста и комментарии Карла Хеллера. РМИ 5408 (ISMN 979-0-3520-5408-0)
- Том 9: **Органые хоралы из собрания Ноймайстера** (35 хоральных обработок BWV 714, 719, 742, 957, 1090-1120 по списку LM 4708). Подготовка текста и комментарии Кристофа Вольфа. РМИ 5409 (ISMN 979-0-3520-5409-7)
- Том 10: **Органые хоралы из разных источников** (BWV 702, 705, 707, 708, 708a, 713a, 716, 739, 743-745, 747, 749-750, 754-757, 762, 764-765, BWV Anh. 49-55, 58, 62a, 62b, 63-66, 69-70, 72, 75, 79, BWV deest (Emans № 25, 27, 30, 34, 36-37, 48, 63, 69, 72-73, 85, 100-101, 105, 111, 121-122, 125, 127, 129, 132, 140), BWV deest / BWV 288). Подготовка текста и комментарии Райнмара Эманса. РМИ 5410 (ISMN 979-0-3520-5410-3)
- Том 11: **I. Свободные органые произведения** (BWV 131a, 545b, 561, 571, 577, 591, 598, 1121, BWV Anh. 42, 90, 97), **II. Хоральные партиты из разных источников** (BWV 758, BWV Anh. 77-78). Подготовка текста и комментарии Ульриха Бартельса (I) и Петера Вольни (II). РМИ 5411 (ISMN 979-0-3520-5411-0)

Внутренний блок каждого тома печатается на высококачественной тонированной офсетной бумаге. Формат издания — 31,7 × 24,3 см.

По вопросам приобретения изданий обращаться по адресу: Русское Музыкальное Издательство. Россия, 105120, Москва, а/я 49 «РМИ». Тел.: +7-495-928-0571, факс: +7-495-911-3132 / [www.rmi.ru](http://www.rmi.ru), [www.baerenreiter.ru](http://www.baerenreiter.ru), e-mail: [info@rmi.ru](mailto:info@rmi.ru).  
Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag / [www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com).

