

**КНИГИ ПО МУЗЫКЕ**  
ПОД РЕДАКЦИЕЙ ИГОРЯ ГЛЕБОВА

ГАНС ИОАХИМ МОЗЕР

**МУЗЫКА**  
**СРЕДНЕВЕКОВОГО ГОРОДА**

КООП. ИЗД. "ТРИТОН" ЛЕНИНГРАД



КНИГИ ПО МУЗЫКЕ  
под общей редакцией Игоря Глебова

---

ГАНС ИОАХИМ МОЗЕР

МУЗЫКА  
СРЕДНЕВЕКОВОГО ГОРОДА

ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО  
под редакцией и со вступительной статьей  
ИГОРЯ ГЛЕБОВА

КООПЕРАТИВНОЕ  
МУЗЫКАЛЬНО-ИЗДАТЕЛЬСКОЕ Т-ВО  
«ТРИТОН»  
ЛЕНИНГРАД—1927

**ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТИПОГРАФИЯ  
ИМЕНИ тов. ЗИНОВЬЕВА.**

**Изд-ства «Ленинградская Правда».  
Ленинград, Социалистическая, 14.**

**ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГУБ. ЛИТ. № 19781.**

**Тираж 2000 экз. — 1/2 л. Зак. № 4207.**

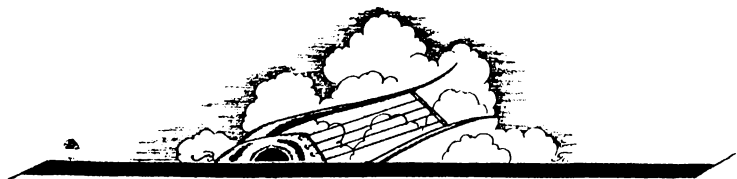
1926 г.

## ОГЛАВЛЕНИЕ.

---

	Стр.
<b>Введение. О ближайших задачах социологии музыки. Игорь Глебов . . . . .</b>	<b>7</b>
<b>1. Быт и цехи, перевод Н. А. Крючкова . . . .</b>	<b>21</b>
<b>2. Музыка в городе Кельне в средние века, перев. Игоря Глебова . . . . .</b>	<b>47</b>
<b>3. Мастерзингеры, перев. Н. А. Крючкова . .</b>	<b>60</b>

---



## О БЛИЖАЙШИХ ЗАДАЧАХ СОЦИОЛОГИИ МУЗЫКИ.

Очерки „Музыка средневекового города“ принадлежат видному современному германскому исследователю и историку музыки *Гансу Иоахиму Мозеру*. Два из них: „Быт и цехи“ и „Мейстерзингеры“ — переведены из первого тома большого и основного труда Мозера „История немецкой музыки“<sup>1</sup>, третий же (по порядку расположения в нашем издании — второй) является статьей того-же автора „К истории музыки города Кельна в средние века“, помещенной в „Archiv für Musikwissenschaft“ в октябре 1918 года. Очерки о музыкальном быте и цехах вообще и о „музыкальной практике“ средневекового Кельна посвящены, главным образом, жизни странствующих и оседлых (городских или магистратских) музыкантов, их служебным обязанностям и их материальному положению. Но вокруг этих данных, представляющих лишь вытяжку из богатейшего материала, разворачивается любопытная и поучительная историко-жанровая картина, восстанавливающая перед нами одну из интереснейших эпох истории музыки — возникновения западно-европейской

<sup>1</sup> Geschichte der deutschen Musik in zwei Bänden (второй том содержит два полутома); Band I, dritte Auflage, Stuttgart und Berlin, 1923 г.

инструментальной музыкальной культуры. Эта эпоха до сих пор подносилась в традиционных учебниках односторонне и узко. Интенсивнейший рост городов как то проглатывался. Музыка пребывала в церквах, монастырях и в придворных капеллах, несвязанная яко-бы с демократической культурой возвышающихся городов, забредшая в дебри теоретических мудрствований. На деле же музыка образованного сословия уже с XI века, если не раньше, стала питаться не одними уже высухавшими соками грегорианского хорала, а шедшим из народных источников (главным образом, из песне-тайцев), из музыкальной практики бродячего люда (ваганты) и из чисто бытовых потребностей („звуковая сигнализация“) материалом. Картина, нарисованная Мозером, убеждает нас прежде всего в том, как глубоко в народных слоях коренятся первоисточки западной европейской, в данном случае, германской музыкально-инструментальной культуры, и насколько она, по существу своему, демократична с самых первых шагов своих. Среди русских ученых мало кого привлекала область музыкальной культуры. Филологи и этнографы привыкли оперировать, имея дело с народным творчеством, только со словом. Только в поразительно проницательных трудах А. Н. Веселовского музыкант-исследователь, внимательно их изучая, может почерпнуть много ценного, помогающего ориентироваться. Для понимания исходных моментов эволюции западно-европейской музыкальной культуры все еще незаменимой является глава „Святые маски и скоморохи“ в работе его „Розыскания в области русских духовных стихов“. Возникает даже соблазнительное предположение, что родоначальником „мирских“ певцов и инструменталистов явился все тот же „универсальный актер на все руки“ потешник-мим. Другой отличной работой на русском языке, проясняющей перспективы музыки „средних

веков", не будучи специально-музыкальным исследованием, является книга академика В. Ф. Шишмарева „Лирика и лирики позднего средневековья“.

Конечно, трудно перенестись воображением из пышной музыкальной практики современных европейских городов в город средневековый и ренессансный, где высокая художественная культура еще не диктовала своих предписаний и где музыка, с одной стороны, служила церкви, князю и городскому магистрату, а с другой стороны, целиком шла на удовлетворение примитивнейших запросов к ней со стороны окружающего быта. И все таки эти примитивнейшие запросы растили музыкальную культуру едва ли не в большей мере, чем растила ее теория и учено-композиторская практика. Все умножающаяся литература по изучению музыкальных инструментов показывает какие „интонационные революции“ происходили в музыке быта, как изменялись формы инструментов, под воздействием новых требований, новых вкусов — снизу, от живой музыкальной практики всех социальных слоев, практики, удовлетворявшей каждому по потребностям, в то время как выработка канонов высокого искусства шла своим чередом. Пока церковь запрещала нововведения из аскетических побуждений, пока ученые музыканты-теоретики думали допустить или не допустить те или иные „смелые“ последования тонов, бытовая музыкальная практика шла вперед, ища новых и новых средств выражения, вслед за изменявшимся ритмом и темпом жизни. И любопытно, что каждый социальный слой имел своих профессионалистов-исполнителей и выразителей его музыкальных вкусов: власть—своих, народ—своих. Даже в среде „бродячих“ музыкантов стали постепенно выделяться городские музыканты чиновники—„городские дудошники“ и особая категория „покровительствуемых вагантов“. Строго говоря, с момента „осядания“



(стремления к оседлости) странствующего люда (надо помнить о всесторонних дарованиях каждого бродячего „мима“, „потешника“, „шпильмана“, „жонглера“ и т. д.) и выделения из него музыкантов - профессионалов начинается эволюция западно-европейской городской музыкальной культуры. Эпоха „мейстерзанга“ (которой посвящен третий очерк) это уже пора кризиса, начало нового понимания музыки и расцвета ее, которого мейстерзингеры не поняли, пытаясь якобы сохранить идеализируемое ими искусство странствующих певцов-рыцарей (миннезанг). Впрочем и последних они все-таки инстинктивно превращали в ремесленников.

Область музыкознания, связанная с исследованием форм и истории развития музыкального производства, музыкального быта, музыкально-общественных организаций и т. д., составляет отдел — и притом один из основных — социологии музыкального искусства, внимание и интерес к которой за последние годы возрос не только у нас, но и за границей—в Германии, главным образом. Музыка—могучий фактор в общей культуре, музыка — великое средство общения, музыка прежде всего — язык, обобществляющий и влекущий к себе. Несомненно, что современное сознание уяснило себе, что независимо от эстетических и художественных предпосылок и норм, независимо от регулирующих музыкальное творчество законов и принципов, музыка является для людей прежде всего деятельностью отвечающей неизбежной потребности воспринимать и воспроизводить обращаясь от чувства к чувству звуки. Эта деятельность—одно из проявлений жизни нашего организма требует в отличие от других искусств сложных аппаратов, установлений и учреждений, составляющих в совокупности то, что принято именовать музыкальной жизнью данной страны или музыкальным бытом. Вне его — нет музыки, потому что она существует только если ее

интонируют, воспроизводят тем или иным способом. Конечно, когда кто-нибудь поет или играет в одиночестве, только для себя — в этой деятельности еще нет социально-ценного момента, хотя во всяком случае, даже для такой одиночной импровизации нужны навыки и умение, которые обусловлены давним музыкальным опытом окружающей среды, т.-е. опытом солидарным и обязательным для всех примыкающих к данной общественной организации.

Эволюция западно-европейской музыки дает наглядную и поучительную картину постепенного отбора и взвешивания разумом сперва ощупью и инстинктивно находимых и запоминаемых соотношений звуков, почему либо нужных и полезных для реагирующего на них организма. Повторные реакции закрепляют опыт. Из повторений опыта память накапливает запас звуко-ощущений. Разум анализирует их, потом систематизирует и облегчает пользование запасом и опытом прошлого. Так постепенно растет музыкальное сознание, обладающее в каждый данный момент некоторым количеством звуко-отношений, которые оно может воспроизводить или же сочетать по-новому (музыкально-творческий акт). Но весь этот количественный запас пребывает в сознании, только если он интонируется, звучит, а значит—воспринимается и оказывает воздействие на психику. Воспринимаемые и осязаемые звуко-формы представляются сознанию как некое „звучащее вещество“—комплекс звукоотношений, причем такие-же или им подобные соотношения вызывают сочувствие и солидарные переживания в окружающей данного индивидуума среде. Значит, и тут мы приходим к неизбежной необходимости признания за музыкальным *опытом* — обобществляющей ценности. Если я твердо убежден, что некое знакомое мне симфоническое произведение несомненно существует (конечно, не в виде черных точек на белой бумаге

и не в виде кипы нотных тетрадок в музыкальном магазине), то не только потому, что я могу мысленно его проинтонировать или подойти к роялю и сыграть. Скорее и главным образом потому, что есть люди, подобно мне, или слышавшие это сочинение или слушающие его сейчас или исполняющие его, т.-е. и в том и в другом случае оно — в *опыте* людей, оно является составной частью многообразной человеческой деятельности усвоения и приспособления, и оно действительно существует, будучи лишь комплексом звукосочетаний. Такова природа музыки. И вот что любопытно: самый невесомый и неосязаемый материал — материал музыки требует, как оказывается, больше, чем материал других искусств (даже поэзии) усилий для его собирания, оформления и фиксации. Мало того: он требует большого количества людей и особых установлений и учреждений, чтобы быть слышимым.

Я вернулся к исходной точке, начертав в самых сжатых выражениях основы социологии музыки. Ясно, что для понимания эволюции музыки нельзя не знать кем, когда и как осуществлялся *опыт* явления музыки людям, ибо вне этого опыта, этой деятельности — повторяю — нет музыки. Революция поставила перед русскими музыкантами ряд проблем, к которым они вовсе не были подготовлены и о которых даже никогда не думали. Главная проблема — организация общественно-музыкальной жизни в плане обеспечения максимально широкой и напряженной пропаганды музыки. Мы за десять почти лет революционной эпохи проделали громадный путь. Искус был трудный. Учиться было негде. И оказывается, что во многом мы неизбежно повторили и еще будем повторять опыт музыкантов западно-европейских и даже опыт эпохи музыкального средневековья. Очень просто почему: чтобы обеспечить нормальное развитие нашей музыкальной культуры и приобщить к ней широкие слои

населения, заменив широким культивированием художественной музыки и ее массовым потреблением прежнее отношение к ней как к дорогому сладкому блюду для немногих. И еще вот почему: западно-европейская городская музыкальная практика создала наряду с вокальной и высокую инструментальную культуру, выросшую органически, а не из насаждения сверху.

При создавшемся положении, когда наше народное музыкальное искусство, изжив старые формулы, питается городскими отбросами, нельзя не пойти по пути ознакомления с опытом и исконной музыкальной практикой западно-европейских городов, давно демократизировавших музыкальное искусство и распространивших его вглубь и вширь. Мы инстинктивно повторяем во многом этот опыт и потому знакомство, мало по малу, с исследованиями в данной области и с соответствующей литературой может раскрыть глаза на него в гораздо большей мере, чем кажется. Точно так же ознакомление с методами исследовательской работы в данной области научит и приведет нас к рациональной постановке проблем, касающихся самой эволюции русской музыки в плане социологическом. Это освободит наше сознание от большой доли предрассудков и в то же время откроет доступ к пониманию многих до сих пор не вполне раскрытых сторон нашего музыкального развития и в прошлом и теперь. Имею в виду хотя бы запоздалое проникновение к нам западно-европейского инструментализма, взаимоотношение между ним и русским песенным мелосом; обмен между растущей городской музыкальной культурой и бытовой музыкой деревни; установка проблемы нашего музыкального средневековья, вопросы о восточных и западных музыкальных влияниях и течениях; исследование путей, по которым проникала к нам западно-европейская музыкальная культура (особенно это важно для понимания нашего

XVII века)<sup>1</sup>; возникновение и своеобразный уклон нашей театральной музыки, что стоит в связи с особенными воздействиями крепостного театра с одной стороны и народного творчества—с другой; наконец, насущный вопрос о влияниях и заимствованиях в области музыкальных форм безусловно сцепляется с разработкой основных глав будущей истории русской музыки (ее первоисточники, условия развития, рост матернала и его своеобразие, причины, сковывавшие русское музыкальное творчество в смысле строительства крупных форм, роль западно-европейского симфонизма, хоровая культура и т. д. и т. д.).

Я затронул лишь часть *тем*, требующих сосредоточенного внимания к себе и ожидающих исследовательского внимательного взгляда. Опыт западно-европейской музыкальной эволюции и все умножающиеся попытки приблизиться к ее пониманию не

---

<sup>1</sup> В данном случае я с уверенностью утверждаю, что в музыковедении и у нас и в Европе отводилось чрезвычайно мало места вопросам „музыкального хозяйства“ (значение инструментов как товара, их ввоз, распространение и вывоз; взаимоотношение личной, кружковой широко общественной и регламентированной или поощряемой государством музыкальной практики с точки зрения экономического положения страны; социальное положение музыкальных исполнителей в связи с финансовым положением музыкальных учреждений; музыкальное школьное хозяйство; возникновение и развитие идей государственного протектората над музыкой), вопросам „музыкальной колонизации“ (пути распространения музыки, „странствования и превращения“ налево; идеи музыкального национализма и универсализма; музыкально-интернациональные объединения; представления о музыке как едином языке человечества; музыка „устной традиции“ и ее пропаганда; „значение музыкальных рукописей и нот как предметов товарообмена и вместе с тем проводников музыки) и вопросам „музыкальной филологии“, ибо музыка, понимаемая как социальный фактор и как язык, требует и приложения к ней с методами языковедения. Кроме того в отношении музыкального народного творчества особенно показательны выводы школы Сиверса и отчасти, работы Рутца.

с точки зрения эстетических канонов, а от изучения того, чем была, есть и будет музыка в жизни, в бытовом и общественном укладе, вызывают вполне естественно стремление изучать музыку там, где ее до сих пор мало искали: в документах и материалах, рисующих быт и общественность, всевозможные городские объединения, союзы и корпорации, в архивах и библиотеках, в музеях и собраниях даже не специально музыкальных, наконец—в свидетельствах литературных и мемуарных, в хрониках, письмах и т. д. и т. д.—словом, искать следов воздействия музыки в памятниках общей культуры и восстанавливать картину музыкальной жизни и музыкального производства с помощью изучения потребностей в музыке и факторов, способствовавших росту музыкальных учреждений и установлений, а также улучшавших или ухудшавших положение музыкантов и музыкальных деятелей. Вскрывается непознанное или до сих пор ускользавшее от познания. Расширяется и углубляется историческая перспектива.

Особенно в этом отношении много дают западноевропейское средневековье и эпоха ренессанса и реформации. Возросло значение музыкальных рукописных сборников, ибо прежняя оценка „старой музыки“ с точки зрения эстетического формального канона и с вершин достижений музыки нашей эпохи, к которым-де, как к высшей цели, идет вся музыка, сменяется более трезвой и естественной: чем был такой-то сборник или такая-то рукопись для людей, живших в то время, любивших свою музыку не меньше, чем мы свою,—такой, какой она была (конечно она им казалась наилучшей и даже сложной в модернистских произведениях, ибо и такие были во всякую эпоху) и расценивавших ее смотря по запросам к ней: обыватель ценил музыку, что-то говорившую его сердцу и волновавшую его чувства, просвещенный лю-

битель ценил в музыке „игру“ интеллекта; ученый-схоластик созерцал в ней отвлеченные метафизические системы, сферу числовых измерений или гармонию космоса.

Мало того: музыка должна была служить самым первичным и элементарным потребностям социального организма: по природе своей, обладая драгоценным свойством „зично“ нарушать молчание, она вошла как необходимейший элемент в систему сигнализации. Замковые горнисты и литавристы, городские барабанщики, трубачи и дудошники, сторожевой набатный колокол, башенные часы, рог ночного дозора и т. д.— вот различные, но служащие одной и той же цели деятели и факторы: или предупреждать или напоминать. Села и деревни, конечно, тоже знали и знают свою систему „музыкальной сигнализации“. И ведь сколько красивого материала дали так называемой художественной музыке военные и охотничьи фанфары, пастушечьи наигрыши, базарные и уличные кличи, колокольные гармонии и полиритмия! Но уже в использовании музыки для зова, призыва, предупреждения об опасности, напоминания о времени дня или ночи, для скликания животных и людей, для устрашения (музыка при экзекуциях) и принуждения (ритмы и интонации рабочих песен) кроется признание за ней одного из главных, а в социальном плане главного ее свойства—импульса к объединению и обобществлению чувств и поступков.

Каким образом и почему слуховые ритмически-организованные раздражения заставляют нас реагировать на них одинаковыми жестами и движениями, схожими переживаниями и настроениями—это пока неизвестно. Может быть уже в самом феномене акустики—в ритме звуковых волн и законе колебаний—лежит объяснение данного явления. Но важен реальный факт и важно то, что из рождаемого музыкой

импульса к объединению возникла сложная звуко-символика, ближе и точнее—*сеть* необычайно ценных для всего запаса музыкальных представлений *ассоциаций*. Благодаря этому, постоянно при одной и той же бытовой обстановке повторяемые интонации (прибавлю: воздействие их тем решительнее, чем яснее и проще ритмическая структура и беднее мелодическое содержание—беднее в смысле количества звуков) вызывают связанные с ними ощущения и соответствующие нервные реакции. Конечно, от первичного момента раздражения—скажем, чисто физиологически понятный испуг от неожиданно ворвавшегося громкого звука или зычного возгласа—до привычного ассоциативного и часто просто механического связывания ряда звуко-соотношений с присущими им представлениями (напр. охотничьи фанфары и лес, пасторальные наигрыши и сельская природа) путь далекий. Но путь этот обогатил музыку. Свойства же, развиваемые на этом пути, сделали музыку социально-необходимым фактором. И если видный германский писатель о музыке, Пауль Беккер, в своем талантливом очерке „Симфония от Бетховена до Малера“, пытается установить социальное значение формы и эволюции симфонии, именно путем анализа присущих ей свойств обобществления, то уже самый факт возникновения такой работы является весьма показательным для направления современного мышления в музыкальной области: к уяснению ценности музыки, как одного из проявлений жизни социально осознавшего себя организма (в данном случае комплекса чувств и идей того или иного общественного объединения).

К теме, развиваемой Пауль Беккером надо присоединить много статей, работ и исследований, особенно в плане сравнительного музыкознания, этнологии, инструментоведения, истории нотаций; описаний документов, относящихся к быту музыкальных корпс-



рации и братств, цеховых организаций, collegia musica; изучения бытовой музыки и концертной и театральной музыкальной жизни, а также свойств и особенностей процессов музыкального восприятия. Все это говорит об одном: не было бы ни Бетховена ни Малера, если бы (не говорю уже об античности) замковая и городская культура средневековой Европы не ощутила и не впитала в себя музыки, как великого социального фактора, как могучего обобщающего импульса, ибо если *ритм*-начало—организовавшее движение, т.-е. жизнь, то ритм интонируемый, явленный в музыке в сопряженности звучаний, воздействует в сильнейшей степени, чем ритм, постигаемый в созерцании безмолвных линий или плоскостей. Понимаемая так, музыка становится или чем то большим, чем искусство, или же действительно самым жизненно-необходимым и доступным искусством, эстетическая ценность которого вовсе не исчерпывает ценности иного порядка: организационно-социальной и био-актуальной.

Введение мое, предшествующее маленькому очерку Мозера, выросло в обширную статью. Но, во-первых, очерк Мозера намечен в качестве первого выпуска целой серии подобных книжек или „музыкально-социологической библиотеки“, так что мое предисловие является предпосылкой ряда работ, а во-вторых—от этого очерка идут нити, связывающие его с целым рядом тем и замыслов, которые так или иначе следовало затронуть в предуведомлении, чтобы не испещрять и без того сжатого изложения Мозера множеством примечаний: они превратили бы основной текст в их иллюстрацию. Необходимо тут же сказать, что в „Истории немецкой музыки“ Мозера—откуда, как уже было упомянуто взяты два из данных очерков: о музыкальных цехах и мейстерзанге,—имеется еще много материала касательно музыкального быта и со-

циального значения музыки, а также соответствующая библиография. К сожалению, в работе Мозера ощущается кое где специфический национально-германский уклон и местами даже шовинистический налет. Поэтому и переведенные главы пришлось несколько сократить, выкинув все мелочное и несущественное для русского читателя, и взамен иллюстрировать изложение Мозера вставками и цитатами из источников, либо на которые он сам ссылается („Дневник путешествия в Нидерланды“ художника Дюрера, „Поэзия и Правда“ Гете), либо на неуказываемые им<sup>1</sup>, либо на заслуживающие внимания по своей жанровой изобразительности сведения, хотя бы и не документальные, но вполне достоверные, как например, „Легенда об Уленшпигеле“ Шарля де Костера, с которой следует ознакомиться каждому, кто желает составить себе наглядное и живое представление о роли музыкальных факторов в средневековом быту.

В этом случае я касаюсь литературных источников социологии музыки. Для изучения взаимоотношений быта и музыки, а также воздействия музыкальных впечатлений на окружающую среду в нашей стране и в наших городах и деревнях, я считаю безусловно необходимым использование литературных источников, особенно тех произведений великих и малых русских писателей, где чутко и правдиво изображены и бытовой уклад и эмоциональная сфера. Просмотр романов и повестей Достоевского, Толстого и Тургенева, очерков и рассказов Глеба Успенского и других бытописателей-народников и не-народников, как-то: Писемского, Лескова, Короленко, Горького и т. д.—дает богатейший материал для глубоко научной и серьез-

<sup>1</sup> В примечаниях и добавлениях я пользуюсь, помимо своих изысканий, работами Curt'a Sachs'a, Шеринга, Bessler'a, Fritz'a Jahn'a и других.

ной установки проблемы социального значения музыки в России, ибо русской литературе нельзя не верить. Следующий этап это—обзор мемуарной литературы и обширного эпистолярного наследия. Но, конечно, главным и основным опорным пунктом должен стать тщательный обзор библиотек, архивов и различного рода собраний документов и памятников нашего прошлого ради поисков и обследования материала, так или иначе связанного с русской музыкальной жизнью и проявлениями музыки в различных условиях и состояниях воспринимавшей ее среды. Отсюда вырастает тема: какое место занимала музыка в русской жизни, в умах и чувствах русских людей, почему она им была нужна и как потребность в музыке удовлетворялась. Разработка этой темы, повторяю, много объяснит в истории русской музыки и подведет твердый и устойчивый фундамент подо все русские исторические работы и выводы из них.

Для дальнейших выпусков „музыкально-социологической библиотеки“ предполагается наряду с продолжением печатания исследований вроде очерка Мозера поставить ближайшей задачей издание глубоко интересной книги М. Вебера „Рациональные и социологические основы музыки“, затем нескольких русских небольших работ по изучению музыкально-общественных явлений и бытовой подосновы русской музыкальной культуры, ряда переводов из французских работ в этой области — в извлечении хотя бы из книг Combarieu и Lalo, а также отрывков из дневников путешествий по Европе, в которых имеется материал рисующий музыкально общественную жизнь Италии, Германии и Франции. Издание других документов и памятников, мемуаров и различного рода свидетельств—в том случае, если „библиотека“ встретит благосклонный прием у читателей—не заставит себя ждать.

*Игорь Глебов.*

## Музыка средневекового города

### I.

#### Быт и цехи.

Если мы спустимся с свободных высот средневекового замка, в котором гнездится рыцарь, то закаляя благородный дух, то замышляя дерзкий грабеж, и миновем широкие долины, по которым с трубным кличем несутся на конях слуги (рейторы) владетельного князя и где заунывно вьется напев пастушьей свирели, нас охватит гудящая скученность многолюдного города, ставшего с конца XIV века вожаком, указующим направление всей хозяйственной и духовной жизни Германии.

Здесь уже не царит в феодальной самодержавности воля отдельного владельца замка, уже не ценится вековая мудрость и патриархальная неподвижность, выросшая на наследованной земле: сюда, за толстые стены стекаются слуги, бежавшие от своих помещиков, умелые ремесленники, купцы и монахи, скучившиеся подобно стаду овец, и здесь не доверяют более ни силе кулака, ни смелой поддержки родни, а лишь оплаченным войскам, дипломатической ловкости и силе денег.

Такое направление умов и социальный поворот должны были неизбежно отразиться и на музыкаль-

ном искусстве; свободный странствующий музыкант уступил место привилегированному городскому музыканту и чиновнику магистрата; искусство становится прикладным и источником существования, а почтенный и благоразумный совет распределяет его горожанам, хотя и щедрой рукой, но все же в точно определенной мере, смотря по заслугам и достатку. Песнь трубадура искажается всякими поправками сапожничаящих и портняжничаящих мастеров пения и превращается в науку подлежащую изучению, полную мелочных правил и важничания, и процеженную по бекмессеровски в чопорных заседаниях корпораций. Но в тоже время музыка, как искусство, получает в готическом паутинном переплетении линий сильный взлет к контрапунктической полифонии и ведет подобно запутанным проблемам пространства современной ей архитектуры к остроумному разрешению труднейших задач. Банкиры имели собственные домашние церкви и посылали своих органистов для усовершенствования в Италию; в Антверпене в XVI веке немецкие купцы ежедневно шествовали на биржу в сопровождении музыкантов. Тамошняя *Unio civitatum hanseaticarum* („уния ганзейских городов“) обладала собственными инструментами, а знаменитые музыкальные вечера Любека возникли из обычая купцов тотчас по окончании биржи слушать импровизации органистов.

С головокружительной высоты гудел над приземистыми рядами черепичных кровель и шумом ежедневной сутолоки потрясающий голос медноротого колокола. Башенные сторожа нередко слыли колдунами и нечестными людьми частью оттого, что будучи преследуемы за проступки, издавна могли пользоваться правом неприкосновенности церковной колокольни, частью оттого, что в своем высоком одиночестве становились чудаками. Им было вменено в обязанность

звонить в колокола, будить горожан трубой при пожарах, вследствие чего им приходилось подниматься на башню при всякой погоде, причем иногда случалось, как например, в Бремене, что музыкант погибал от молнии. Затем они были обязаны отмечать трубой часы, возвещать „боевым кличем“ при помощи флейты приближение чужого войска, следствием чего было установление многих различных обычаев и порядков для башенных сторожей. Во Франкфурте-на-Майне в 1463 г. городскому трубачу предписывалось и наблюдение за пребывающими судами. Постепенно возникло желание слышать установленные сигналы и возвещение часов в более искусной и безупречной форме, и поэтому на башню стали назначаться профессиональные музыканты, которые уже в 16 веке часто исполняли по праздникам многоголосные хоралы (в Бремене, например, четыре раза в неделю), обычай, который соблюдается и в настоящее время в ночь под Рождество и под Новый год во многих местах. В 17 веке были опубликованы особые пьесы для башенной музыки.

Часто на башенном стороже лежало исполнение обязанностей гарнизонного музыканта. Например, во второй половине 16 века баварский город Амберг был разделен на воинские участки, из которых каждый пользовался близь живущим сторожем в качестве барабанщика и флейтиста; в 1572 году один из них был посажен в тюрьму за отказ нести подобную службу даже на границах Богемии. В Бремене городская и военная музыка были слиты только в 1752 году в один общий корпус.

Нельзя не упомянуть также о колокольной игре башенных часов, чей обычно немного расстроенный звук с часто нелегко узнаваемыми хоральными напевами неразрывно связан с общей акустической

картиной средневекового немецкого города и, например, в находящемся под влиянием Голландии — Данциге еще и теперь ежечасно раздается игра со всех башен<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Знаменитый роман Шарля-де-Костера (1827—1879) „Легенда об Уленшпигеле и Ламме-Гудзаке“—эпопея великой национальной борьбы Фландрии за независимость (вторая половина 16 века) изобилует множеством красочных жанровых сцен и описаний исторически и психологически верных. В них значительное место уделено «музыке в быту». Рассеянные по всему роману эпизоды, в которых встречаются упоминания о музыкальных инструментах, о воздействии музыки, о музыкантах и их деле, немисливо собрать здесь—для этого рекомендую заглянуть в самый роман, но один из наиболее ярких моментов я считаю возможным привести сейчас-же в виде живой иллюстрации к тексту Мозера о башенных музыкантах. Цитирую роман по русскому изданию («Всемирная литература», 1919, т. I, стр. 116—121). В своих странствованиях Уленшпигель забрел в город Ауденаарде и так как единственным занятием для него было в тот момент умирать с голоду, он назвал себя смело трубачем, потому что слышал, что за смертью последнего стражника, состарившегося на этом месте, должность трубача в замке Ауденаарде свободна.

— Будешь городским трубачем,—сказал капитан.

Уленшпигель отправился с ним и был водворен на самой высокой башне городских укреплений. Его помещение продувалось со всех четырех сторон; только южный ветер веял при этом лишь одним крылом. Он получил приказ трубить в трубы, как только увидит неприятеля. Так как для этого голова должна быть свободна и глаза открыты, ему давали не слишком много пить и есть. Так как об Уленшпигеле вечно забывали и он питался пустой похлебкой, то когда появились враги, он не затрубил. Наоборот, когда на другой день капитан и его наемники устроили большое пиршество, то об Уленшпигеле опять никто не вспомнил. Уленшпигель затрубил в самом разгаре еды. На обвинение в предательстве, он заявил:

— В башне так дует, что ветер унес бы меня как пузырь, если бы я не вытрубил из себя дух. А хотите — повесьте меня хоть теперь или в другой раз, когда вам понадобится ослиная шкура для барабана.

Дальше следует рассказ, как Уленшпигель не протрубил даже при появлении у ворот города императора Карла V, хотя

Рядом с башенными сторожами, возвещающими пожары и разыгрывающими хоралы, надо поставить, как важного городского служащего по музыкальной части, ночного сторожа с аллебардой и рожком. Он сонно шагает при лунном свете вдоль переулков, в окружении котов с горящими, как уголь, глазами и пугается каждой тени. Известна его песня: „Слушайте, господа, и позвольте вам сказать, что пробило

«городские власти снабдили Уленшпигеля парой очков, дабы он издала видел приближение его величества». На этот раз ему лишь по счастливой удаче (благодаря непристойной шутке, которая понравилась Карлу V) удалось спастись от виселицы...

Много моментов в этом замечательном романе связано со звоном колокола и колоколов (интересны самые их названия: гордый «Роланд», звонкий набатный колокол, «Градская буря»), звоном различных оттенков и различной силы напряжения, внушающего различные состояния и переживания. Колоколья является местом, с которым связаны всевозможные поверья. Звонарь — необыкновенный человек. Звук рога и набат приводят город в сильное возбуждение — это инструменты, большей частью возвещающие все неожиданное, внезапное и угрожающее. Возвещать власть, предвещать речи глашатая, сопровождать торжества и триумф — дело труб, барабанов и литавр. С мирными жанровыми картинками связаны инструменты иного типа; гудки, волынки, дудки, скрипки, gommelpot'ы (т.-е. Brumtopf, инструмент из горшка, свиного пузыря и соломины), бубны, железки и свистульки. Великолепная «симфония» при участии звонарей, барабанщиков, трубачей, свирельщиков, гудошников, волынщиков, свистунов, дребезжалыщиков (людей с «жестяными ящиками в руках, полными обломков старого железа»), изображена Костером в гротескном эпизоде с дерущимися богомольцами (т. I, стр. 55—57).

Изучение по хроникам, летописям, мемуарам, письмам и литературным источникам ролей, свойств, качеств и «должностей», присутствующих различным инструментам и группам их в различные эпохи, многое раскроет для правильного понимания эволюции симфонизма, т.-е. многостороннего и глубокого охвата жизни и деятельности людей музыкальными факторами, даже находящимися «на службе у быта» и еще не выделившимися в некую надстройку с самостоятельными культурными функциями. Странно, как это до сих пор данная область, столь захваты-



четыре", и т. д., как во втором акте „Мейстерзингеров“ Вагнера. Сохранились многочисленные песни, стишки и прелестные пословицы этих полузабавных, но часто очень вдумчивых людей. Конечно, их музыка—немного затхлая музыка по сравнению с громко раздающейся песнью дневного сторожа на замковой стене. В 1520 г. в Цюрихе утром и вечером проходили трубачи, давая сигнал горожанам для вставания и отхода ко сну. О том-же напоминают и сейчас красиво звучащие зори и обычай будить наши войска игрою на трубе и барабанным боем.

Иной раз городские музыканты были обязаны трубить в рога при экзекуциях, Гамбургское городское

вающе интересная, почти ускользала от внимания музыкальных историков и исследователей и получала чуткое освещение только у выдающихся бытописателей-романистов, отчасти у историков литературы, меньше у этнографов и еще меньше лингвистов.

Конечно, бывшие хроникеры и новеллисты проницательно угадывали наличие первоэлементов симфонического воздействия в быту и значение примитивов инструментализма в его многообразных стадиях проявления. Но, по мере того, как музыка в руках профессионалов стала чем-то замкнутым и оторванным от быта, чем-то недоступным для «мирян»—живая связь между глощающим музыку бытом и избранниками ее, представителями высшей музыкальной культуры—стала слабеть. Благодаря этому и музыкознание не раз вставало на ложную дорогу, изучая лишь завершенные глубоко-художественные достижения музыкального творчества и пренебрегая исследованием среды, питающей это творчество, и первоисточков музыкального искусства. Ибо задолго до «симфонии радости» девятой Бетховена—человечество инстинктивно предугадывало и испытывало повышенную радость, когда музыка принимала участие в играх и празднествах, о чем можно было-бы много-много сказать и написать. И задолго до идей Вагнера о синтетической музыкальной драме и утопических мечтаний Скрябина о мистерии, предвкушения всего этого уже давала сама действительность, ибо искусство всегда было и будет «вытяжкой жизненных соков» или окристаллизовавшимся художественно обобщенным (и потому сильнее воздействующим) отбором жизнеощущений.

(Пр и м. р е д.).

право от 1497 г. установило трубную музыку впереди и сзади проводимого преступника, как усиление наказания.

В 16 веке в Нюрнберге городские дудошники обязаны были играть каждый раз, как на виселице появлялся „новый жилец“. Городской совет, как представитель городской полицейской власти, обязан был устанавливать массу распоряжений по музыкальной части. В Страсбургском городском праве 1322 г. указано, что после третьего удара колокола никто не должен играть на трубах, тромбонах, барабанах, охотничьих или деревянных рожках, на тарелках и что вообще следует воздерживаться от громких возгласов и шума. Разрешались лишь свирели, бомбарды и дудки (Pfeifen)<sup>1</sup>. Там же в период времени с 1349 по 1791 г. сторожам полагалось трубить в рог с соборной колокольни каждый вечер между 8 и 9 часами.

В 1418 г. страсбургский цех портных провел через городской совет постановление, чтобы никто под угрозой штрафа в 30 шиллингов не смел петь песню „о портном и розе“ или какой-либо другой песни, которая бы „оскорбительно звучала и задевала ремесленников“. Наибольшее же число постановлений касалось свадебных и танцевальных вечеров.

Повсеместно было установлено максимальное число музыкантов, как мера против беспрестанно возрастающего стремления горожан к роскоши, и точно были определены по положению устроителя праздника сила и состав оркестра. Куда могло завести отсутствие подобных постановлений, показывает, например, свадьба Клавдия Баудоха из Меца, на которой участвовали 40 смычков, лютней и барабанов. Обычно разрешалось от 2-х до 6-ти музыкантов, боль-

<sup>1</sup> Т.-е. флейты и свирели, в противоположность рогам и рожкам. (Прим. ред.)

шей же частью 4. Регенсбург, где разрешали в 1320 году до 12 музыкантов, является редким исключением. Допущением во многих местах лишь двух музыкантов отчасти объясняется богатая двухголосная литература (Bicinieliteratur) XVI века. Показательно запрещение в 1602 году Нюрнбергским городским советом исполнения в церкви одной треххорной свадебной композиции Ганса Лео Гасслера, как не соответствующей по составу исполнителей званию жениха, а в 1607 году один советник получил выговор за то, что Гасслер написал и исполнил для него целую мессу, что также согласно постановления, было неприлично. В общем различались два состава оркестра, громкая и тихая музыка: первая состояла из рогов и барабанов, вторая из одних скрипок и флейт, при чем в каждом отдельном случае было твердо установлено, сколько танцев может быть исполнено тем или другим ансамблем при крещении, обручении, свадьбах девушек, кормилиц, вдов, служанок, на девичнике, при шествии в церковь, на торжественном обеде и в последний день празднования. В Бремене сопровождение оркестра из труб и тромбонов во время свадебного шествия разрешалось лишь невесте „первого сословия“, невеста же „второго сословия“ приветствовалась тушем лишь у дома молодоженов, хотя во время шествия она и шла в окружении городских музыкантов. На свадебных же обедах третьего и четвертого сословий были совершенно запрещены цинки, трубы, тромбоны и дулцианы <sup>1</sup>.

Эти постановления отличаются поразительным однообразием от Кельна до Ревеля, как и установленные размеры оплаты. Часто для защиты местных музыкантов выпускались постановления, согласно кото-

---

<sup>1</sup> Цинки — духовые (деревянные) инструменты без язычка с мундштуком в виде чашки. Дулциан — тип фагота. (П р и м. р е д.).

рых приезжие музыканты получали либо маленькую плату, либо ничего не получали, и приглашение таких разрешалось лишь сельским свадьбам, привлечение же их в городе было совершенно запрещено или же разрешалось лишь при уплате полностью суммы, причитающейся отвергнутым местным музыкантам. Право, за сохранение которого композитору Иог. Герм. Шейну и его лейпцигским сослуживцам пришлось послать не мало жалоб магистрату. Так, около 1550 г. один штральзундский бургомистр отмечает как особый знак гордости приглашение грейфсвальдским бургомистром на свою свадьбу герцогских музыкантов из Штетина<sup>1</sup>. В таких случаях делом чести был заказ специальных пьес, благодаря чему в эту эпоху возникли многочисленные сборники свадебной музыки.

Чтобы лучше наблюдать за соблюдением этих постановлений, танцы разрешались лишь в особых домах (Tanzhäuser), и магистрат запрещал устройство домашних балов. Большею частью танцевали в зале городского совета; еще и теперь „комната новобрачных“ в большом Доме Гильдий в Риге напоминает об этом обычае. В 1396 г. в Аугсбурге существовал городской дом для танцев, как и в Гейдельберге. В Данциге для этой цели служил „двор короля Артуса“ (Artushof), в Кельне—Гюрцених, а в венском Гофбурге различали большой и малый „танцевальный дом“. В Лейпциге, в доме совета и доме сапожного цеха, устраивались танцы хозяевами, цехами и подмастерьями. В 1609 г. там происходили „танцы ремесленников“—у булочников в Троицу, а у портных—после Иванова дня; на масляной давали представление столяры и лишь некоторые годы исполнялся „танец мечей“ у сапожников. При всех этих праздни-

---

<sup>1</sup> Грейфсвальд—город в Померании (Германия) у Балтийского моря. (П р и м. р е д.).

ствах весьма строго следили за соблюдением приличий: например, снимать плащ строго запрещалось, и с бургомистром из Штральзунда произошло то, что в Грейфсвальде он был подвергнут штрафу „Любекским Уставом“, потому что он, не зная местных законов, обнял во время танцев свою невесту.

Но и в домах именитых граждан танцевали и музицировали во-всю. Томас Платтер из Базеля в 1540 г. к городским удовольствиям причисляет развлечения, состоявшие особенно в „музыкальных ухаживаниях“ под окнами по ночам, с игрой на барабанах, цимбалах и дудках, затем на свирелях, скрипках, гитарах и цитрах, а другой вид удовольствий—танцы в домах знатных горожан, куда вывозятся молодые девушки и где танцуют после ужина при вечерних огнях гайярду, бранль, вольт и другие танцы. „Упомянутые музыкальные ухаживания“ вплоть до моцартовских и гайдновских „кассаций“ (от *gassatim*—итти с уличными напевами) состояли главным образом в устройстве серенад по старинному обычаю и в хороводах с венками, как это упоминается еще в жизнеописании Генриха Сузо в 1325 г. Но часто девушка вместе с венками отдавала и свою невинность, так что этот прекрасный обычай во многих местах был запрещен.

Случаи, когда городской совет должен был сам организовывать музыку, были весьма многочисленны: при приемах и торжественных встречах (об этом в воспоминаниях рыцаря Ганса фон Швейнихен или в „Дневнике нидерландского путешествия“ Альбрехта Дюрера),<sup>1</sup> на праздниках стрелков и на церемониях, по-

---

<sup>1</sup> Из „Дневника путешествия в Нидерланды“ Альбрехта Дюрера (1520 г.): „...Церковь богоматери в Антверпене очень обширна, так что в ней одновременно поют несколько месс и не сбивают друг друга... Туда пригласили самых лучших музыкантов, каких только могли иметь...“. Затем в воскресенье, ближай-

добно знаменитому франкфуртскому „судному дню дудошников“, о котором рассказывает Гете в своей книге: „Поэзия и Правда“, т. I <sup>2</sup>, но особенно на народных гуляниях, как напр., майская ярмарка в Метце, троицына ярмарка в Ростоке, домник в Данциге, пасхальные гуляния в Лейпциге, точно также при парадах и процессиях, подобно шествию солеваров в Галле. При этом происходят самые удивительные безумства: так, в 1513 г. при освящении церкви св. Иакова в Метце 600 человек под предводительством короля праздника танцовали четыре дня подряд и в городе и за городскими воротами.

шее вслед за праздником успения богородицы я видел большую церковную процессию; там собрался весь город, представители всех ремесл и всех сословий; каждый по своему состоянию разодет наилучшим образом. Каждое сословие и каждый цех имели свои значки, чтобы их могли признать. Время от времени проносили большие драгоценные свечи и старомодные длинные серебряные тромбоны. Много было — по немецкому обычаю — дудошников и барабанщиков. Все они дудили во-всю и с великим шумом!!! (далее следует описание шествия ремесленников).—Отрывок цитирую из издания: Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass (Verlegt bei Julius Bard, Berlin 1910 г.).

(Перевод и примеч. ред.).

<sup>2</sup> „Поэзия и Правда“ Вольфганга Гете (т. I, стр. 21 и др., перевод Холодковского; Гос. Изд-ство, 1923): „Другое еще более своеобразное празднество, которое занимало публику при свете дня, представлял судный день „дудошников“... За день до Рождества богородицы об'являлся день публичного суда. В большой императорской зале, в огороженном пространстве, сидели старшины, а посредине, одной ступенью выше—староста; уполномоченные сторонами прокуратуры помещались ниже, на правой стороне. Актуарий начинал громко читать отложенные до этого дня важные приговоры; прокураторы требовали копий, апеллировали и вообще исполняли то, что находили нужным.

Вдруг странная музыка возвещала как бы возвращение былых веков. То были три „дудошника“: один из них играл на дудке, другой на фаготе, третий на поммере или гобое. На них были голубые, окаймленные золотом, плащи, на рукавах прикреплены были ноты, а головы их были покрыты. Ровно в де-

В случаях, когда музыканты магистратов нескольких городов выступали с их официальными делегациями, исполняемые фанфары означали строго проверяемые всеми слушателями музыкальный герб каждой коммуны. Так напр., во Франкфурте городские советники очень внимательно придерживались этой звучащей геральдики и в 1552 г. не приняли от нюрнбергцев их приношений, потому что те не извиняясь явились без своих городских дудошников; впоследствии они только тогда признали других дудошников, когда те смогли исполнить известную старинную мелодию—случай, который стоил бережливым нюрнберг-

---

сять часов выходили они из своей гостиницы в сопровождении посланников и их свиты, составляя предмет удивления местных жителей и иностранцев, и вступали в залу. Судебное производство останавливалось; „дудошники“ с сопровождавшими их чинами оставались перед загородкою, а посол входил в нее и останавливался перед старостою...

„Посол держал всю речь, вручал дар, принимал от старосты уверение в продолжении льгот и удалялся из загородки; „дудошники“ играли, шествие уходило тем же порядком, как и пришло, а суд продолжал свои занятия, пока не входил второй и наконец третий посол, потому что они приходили через некоторые промежутки времени один за другим, отчасти чтобы продлить удовольствие публики, отчасти потому, что это были все одни и те-же старинные виртуозы, содержание которых за себя и за союзные города взял на себя Нюрнберг и ежегодно посылал их в соответствующие места“.

Рассказ Гете относится к пятидесятым годам XVIII века и передает уже потерявшую к тому времени свое содержание и выполнявшуюся лишь по традиции церемонию „судного дня дудошников“, т.-е. ежегодную церемонию освобождения от имперских податей крупных торговых городов и подтверждения дарованных льгот. Присутствие городских музыкантов объясняется тем, что в средние века немисливо было выполнение важных общественных „актов и деяний“ без участия „дудошников“, а часто и трубачей и барабанщиков. Эта церемония с участием дудошников не имеет ничего общего с собраниями членов музыкантских братств — тоже „судным днем дудошников“, о чем будет идти речь дальше. П р и м. р е д.

цам много досады и денег. Известный воинский обычай, согласно которому каждая воинская часть имеет свой акустический „отличительный признак“, „при чем ни одна другая участвующая в параде часть не имеет права исполнять его, был последним пережитком старинной музыкальной геральдики. Сперва для этих целей магистраты пользовались странствующими музыкантами, что, однако, вскоре привело к невыносимому положению. Оказался такой наплыв голодных гостей, что, напр., Швейдниц и Франкенхаузен в XIV в. подпускали к воротам лишь тех музыкантов, которые были особо приглашены или присланы. Тогда нашли выход, нанимая собственных музыкантов на короткий срок: акты города Регенсбурга 1415 г. говорят о „трех годах“, в Гамбурге 1538 г.—„на время“. Наконец, было решено основать постоянные городские корпорации дудошников, которые стали на долгие годы рассадниками светской музыки и ее исполнителей. То обстоятельство, что ограниченные в правах странствующие музыканты, пользуясь старинным девизом „городской воздух делает свободным“, стремились попасть в городской союз в качестве полноправных граждан, было легко понятным при существовавшей до тех пор неустойчивости их положения. Ведь уже правомерное приобретение дома в деревне смягчало недоброжелательство оседлых жителей к странствующему музыканту, а изучение какогонибудь подобного ремесла защищало его от нужды на время запрещения музыки, как например, в посту или во время общего траура. Начиная с XIII века трубачи, тромбонисты, скрипачи, цитристы и т. д. облагаются налогами, как домовладельцы в городах Базеле, Сен-Галлене, Кельне, Гамбурге, Ростоке и в прочих местах, наравне с другими плательщиками. Стоило только части музыкантов, поселившихся в городах стать оседлыми, как средневековая общественная



мысль привела неизбежно к цехообразному объединению: жили дом-о-дом на улице „дудошников“ („Pfeifergässchen“, „Spilmansgasse“, или „platea Jocularum“) и имели в цеховой лавочке „свиток сочленов“, почему гамбургские цеховые музыканты и назывались в 18 в. попросту „братьями по свитку“, а общественная касса (называемая в сохранившейся еще цеховой книге мюнхенских музыкантов „die Bix“) оплачивала общественные расходы и выдавала деньги на похороны и поддержку вдов и сирот. Производилось, конечно, и взаимное определение тарифов, дабы никто не перебывал у другого или не переоценивал свое знание. В некоторых случаях привилегии цеха распространялись до известной степени и за пределами города (в Ростоке и Страсбурге—три мили в окружности). Общими силами боролись против всякого рода внецеховых „пиликальщиков.—скрипачей из пивных, бродяг, бездельников, недоучек“ и прочего вредного элемента, главный контингент которого образовывали школяры, студенты и невенчаные парочки. Но и сверху, от привилегированных городских музыкантов, основавшиеся в городе музыканты должны были защищать свою шкуру: так в 1624 г., в Бремене они просили об исключительном предоставлении им музыки на воскресных празднествах (III разряда), так как городские дудошники с их многочисленными привилегиями доведут их „до жидкого супа“.

Устойчивость существования повышалась лишь при поступлении на общественную службу в качестве городского дудошника или же скрипача магистрата: бесплатная квартира, мундир с гербом города, кое-какие выдачи натурой и большее уважение в сравнении с остальными классами музыкантов—все это утешало даже при условии обычно ничтожного жалования. К этому прибавлялись доходы от новогодних „славлений“, что однако горожане часто ощущали как

обременительное попрошайничество, вследствие чего, например, в 1443 г. констанцкий городской совет предпочитал дарить своим дудошникам по 5 шиллингов на ведро вина в виде откупа. В наиболее раннем контракте с дудошниками города Лейпцига от 1479 г. им определенно предписывается не ходить с поздравлениями на новый год ни к одному горожанину.

Часто городские дудошники (напр., в авантюрном романе „Неунывающий великомученик Котала“, Фрейберг 1690) забирались на башни для несения службы, чтобы не мешать своей игрой сладко спящим соседям. По своему воздушному жилищу они назывались во многих местах „домашними голубями“ или же „домоседами“ (в противоположность странствующим музыкантам) или „избранниками“ (т.-е. избранными городскими чиновниками или соглядатаями). Вначале им приходилось сильно бороться за уравнение с остальными сословиями; правительственные полицейские постановления 1448 и 1577 г.г. должны были определенно указывать, что все профессиональные дудошники являются „уважаемыми“. Их служебная деятельность заключалась в игре на всех городских празднествах (парады, банкеты, выборы совета и т. д.) большей частью из „ложи дудошников“, т.-е. баллюстрады, которая сохранилась во всех старинных залах (во „дворе Артуса“, Гюрценихе, в старом лейпцигском ратгаузе и т. д.). Или же они играли на небольшом балконе, который, например, в старых ратгаузах Лейпцига и Галле, был специально пристроен добавочно для этой цели <sup>1</sup>. В XVI веке, в Базеле дудошники должны были играть в определенные дни на общественных гуляньях на Рейнском мосту. В Висмаре постановле-

---

<sup>1</sup> В Нюрнберге они играли при встрече кайзера Максимилиана в 1488 г. с церковного портала, а в 1433 г. на одном из торжеств—с хоров церкви св. Себальда (Sebalduschor). (Прим. ред.).

ние для музыкантов (1343 г.) определяло: „Равным образом музыканты, проживающие в городском округе и пользующиеся привилегиями городских служащих, обязаны в некоторые воскресные и праздничные дни между Пасхой и Ивановым днем, в случае если они находятся дома, быть к услугам наших граждан вечером в Розовом саду и производить свою игру, а именно на „фиделе, дудке, литаврах, фаготе, ротте, псалтерии и арфе. Выражение „если они находятся дома“ имеет отношение к тому обстоятельству, что городским дудошникам повсеместно охотно позволяли увеличивать свои доходы на стороне, как и вообще им был разрешен частный заработок. Опять-таки и горожане вследствие этого часто слышали у себя инструментальные „капеллы“ других городов, а угрожающее сравнение подстегивало и увеличивало продуктивность местных музыкантов. Вообще нет недостатка в доказательствах чувства самолюбия и чести сословия. Например, в 1579 г. аугсбургские городские музыканты, чье жалование, кстати сказать, превышало учительские оклады, писали в магистрат, что „они в течение многих лет помощью пяти городских дудошников насаждали и поддерживали прославленную и прекрасную музыку, так что этот город, в данном случае говоря без хвастовства имел, и сейчас имеет особую славу среди других славных вольных и имперских городов“. Как, с другой стороны, злые языки умели уничтожать нежелаемую конкуренцию показывает возникновение гриммовской сказки „о бременских городских музыкантах“, которая без сомнения имеет источником поделку завистливых музыкантов <sup>1</sup>. Старейший или

---

<sup>1</sup> В интереснейшей статье Fritz'a Jahn'a о нюрнбергских фабрикантах труб и тромбонов в XVI в. („Die Nürnberger Trompeten und Posaunenmacher im XVI Jahrhundert“ Archiv f. Musikwissenschaft. April 1925 г.) имеется много данных о музыкальной инструментальной практике XV—XVI столетия, дополняющих

лучший „мастер-дудошник“ местности носил звание „графа музыки“ (grave в основном смысле слова—седой, старейший, надсмотрщик)—так было в Любеке, Гамбурге, Мюнхене, Регенсбурге; или же, „короля музыкантов“—как было в Цюрихе и Берне, но этих местных королей нужно отличать от областных. В Лейпциге кантор св. Фомы еще во времена Баха имел наблюдение над городскими музыкантами, вследствие чего, например, И. Г. Шейн назывался генерал-директором музыки. В Аугсбурге этот титул получали выдающиеся органисты как Ганс Лео Гасслер. В Нюрнберге С. Поэт (так же как Михаэль Гасс в Гейдельберге) ввел должностной титул в гуманистическом стиле „архимузикус республики“.

В Гамбурге шефом музыкантов был магистратский кондитер, в качестве вершителя всего „свадебного

---

сведения Мозера, главное же о составах оркестров (три основных типа: 1) „средневековый“ XV ст. из отдельных характерных голосов, напр. 3 певца, арфа, альт, ручной орган, тромбон, длинная труба или еще: две длинные трубы, короткая вытая труба, флейта, арфа, цитра портатив, лютня, пять тамбуринов, бубенцы и маленькие литавры; 2) „ренессансный“ XV—XVI в. с преобладанием „униформных“ групп, в которых тромбон выступает как басовый голос—фундамент; напр., три флейты и тромбон; три свирели и тромбон; две трубы и тромбон; флейта, цинк, девять тромбонов и один певец; 3) тип состава „барокко“—смешение различных инструментальных групп (венецианский оркестр) школы Дж. Gabrieli, напр. одна флейта, два цинка, две скрипки (Armgeige и Kniegeige), два тромбона, лютня и cembal или ансамбль из трех певцов и двух инструментальных групп: на одной стороне—тромбон, скрипка, флейта, тамбури и лютня; на другой—тромбон, флейта, скрипка, цинки и лютня).

Любопытны также сообщения Fr. Jahn'a о „придворной инструментальной музыке“, которая во второй половине XVI в. перестала уже быть только музыкой фанфар и сигналов и стала соперничать с вокальными капеллами. Вот одно из курьезных описаний свадебной „застольной музыки“ при мюнхенском дворе (1568): „После вступительных трубных фанфар открыли

дела" (Dezerent für das gesamte Hochzeitswesen); в Мюнхене — первый придворный и полковой трубач.

Во внутреннем управлении отдельных музыкальных корпораций в отношении числа подмастерьев и учеников опять-таки все было точно урегулировано, при чем мастер носил титул „Принца“ (от *princeps* — принципал). Число лет ученичества и пребывания в подмастерьях (от двух до семи лет, смотря по местности — сельской или же городской) устанавливалось профессиональными союзами. Уже с десятилетнего возраста ребенок мог быть отдан в „дудошники“, так как принудительного школьного обучения еще не существовало, при чем надо было внести плату за ученье и представить документы о честном и законном рождении. Жизнь, которую приходилось вести такому „школяру“, повидимому была большей частью жалким существованием в холоде, грязи, среди болезней, голода и битья. Приходилось гораздо больше исполнять всякую домаш-

---

торжественный обед исполнением восьмиголосной „военной музыки“ (Schlacht-musik) Аннибале Падовано на тромбонах и корнетах. К первому блюду играли семиголосный мотет Орlando Лассо для тех же инструментов, ко второму блюду — шестиголосный мадригал Ал. Стриджо для шести больших тромбонов, из которых бас звучал на октаву ниже обычных тромбонов; во время рыбного блюда исполняли шестиголосный мотет Чиприано де Роре, за жарким — двенадцатиголосную пьесу Аннибале Падовано для альтов, тромбонов, корнета и органа о (*regale dolce*). К 5 и 6 блюду: „большая музыка“ — чембало, тромбон, флейта, лютия, корнамуза, корнет (*cornetto muto*) — т. е. с мягким звуком, гамба, итальянская свирель (*piffaro*). За десертом (*beim konfekt*) вступала с пением вся капелла. Несколько дней спустя, за столом, когда подавали фрукты, музицировали в восьмиголосном стиле восемь гамб, восемь альтов, фагот, корнамуза, четыре корнета, тромбон, флейта и *dolcian* (род фагота); затем — шестиголосные „морески“ (танцы) Орlando Лассо с пением и «дудками» (*Pfeifenspiel*). Одно произведение Стриджо исполнялось при участии 40 человек (8 тромбонов, 8 смычков виол, 8 больших флейт, чембало, большая лютия, а остальные — вокалисты)“.

(Перев. и прим. ред.).

ную работу для жены мастера и грубых подмастерьев, чем пользоваться заботливым обучением, к которому, впрочем в против воли, в лучшем случае лишь поздним вечером, снисходил старший подмастерье. Наблюдение ухом и глазом приемов и особенно списыванье нот были главным методом развития, и лишь сильные и даровитые натуры выдерживали искуc. Да и вообще в среде дудошников, как доказывают почти все документы, царило беспутное житье: пьянство, драки, разврат, ругань все время приводили к конфликтам с высшим начальством, и, например, нюрнбергские городские дудошники во время Гасслера были так ленивы на репетиции, что должны были заниматься под наблюдением сведущего в музыке члена муниципального совета в помещении магистрата, чтобы не осрамить Совет на празднествах перед приезжими гостями. Когда, наконец, юноша научался кое-как играть на 6—8 инструментах—такое „всемогузнайство“ весьма показательно для городских музыкантов старого времени—он получал звание подмастерья и отправлялся „сражаясь“ в странствование, чтобы то тут то там „приветствовать искусство“ и, наконец, может-быть при помощи женитьбы, получить место мастера. На какие-нибудь особые работы на звание мастера, как это было в других цехах, нет никаких указаний.

Одно из привлекательнейших явлений средневековья представляют большие, охватывающие целые провинции, „королевства дудошников и скрипачей“, духовные и светские братства и корпорации музыкантов, которые мы здесь рассмотрим лишь беглым образом. Что подобные профессиональные союзы часто вырастали из слияния нескольких городских корпораций дудошников, можно видеть уже из декрета короля Владислава II Венгерского, в котором для штатных городских музыкантов Вены, Праги и Бре-

славян подтверждались верховной властью их старый порядок и привилегии. Согласно этого декрета, исключительно они должны были начинаться вместо „диких“ бродячих музыкантов для игры в церквах, монастырях и на свадьбах. Таким образом, возникло имперское высшее музыкальное графство из венского братства св. Николая, баварское графство из мюнхенского цеха, большое вюртембергское братство св. Марии выросло из штутгартского городского союза дудошников, а страсбургское „братство короны“ (zug Kronen) развилось в „раппольтштейнское королевство дудошников“. При этом как раз большую роль сыграли организаторские стремления сельских музыкантов.

Частью как похоронные общества, частью для избежания осуждения церковью за свою профессию, образовались благочестивые братства музыкантов, из которых наиболее ранними и главными являются венское братство св. Николая 1288 года, в Эльзасе—дузенбахское, а в Швейцарии—уцнахское братство св. Марии 1407 г. На-ряду с ними появляется на французской почве со своим собственным госпиталем св. Генезия парижское „братство менестрелей св. Жюльена“, возникшее в 1321 г., из которого позже выросло парижское „королевство скрипачей“<sup>1</sup>. Благочестивые формы этих объединений (ношение медали во имя св. Марии, ежегодный общий торжественный ужин, до и после которого нельзя было некоторое время заниматься музыкой и т. д., сохранились весьма долго. Музыканты, состоявшие на службе у гамбургского совета, получали в XIV веке регулярные добавочные суимы на жертвенную свечу в соборе, а в венской приходской церкви

<sup>1</sup> Последним „roi des ménestriers“ или „roi des violons“ был Жан-Пьер Гиньон (1702—1774), композитор ряда сонат для скрипки и basso continuo, трио—сонат, вариаций и т. д. Звание и должность „музыкального короля“ были упразднены в 1750 году. (П р и м. р е д.).

св. Михаила в 1476 г. находился особый „алтарь свирильщиков“ (*altare fistulatorum*). Еще в XVIII веке мюнхенский цех музыкантов ежегодно ставил толстую восковую свечу перед образом полумифического, весьма чтимого также и в Швейцарии, музыкантского святого Кюммернисса, в одной церкви в Неефарне близ Фрейзинга. Посейчас еще вызывает удивление престелстное изображение св. Марии, чей покров укрывает молящихся музыкантов, на алтаре музыкантов в Альттанне и Оберэльзасе, устроенном в 1399 г. Германом, трубачем герцога Леопольда Австрийского и королем цеха дудочников Базельского епископства, получивших за это сорокадневное отпущение грехов. Здесь нужно также упомянуть о красивом сказании о скрипаче из города Гмюнда, которому образ Марии бросил золотой башмак.

Светские королевства дудочников в Германии повидимому организовывались по французскому образцу. Замечательно, что все древнейшие немецкие свидетельства идут с запада государства. Наиболее раннее находится в хозяйственной книге английского короля Эдуарда III. В 1338 г., по случаю посещения им короля Людовика Баварского на рейнском острове Нонненверт, встречал король дудочников Готшалк (бывший повидимому на службе у Балдуина, архиепископа Трирского) с 30 музыкантами.

„Король дудочников и скрипачей“, образующий прямое продолжение античного „архимима“, архипоэта и предводителя вагантов (вождя странствующего люда), имел много различных коллег по званию: „короля танцев и кеглей“, „короля стрелков“, „еврейского короля“, „водяного короля“ (начальника плотин), „короля погонщиков“. Да и в настоящее время еще охотно говорят о короле преступников, скрипачей, индустрии или железных дорог.



Народ видел в подобных „королевствах“, которые в качестве общественных организаций существовали и у других профессий, настоящую верховную власть. Когда Карл IV, который по своему воспитанию и наклонности вообще охотно следовал французскому примеру, в 1355 г. дал скрипачу Иоганну звание короля музыкантов всего государства, когда Адольф архиепископ Майнцкий в 1385 г. произвел своего дудошника Брахте, „во внимание его достопамятного поведения при осаде города Зальца“ в короли, „странствующих музыкантов всего епископства“, когда пфальцграф Рупрехт награбил в 1393 г. дудошника Вернера из Альцеи таким же титулом на своей территории, то они могли быть уверены, что такая милость будет везде уважена, если даже при тогдашних способах сношений, действительное использование этого звания не всегда было еще осуществимо. Стоит посмотреть, к примеру, более чем смелое письмо трубача Йорга Баумана с 1456 г. раппольтштейнского короля скрипачей, принадлежащих к корпорациям Страсбурга, Шлетштадта и Розенвейлера, к настоятелю собора в Грегориентале (1460) по поводу несправедливого умерщвления одного лютниста,—это поистине язык разгневанного короля. Однако это звание обычно присуждалось не в признание особых достижений в искусстве, а большей частью на основании заслуг по цеху. Таким образом эти прежние короли-скрипачи не были Корелли и Тартини своего времени, а лишь, говоря современным языком, председателями районных отделов общего союза музыкантов.

Наиболее пышно развитые королевства скрипачей можно проследить в Эльзасе, особенно с тех пор, как граф Шмасман фон-Раппольтштейн, с одной стороны, и совет города Цюриха—с другой, добились в 1430 г. на Базельском совещании от легата Юлиана Цезарини буллы папы Евгения IV (к сожалению не найденной

в подлиннике) о свободе причастия для состоящих в корпорации музыкантов. Булла эта часто вновь подтверждалась и служила основой для всех позднейших объединений подобного рода вплоть до XVII века. Эльзасский союз, возникший из братства Mater dolorosa в Дузенбахе, сперва пребывал в Вейлере, в Альбрехтстале, потом в Шлеттштадте, наконец в Раппольтсвейлере и во время своего наибольшего распространения охватывал тремя округами весь Эльзас от Хауенштейна до Хагенаусских лесов. Как братство св. Николая выбрало Петра фон-Эберсторфа, так эльзасцы выбрали фон-Раппольтштейнов потомственными наместниками, т.-е. патронами и правозаступниками. Они были в 1481 г. утверждены императором Фридрихом III в ленном праве над дудошниками. Первыми королями, которым сперва братство, а впоследствии наместники, выплачивали из взносов музыкантов вознаграждение, сперва натурой, потом деньгами, были дудошники—Хейнцман Гервер (до 1400) и Хензелин (1434), потом Лодер-трубач, Георг Хок, а с 1456 г. Йорг Бауман. Наиболее подробными являются постановления с 1606 г., согласно которых, между прочим, братство в качестве принудительного объединения отбирало инструменты от каждого не состоявшего в корпорации. Никто не имел право перебивать учеников у другого. Ношение медалей во имя св. Марии и присутствие на ежегодной мессе также было долгом каждого. На регулярно-устраиваемом судном дне дудошников, Pfeifertag, когда собирались все сочлены объединения, король вместе с 12 выборными имел право суда<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Здесь уже идет речь исключительно о музыкантском «судном дне дудошников», как собрании, на котором устанавливались, выяснялись или подтверждались те или иные нормы союзного распорядка, привилегии и обязанности, а также вводились те или иные повинности и разрешались спорные вопросы. (Прим. ред.).

Против присужденного штрафа, уплачивавшегося воском в честь богородицы в Дузенбахе, можно было апеллировать лишь раппольтштейнскому верховному суду. В 1458 г. был заключен договор о взаимном содействии с братством города Ригель в Бресгау, состоявшим под покровительством рыцаря Энгельгардта фон-Блуменекке.

Конец этой когда-то столь знаменитой и могучей эльзасской корпорации был довольно плачевен: в 1673 г. когда вымер род Раппольтштейнов, дом Пфальц-Биркенфельдт, в качестве законного преемника, получил в наследство и наместничество в братстве. С тех пор братство разрушалось вечными раздорами. Лишь с трудом удавалось назначать „судные дни“, которым король Франции пытался придать притягательную силу устройством ярмарки. Прежнее самоуправление было урезано разрешением апеллировать против больших штрафов к королевскому суду. Верховный Совет (Conseil souverain) многократно пытался дисциплинарными мерами поддержать застывавшую жизнь братства. В 1745 г. в нем состояло 850 членов, по цифре довольно внушительная картина, которая однако обесценивалась большой задолженностью и общим недовольством членов. Когда революционный вихрь в 1789 г. вымел чиновников старого режима, никто не заботился больше о цехе; последним его членом был концертмейстер Франц Лоренц Шаппюи, умерший в 1838 г. в Страсбурге.

В Баварии должность музыкантского графа впервые обнаруживается в 1464 году., но в течение 1626—1638 г.г. она была отменена, так как курфюрст предпочел высший надзор над музыкантами всей страны возложить на полицию. В 1638 г. графская должность была вновь восстановлена для Петра Пондиона и беспрерывно передавалась мюнхенским трубачам до И. А. Гросса, который „управлялся“ с 1748 г., пока

в 1775 г. курфюрст окончательно не упразднил ее вместе с четырьмя окружными музыкантскими графствами с целью обратить в пользу бедных значительный доход от выдачи музыкантам различного рода документов (профессиональные удостоверения, паспорта) и от взимания штрафов. Однако Гросс до своей смерти в 1784 г. получал ежегодное вознаграждение.

В Австрии из наместничества Петра Ф. Эберсторфа над венским братством выросло долговременное наследное музыкантское графство. В 1459 г. один венский документ, обращенный к цеху трубачей и членам братства св. Николая, подписан графом музыки Петром Ирмели, цеховым мастером лютнистов. Рядом с этим от времени до времени возникают отдельные провинциальные королевства скрипачей. В 1478 г. венский придворный трубач Вольфганг Веттер утверждается в должности графа музыки над Штейером, Керntenом и Крайном. На деле это являлось лишь доходным местом, которое могло быть заложено и продано. Король Фердинанд II провел централизацию таких местных должностей и произвел в 1557 г. баронов фон-Эйтцина в наследных графов музыки во всей Австрии звание, перешедшее вслед за прекращением этого рода в 1620 г., к баронам ф.-Брейнер в 1665 г. Леопольд I приказал новым декретом, чтобы все „школяры“, скрипачи и дудошники, жонглеры, органисты, лютнисты, певцы и певицы, явились бы в музыкантское графство. С течением времени оно превратилось в имперское верховное музыкантское графство в Вене над всей Римской Империей немецкой нации, что было, однако, фикцией, так как титул остался чисто габсбургским придворным званием. В 1775 г. Мария - Терезия попыталась восстановить это звание, но в 1782 году, при 25 носителе его, Иосиф II уничтожил должность как устарелую. Еще до 1848 г. генерал-интенданты придворной, музыки как

например известные любители графы Мориц Дитрихштейн и Иосиф Фердинанд фон-Куфштейн, носили почетный титул графа придворной музыки.

Что цехи музыкантов часто являлись также переходной ступенью к Collegium musicum<sup>1</sup>, видно из „постановлений и артикулов для музыкантов и других, которые имеют к ним отношение“ во Франкфурте на Майне от 1613 и 1619 г., так как тут принимаются не только музыканты, имеющие в качестве основной профессии какое-нибудь другое ремесло, но и любители (нотариус, несколько голландских купцов и т. д.).

В заключение надо упомянуть о вюртембергском братстве св. Марии, статут которого установлен графом Ульрихом в 1453 г. Согласно статуту каждый год в Штутгарте должен происходить „судный день дудошников“ под руководством мастера и 12 помощников. Надо указать также на корпорацию музыкантов верхне-нижне-саксонского округа (1653 года), в организации которой принимали активное участие городские музыканты Берлина, Дрездена, Дессау, Галле, Лейпцига, Хемница, Цвикау, Цербста и многих менее значительных городов. О конце этих обеих организаций нельзя ничего установить и повидимому их существование было весьма недолговременно.

<sup>1</sup> Collegium musicum—частные объединения «друзей музыки» ради музицирования в кругу сочленов такого содружества. Эти учреждения имели большое значение и были главными очагами культивирования музыки до того времени как возникла и наладилась регулярная концертная жизнь. (Прим. ред.).

## II.

### Музыка в городе Кельне в средние века.

Было бы удивительно, если бы в Кельне, богатом и зажиточном городе средневековой Германии, расположенном в рейнской долине, изобилующей вином и песнями, не оказалось бы следов налаженной музыкальной жизни. Они имеются в изобилии. Архив города доставляет в этом отношении в достаточной мере богатые сведения, особенно касательно светской музыки.

С момента германского вторжения в эпоху переселения народов зачали все расположенные вдоль границ римские театры. Актеры „колонии Агриппины“<sup>1</sup> остались без хлеба и без родины и с трудом находили себе пропитание в германских лагерях и христианских монастырях. Долина Рейна стала главной ареной деятельности актерской и музыкантской братии, а не только лишь „поповской улицей священной римской империи“. Близлежащий же Ахен в эпоху каролингов сделался для них притягательным центром. Когда император Гейнрих III презрительно прогнал из Ингельгейма собравшихся ко дню его свадьбы в большом числе странствующих „мимов“, среди них были

---

<sup>1</sup> „Колония Агриппины“ (Colonia Agrippina или Colonia Claudia Augusta Agrippinensis) — основанная женой римского императора Клавдия в 50 г. по Р. X. колония ветеранов, на месте, где уже с 9 года было военное римское поселение. Из поселения и колонии быстро вырос город, ставший столицей Нижней Германии и имевший самоуправление.

вероятно пришлое и из Кельнской области. Об одном из кельнских архиепископов известно, что он в часы утомления любил слушать игру на вьелле (фидель). А в эпоху Гогенштауфенов, когда ваганты, пестрый бродячий люд, в громадном количестве сновали по Рейну, стремясь в Париж, чтобы там продолжать вести свободное странническое и нищенское существование, область нижнего Рейна преимущественно слышала их стихи и песни, а город Кельн был время от времени резиденцией их предводителя (архимима).

Довольно рано музыканты достигли в Кельне социально-устойчивого положения. В середине XIII века, в эпоху, когда в остальной Германии всякий странствующий „артист“ преследуется драконовскими постановлениями, как недостойный защиты безбожник-паразит, в Кельне он выступает в качестве полноправного собственника (в Базеле и Ростоке изредка встречаются параллельные явления). Уже в 1231 г. одна из кельнских улиц называется „улица жонглеров“ „потешников“ (*platea jocularum*), а другая „улица музыкантов“ (*Spilmansgasse*)<sup>1</sup>). Местопребывание музыкантов удержало это свое название до конца XVI века. В 1246 г. некий плотник продает свой дом „фидельщику“ Генриху и жене его — цитристке Матильде. Здесь перед нами уже артистическая супружеская пара, в совместной игре раскрывавшая свою профессию. В 1260 г. на *Schildergasse* жил Александр — „комедиант или жонглер и певец“. В 1284 г. существовал на *Maximinenstrasse* дом, собственником которого был жонглер Годфрид Минненбоде. Дом этот в течение по крайней мере ста лет принадлежал одной и той же фамилии. Имя „*Minnenbode*“ — „посол

<sup>1</sup> О жонглерах, шпильманах, мимах etc. в классической работе А. Веселовского „Розыскания в области русского духовного стиха“ (глава: Святочные маски и скоморохи). Также в статье А. Смирнова „Жонглеры“ в нов. энц. слов. Брокгауз и Ефрон. т. 17.

любви"—показательно для вероятного хода развития карьеры его первого носителя. Мы знаем, что миннезингеры пользовались странствующими музыкантами в качестве помощников, „аккомпаньаторов“ (сопровождавших их пение игрой на вьелле) и посыльных по части галантных поручений. По всей видимости, этот Готфрид в юные годы занимал подобное положение у одного из благородных дилетантов Прирейнской области и лишь потом предпочел служить горожанам своим искусством уже в качестве их согражданина. Другой документ XIII века упоминает о „доме скрипача“ (Geigerhaus) Генриха. Поучительна в музыкальном отношении „история названий“ одной из современных кельнских улиц (Himmelreichgässchen): в 1232 г. она называется: „Tastegazze“, в 1260 г. еще отчетливее— „Clairgazze“ и в 1334 г. в конце концов все место носит название „in der Tastinkun[s]tgassen“. Таким образом уже в первой половине XIII в. на одной из улиц Кельна „фабриковались“ клавишные инструменты (Tasteninstrumente), вероятно, портативы (маленькие ручные органы), „Schlüssel fiedeln“ (средневековый немецкий струнный инструмент, снабженный тангентами—прим. ред.), клавикорды и „Schachbretter“ (согласно блестящему объяснению Курта Сакса в его „Real Lexikon der Musikinstrumente“ это—Kielklavier, клавицимбал—прим. ред.). Впоследствии в Кельне преимущественно промышленляли флейтами, ибо в 1491 г. на эти инструменты были наложены пошлины.

Еще несколько любопытных музыкально-исторических сведений можно сообщить из документов XIV века. В 1377 г. городом Кельном был принят на службу с установленным жалованьем в качестве трубадура Henricus de lyntorp. Его должность состояла в сочинении и исполнении приветствий при посещениях высоких особ, турнирах и торжественных заседаниях городского совета. Он считался, кроме того, и юристом



(notarius Camere), что дает возможность сделать предположение о его достаточно высоком образовательном уровне. В 1371 г. мы встречаем указания на звонаря церкви св. Марии в Капитолии (Henricus campanarius), которому магистр выплатил вознаграждение за то, что благодаря его находчивости и звону потерпело крушение вражеское нашествие. В следующие годы городской совет не раз снабжал своих музыкальных служащих новыми инструментами, как указывают на это статьи в городских счетах: в 1372 г. одному живописцу, который, вероятно, был и комиссионером, выплачены деньги за две трубы; в 1374 г. приобретают трубу для сторожевой башни и платят 8 марок за два рога. В случае если названия инструментов переданы документами вполне точно, то из этого обстоятельства проистекает забавный факт, что главный рейнский город ни в малейшей степени не заботился о рыцарской привилегии на трубы, за что почти в том же самом году южно-немецкие имперские города должны были уплатить высокую сумму императору Сигизмунду. Строго говоря, в Кельне один только архиепископ, в качестве имперского курфюрста, обязан был содержать трубачей. Что он это делал—будет видно из дальнейшего изложения.

Точно также и на городских турнирах бюргерство пользовалось услугами трубачей и дудошников. В распоряжении 1410 г. указывается, что в шествии на состязание в метании копий и дротиков участвуют трубачи и дудошники, при чем два дудошника идут впереди. В 1436 г. было даже твердо установлено, чтобы городские дудошники, гордо сидя на коне, трубили впереди городского знаменосца. Повидимому, их снабжали верховой лошадей на каждый данный случай, от раза до разу, потому что в счете муниципального совета 1438 г. включены: единственный конный трубач—возможно, что он принадлежал к отряду

городского наемного войска; затем два трубача на городской башне, и, наконец; еще один трубач и три дудошника, на которых, по всей вероятности, и лежала обязанность исполнять художественную музыку во время банкетов магистрата. Тройное подразделение коммунальных музыкантов (на военных, сторожевых и служащих для развлечения) проходит через все последующее время. Это отчетливо можно проследить по счетам на одежду. В одном из протоколов муниципального совета 1435 г. есть напоминание, касающееся одежд дудошников, и магистрат добросовестно выполнял свою обязанность снабжения: напр. в 1446 г. наделены новым платьем трубач, три городских дудошника и два башенных трубача. Одежда конного трубача (signalbläser) повидимому включалась в „рапорт по одежде“ местного гарнизона. На случай особенно парадной церемонии, в которой городские дудошники должны были принимать официальное участие (например, в большой религиозной процессии итти и играть впереди св. даров), для них сберегались в особой камере ратхауза три пышных тиковых сюртука.

Весьма много распоряжений касается обязанностей башенных трубачей. В 1452 г. имеется постановление, согласно которому, когда вспыхивает пожар, сторожа должны сперва трубить на муниципальной башне, а затем бить набат в „пожарный колокол“ (Feuerglocke). Одиннадцать лет спустя встречаем приказание: ночные сторожа обязаны ежечасно трубить в рог и, под угрозой штрафа, перекликаться друг с другом с разных сторон. То же подтверждено в 1467 году. В 1472 г. увольняются двое трубачей башни магистрата, но с обязательством подумать о том, чтобы прислать в город на освободившееся место подходящих людей. Повидимому, расставание было недружелюбным, так как им дали понять, что буде, кто

из них попросит потом об обратном приеме на службу, то такого рода письма в магистрате читать не станут и выспрашивать про них никого не будут. В связи со сказанным приводим в извлечении недавно ставшую известным точную инструкцию трирским башенным трубачам.

Тамошняя книга статута 1593—94 г. г. устанавливает касательно сторожей на башне св. Гангольфа: „Они должны ежечасно выбивать часы на малом колоколе; также каждый день утром, как только забрежит заря, непременно около трех или четырех часов дуть в свои дудки, кривые рога цинки или свирели, к полдню около одиннадцати поступать таким же образом, а затем вечером обязательно около девяти и десяти часов повторять“. Если узидят врагов, они обязаны „продудить военный клич“, при пожаре—протрубить в пожарный рог и позвонить в малый колокол, а при восстании бить только в малый колокол через определенные промежутки времени“.

Начиная с 1439 г., во многих распоряжениях по свадьбам устанавливается участие местных кельнских музыкантов. Так, в одном ордонансе 1440 г. указывается: „на девичнике можно иметь самое большее 4 музыкантов, при чем каждый получает 1 марку“. В день помолвки также до 4 человек с вознаграждением от 2 марок за целый день и 1 марку за полдня. В день после свадьбы такса составляет соответственным образом одну марку или по 6 шиллингов. Ни один музыкант не смеет ежедневно наниматься больше, чем на одну свадьбу и не должен сам навязываться, а ждать, пока за ним не пошлют. Ни один посторонний дудочник не должен оставаться в Кельне дольше шести месяцев, если только он не занимает какой либо должности или не вступает в цех; в таком случае он обязан клятвенно повиноваться своему мастеру. Вот единственное место, где мы слышим про корпорацию кельнских музыкантов, в то время как другие города хранят в этом отношении богатый документальный материал. Так например, городской

архив Мюнхена обладает книгой тамошнего музыкального цеха за годы 1590—1750. Все подобного рода постановления сравнительно мало отличались от таковых же в остальной Германии. В дополнение присоединим сюда еще договор города Ревеля с музыкантами в 1585 г., согласно которого мастер с двумя подмастерьями и одним учеником определяется на службу магистрата на год за вознаграждение, составляющее 52 талера, 6 фунтов ржи, одежду и проживание на вольных квартирах в трех домах, за что они ежедневно трубят с башни (по воскресеньям в четыре голоса) и играют на празднествах, устраиваемых муниципальным советом. За участие на свадьбах девушек, кормилиц, вдов, а также на крестинах такса вырбатывается по соглашению.

То назначение, какое имели в Ревеле „горница цеха“ (Gildestube), в Риге „дом черноголовых“ (Shwarz haupterhaus), в Данциге „двор короля Артуса“ (Artushof), в Кельне имел Гюрцених: парадный, концертный и танцевальный городской дом. Так это осталось и до наших дней. В 1453 г. кельнский магистрат обнародовал постановление против двойного взимания платы посторонними музыкантами, которые имели обыкновение во множестве являться в город на церковное шествие. Там говорится: княжеским, господским и городским дудошникам, которые уже раньше получили деньги, если они играют впереди процессии, больше платить не надо, а только дать им поесть; кто-же еще не получал вознаграждения, будет удовлетворен, как обычно.

Княжеские и господские дудошники были снабжены удостоверениями. Это полуоседлые, то приходящие, то уходящие элементы; их можно выделить в особый класс музыкантов под названием „покровительствуемые ваганты“ (бродячий люд). Как и повсюду, в обалсти распространения немецкого языка, встречаются они и в

Кельнской городской черте, требуя подарков, прославляя герб и фамильные цвета своих покровителей, занося из дальних стран новые танцы и песни. Если кельнские свидетельства, касающиеся их и не столь многочисленны и значительны, как, например, для западной Пруссии свидетельства из Мариенбурга, все-таки они заслуживают упоминания. Так, расходная книга казначейства отмечает в 1500 г., что три дудошника герцога Филиппа Бургундского, дудошники герцогини Брауншвейгской, городские дудошники Бремена и Ахена получили подарки. В другом году имеется упоминание об арфисте герцога Юлихского. В 1501 г. о выплате денег за работу по починке органа в архиепископской капелле, за реставрацию испорченных и за вновь сделанные инструменты мастеру Дитриху ф. Вален. В 1504 г. городской совет вознаграждает 9 марками соборных певчих. Особенно интересными являются документы бухгалтерской части по израсходованным городским советом суммам, выплаченным музыкантам, которые принимали участие в торжественной процессии со св. дарами на церковном празднике в 1508 г.<sup>1</sup> Итого было израсходовано 91 марка 4 шилл. на 110 человек музыкантов. В 1511 г. на Пасхе вероятно, в процессии участвовало еще больше музыкантов, так как выплаченная общая сумма равна 100 маркам. В 1510 г. число их значительно меньше.

Длинный счет церковного праздника 1508 г. имеет музыкально-историческое значение еще и потому, что

<sup>1</sup> Здесь у Мозера дано полное перечисление по именам и по родам инструментов (и с указанием полученных денег) всех музыкантов—архиепископских, герцогских, княжеских, магистратских, (иногородних и местных) и, вероятно, «вагантов, возле имен которых не указаны ни место, ни чьи они. В этом списке любопытно выделить названия инструментов: лютни, позитивы, «бунги» (конусообразные деревянные барабаны), трубы, флейты, свирели, фидели, ((Wedeeben u Fidelen), волынки, скрипки (Geigen).

из него мы видим, что в Кельн стекались рейнские музыканты от швейцарской границы до Голландии, от Везера до Мааса. Стекались словно бы на „судный день дудошников“—учреждение, которое в высшей степени шло навстречу идее товарищеской солидарности или корпорационному сознанию музыкантов, находившему свое выражение повсюду в многочисленных цеховых и различного рода провинциальных музыкантских объединениях. Кроме того, здесь документально подтверждаются свидетельства, которые сохранились в хрониках, житиях святых и эпических поэмах, свидетельства о массовых собраниях странствующих музыкантов. Сомнительными и сильно преувеличенными до сих пор казались эти сведения лишь в отношении количественных показаний. Конечно, не может быть и речи в данном случае о каком-либо выступлении оркестрового характера: самый способ перечисления показывает, что это были небольшие группы от одного до четырех человек, которые распределялись по всему тянувшемуся на несколько миль шествию, точно так же, как и теперь еще можно наблюдать в прирейнских, вестфальских и люксембургских процессиях „тела Христова“. Упомянутые выше позитивы (небольшие переносные органы), на которых не очень-то можно было играть во время ходьбы, устанавливались, вероятно, у какого-нибудь уличного алтаря или привозились на повозке вместе с каким-нибудь бургером. Тысячи богомольцев пели одновременно в унисон один и тот-же духовный народный стих, а участие инструменталистов выражалось главным образом заботой о поддержке чистоты строя этой кантилены в отдельных группах или, самое большое, вставными экспромптами типа фо-бурдона. Потрясающе велико количество барабанов, служивших, вероятно, для того, чтобы остро отмечать ритм шествующих. Может показаться теперь диковинным присут-

ствие шутов (Narren) возле „святая святых“! Едва-ли, конечно, они забавляли народ во время процессии какими-либо непристойностями; вероятно, они выступали как опытные певцы также для поддержки пения масс. Они пожинали свое по окончании процессии на ярмарочных увеселениях, столь обычных на храмовых праздниках. Поучительными являются в широкой степени перечисленные в Кельнском счете имена и фамилии музыкантов. Старые смешные имена шпильманов 13 века исчезли. Напротив, указания на ремесла (башмачники, корзинщики, каменьщики, повара, лесничество) позволяют признать, с одной стороны, что родители городского осевшего сословия теперь уже не помышляют о том, чтобы отдавать своих детей в обучение городскому дудошнику, а с другой—что, быть-может зимой, и сами музыканты промышляли ремеслами, и это подтверждается повсюду многообразными свидетельствами. О менее всего почитаемых и в прежнее время ставившихся в городском праве на одну доску с музыкантами профессиях напоминают имена циркульников и пастухов. Сын привратника (Hausmannssohn) — определение, могущее указывать на какого-либо отпрыска тюрингенских дудошников, ибо они назывались там „привратниками“. Те из музыкантов, которые здесь названы только по именам, обычно наделались фамилиями, указывающими на род деятельности и инструмент, откуда возникли и теперь еще часто встречающиеся родовые или фамильные прозвища, вроде Пфейфер, Флетер, Лаутеншлегер, Гейгер, Фидлер, Бюнгер или Бонгер, Зингер etc. Имена с указаниями на местность менее свидетельствовали о постоянном местожительстве, чем о месте рождения. Это можно заключить из того, что многие музыканты одинакового происхождения принадлежат к различным группам („бандам“). Неправдоподобным было-бы также предположение о существовании в та-

ких маленьких в то время поселениях, как Герсхейм, Эссен или Дюрен, самостоятельных городских дудошников.

Хорошим добавлением к описанным данным может служить подобный же отчет в бухгалтерской книге одного прирейнского городка кельнского курфюршества (Neuss). В более скромном объеме там проходит перед нами весь кельнский музыкальный мир в свите архиепископа, собравшийся на храмовой праздник <sup>1</sup>. Сюда входят, в числе прочих, трубачи и литаврщики кельнского архиепископа, которые впоследствии принадлежали к дрезденскому городскому цеху трубачей. „Лютнист римского короля“ — упоминаемый здесь — был, вероятно, какой-нибудь покровительствуемый „вагант“, как это можно заключить из его ничтожного гонорара. Иное дело императорские придворные лютнисты, которые в 1508 г. вместе с Максимилианом I пребывали в стенах Кельна; они получили от магистрата относительно высокую сумму в 10 марок в виде знака уважения. Тот же источник (казначейство) раскрывает, какие видные цены магистрат платил за изготовление новых инструментов для городских дудошников. Напр., в 1510 г. выдано Гансу трубачу за одну бомбарду и одну свирель 34 марки 4 шилл.

Когда у городских музыкантов справлялась своя свадьба, то за честь считалось обставить празднество возможно пышнее в художественном отношении. В 1595 г., например, выходила замуж дочь тамошнего городского трубача, и хроникер сообщает, что „музыка была и во время мессы и за обедом великолепна, танцы тоже были искусными, потому что отец ново-

---

<sup>1</sup> Упоминаемые в этом счете 32 подмастерья с барабанами, фиделями, лютнями и скрипками, если обратить внимание на их слишком ничтожное вознаграждение и суммарное перечисление, вряд ли были музыкантами-профессионалами.



брачной держал школу танцев и имел много милостей от богатых итальянцев, португальцев и кельнских молодых людей“.

С конца 16 в. упоминания о народной музыкальной практике в городском быту идут на убыль. Центр тяжести заметно перемещается в сторону более высокого искусства. Один декрет за другим придерживается основоположения: „покой — вот первый гражданский долг“. В 1582 г. органист церкви св. Марии упоминается, как домовладелец; в 1586 г. расписан в церкви св. Георгия новый орган. В 1604 г. магистрат устанавливает новый распорядок дежурства, при чем ночью недопустимо ни дуть в трубу, ни подымать боевой клич; в 1609 г. и 1670 г. вновь запрещены „ряженные“ и игра на трубе; в 1691 г., 30 апреля, власть боязливо декредитирует против исконных бесчинств вальпургиевой ночи, включая сюда обычай барабанить, будить, а также обряды, связанные с „майским деревом“. Угрюмый квиетистский дух повсюду подымает голову против веселого „старого Кельна“. В 1616 г. издан декрет муниципального совета против танцев и хороводов („Cronendantzen und Reienmachen“), точно так же в 1605 и 1649 г.г. Из этих многократных настойчивых подтверждений видно, что новая эпоха с трудом искореняла исконные любимые обычаи. В 1638 г. запрещается бить в барабаны на рождестве, а десять лет спустя аннулируется „неразбериха с музыкантами“. В 1705 г. выпрошенное танцорами позволение выступать с „танцем меча“<sup>1</sup> в Кельне в продолжении 14 дней рождественских праздников — отменяется. Только великаны, карлики и уродцы мо-

---

<sup>1</sup> Schwertanz или Schwertertanz — пляска с обнаженными мечами и воинственными движениями, при чем темп из первоначального медленного становился все быстрее, до заключительного момента танца: скрещивания со звоном и лязгом ударяемых друг о друга мечей. (Прим. ред.).

гуг сколько угодно показываться с милостивого соизволения городских властей.

Новая жизнь внесла в столь ограниченную художественную жизнь курфюрстского города новый интерес к сценическому искусству. С конца 16 до начала 17 века ученики одной из гимназий устраивают представления многочисленных комедий и трагедий (с хором): ими заполнены многие фолианты кельнского городского архива. В 1700 и 1701 году городские музыканты в честь городского совета играли оперы на Quattermarkt. Что касается репертуара, то трудно представить, чтобы в столь народном месте, возле питомцев городских музыкантов, ведущих речи на местном диалекте, давались бы итальянские и французские музыкальные драмы! Скорее хочется думать, что в „граде уважаемого лысого комедианта Ганса“ („des ehrwürdigen mimus calvaster Hännes'chen“) игрались немецкие комедии по типу зингшпилей со вставными музыкальными номерами. Может быть и удастся со временем доказать, что Кельн был ни что иное, как филиал гамбургской, байрейтской или вейсенфельдской народной немецкой оперы.

### III.

## Мейстерзингеры.

Когда в 1445 году в замке Хауенштейн в Тироле рыцарь Освальд ф. Волькенштейн, последний миннезингер, отошел в вечность, Михаэлю Бехайму из Зульцбаха, близ Вейнсберга в Швабии, первому знаменитому мейстерзингеру, минуло 29 лет. А когда последний известный мейстерзингер, ученик Ганса Сакса, Адам Пушман из Герлица умер в Дрездене в 1600 г., имея от роду 68 лет, только что родился Томас Зелле, основатель Гамбургской школы певцов. Лежащие между этими событиями полтора года лет знаменуют расцвет мейстерзанга. Во внешних условиях жизни Бехайма и Пушмана также есть известная симметрия, но в это же время и резкая противоположность. Бехайм на три четверти еще странствующий певец. Он появляется то в Дании и Норвегии, то на Рейне и Дунае, и исполнен еще старых идеалов придворного искусства и придворных милостей. Он столь презрительно смотрит сверху вниз на горожан, что обозленные его насмешливыми „песнями о трусливости“ венцы со скандалом его прогоняют. Как представитель благородного искусства пения, он негодует по поводу низменных вкусов аристократии. В конце-концов беспокойный скиталец находит пристанище при дворе курфюрста Фридриха I Пфальцского в Гейдельберге, где и умирает в 1474 г. Его антипод, Пушман, также постоянно странствует, но это уже не обтрепанный бедняк, а хорошо оплачиваемый кантор и учитель

гимназии, пытающийся вдохновить магистраты Страсбурга, Ульма, Нюрнберга и Франкфурта на поддержку благородного, но уже отцветающего искусства мастерзингеров. В качестве знаменитого виртуоза и представителя цехов Аугсбурга и Нюрнберга он раз'езжает по разбросанным по государству школам мастерзингеров в Кольмаре, Штейере и Бреславле. Между жизнями обоих крайних представителей мастерзанга простирается период наивысшего развития, силы и влияния этого искусства поместно осевших горожан. Оно являлось для них благородным любительством и прекраснейшим отдохновением во время досуга и опиралось, как и надлежит средневековой схоластике, на созданный ими самими авторитет, подобный авторитету Аристотеля, но в 12 лицах—тех двенадцати, переселенных во времена Оттона Великого „Мастеров“. В их числе свидетельства Пушмана и Вагензейля<sup>1</sup> называют имена Вальтера ф.-дер-Фогельвейде в качестве владетельного князя, Генриха Фрауенлоба и Гейнриха ф. Мюглин только лишь в качестве докторов, Клингзора, как магистра, а Боппе даже как выдувальщика стекла. Значительно хуже, чем с Марнером, Вольфрамом, Конрадом ф. Вюрцбургом и Реймаром ф. Цветер, обстоит дело в этом спутанном предании с остальными, потому что тем же способом ремесленники превращают Регенбогена в кузнеца, Канцлера в рыбака, а Штолле в канатного мастера. Майнц считался главным городом немецких цеховых школ. Не совсем без права могут мастерзингеры считать себя наследниками миннезингеров, чьи „тона“ они с точностью переняли и развивали дальше, хотя прежняя придворная культура формы выродилась у них

<sup>1</sup> Вагензейль, Иоганн Христоф (1633—1708)—историк Нюрнберга. Его труд („De sacri Rom. Imp. Eibera civitate Norimbergensi commentatio“ etc. 1697) включает сообщения о мастерзингерах и их напевы.—Прим. ред.

во внешний педантизм и с течением времени образовались значительные технические различия от миннезанга. Совершенно такой же процесс ассимиляции происходил и в стране трубадуров, хотя и нельзя с достоверностью установить прямой связи, например, между обществами певцов в Арле и Тулузе с немецкими школами.

Как ни велики заслуги мейстерзингеров в деле очищения языка и поэтики, сохранения грегорианских напевов и техники пения, все же нельзя не видеть, как в сухом воздухе цехового помещения, цветок из сада феодального замка, когда-то радостно распускавшийся, превратился, несмотря на обильные поливания, в пыльное и хилое комнатное растение, так что в настоящее время требуется много любви и осторожности, чтобы остаться до некоторой степени справедливым к художественным достоинствам произведений мейстерзанга. Уже в свое время мейстерзингеры охотно высмеивались, как мученики своих довольно упрямых убеждений. Молодые Вальтеры Штольцинги на разные лады нарушали чинность их безконечных заседаний. Но все же на искусство мейстерзингеров нельзя смотреть, как на исключительно ретроспективное техническое упражнение по безкровным схемам; в их духовных стихотворениях скрывается изрядная доля подлинного жизненно-непосредственного творчества. Мейстерзингеры культивировали не только духовную поэзию, как можно было бы судить по преднамеренно односторонним изборникам Пушмана и Фойгта, но и светские, учтивые напевы («Hofweise»), которые, однако, с музыкальной стороны надо рассматривать, как народные песни, показанные в несколько более искусной и разработанной форме.

Удивительнейшая смесь зазубренных чужих приемов и здорового чувства народности в сохранившихся верных табулатуре „тонах мастеров“ выражается

в музыкальном отношении в переходном стиле между хоралом и народной песней, церковными ладами и мажорно-минорной системой, между псалмодией и живым ритмом, между неизменным и мензуральным письмом.

О внешней укладе школ с их отметчиком, мастерами, подмастерьями и учениками, поэтами и певцами, Давидом-победителем и венком, как почетной наградой, и о своеобразных названиях „тонов“ рассказывать здесь незачем—надо взять текст „Мейстерзингеров“ Вагнера, и там можно найти наилучшее введение в эту область. Мейстерзингерство играло в жизни средневекового города приблизительно ту же роль, что современные мужские певческие общества (Gesangverein)—хотя мейстерзингеры никогда не пели хором. Но так как мейстерзингеры уделяли место и творчеству, то лучше сравнить их роль с ролью первых Лидертафелей Цельтера, но усиленную преисполненным тайн очарованием, если так можно выразиться, масонских церемоний. Ведь было же маскирование, изобретение имен, бесконечные торжественные речи, полные формул и загадок, главным удовольствием средневекового человечества. Кроме того, цех певцов являлся и любительским театральным обществом. По свидетельствам Страсбургских школ 1563 г. мастера Данцига, Бреславля, Ульма, Аугсбурга и Нюрнберга издавна разыгрывали публично комедии, в которых исполнялись их музыкальные антракты и вставные песни—как, например, в драме Адама Пушмана „Яков и его сыновья“ (Бреславль, 1583 г.), почему и можно говорить здесь о первоистоках оперы. Показательно, что прекратившееся лишь в 1844 г. общество в Мемеле до 1838 г. имело театральную монополию в своем городе, в то время как Ульмские Мейстерзингеры при их роспуске в 1839 г. передали свое корпоративное достояние тамошнему

„Лидеркранцу“, как школе, культивировавшей главным образом лирику.

В музыкальном отношении всего ценнее мелодии наиболее близкие напевам миннезанга, но как мало надежности в их нотной передаче показывает, например, удивительно неясное различие между понятием мейстерзингеров о „тоне“ (строение строфы) и „напеве“ (Weise) мелодии. Когда Ганс-Сакс в 1545 г. свое восхваление добродетельной женщине поет в „тоне“ „напева римлянина из Цвиккау“ (подразумевается Реймар ф. Цветер)<sup>1</sup> — то возникает вопрос, пользуется ли он действительно оригинальным напевом миннезанга или, по крайней мере, мелодией, имеющей хождение под этим именем мейстерзингеров, или же строит свою собственную мелодию лишь на основе старой стихотворной схемы? С другой стороны, Пушкин говорит о „заимствованном напеве радости“ Грегора Шаллера“, что он может исполняться и в „напеве травника“ Пушкина и в „тоне розы“ Ганса Сакса, так как эти оба тона по числу и размеру взяты на него. Или, что „тон гульдена“ Вольфа Роне (т. е. Вольфрама ф.-Эшенбаха) может также петься в двух тонах, в „напеве рыцаря“ Фрауенлоба и в „голубой радуге“, так как все три одинаковы по числу и размеру“. Это показывает ясно, что с понятиями „тон“ и „напев“ связано действительно мелодическое заполнение формальной схемы. В самом деле, можно иной раз наблюдать поразительное совпадение, как например, „в танце пророков“ Марнера между обеими записями Пушкина и текстом Кольмаровой рукописи. Но большей частью в параллельных записях можно найти в лучшем случае лишь приблизительные мелодические отзвуки.

В значительной части своей напевы мейстерзингеров написаны в хоральной нотации. Проблему рит-

<sup>1</sup> „Im Ton der „Gesangweise“ des Römers v. Zwickau“.

мизирования их следует разрешать в историческом плане: мастерзингеры вначале переняли мелодии миннезингеров или, по крайней мере, их схемы построения строф, которым была свойственна устойчивая ритмика (чередование под'ема и падения), так как вообще вряд ли можно представить себе вне этого какое бы то ни было соединение стиха и музыки. Главным занятием мастерзингеров было просто снабжение имевшихся напевов новым текстом, и там, где это им легко давалось, они бессознательно сохранили в своих транскрипциях прежнюю ритмику. Но как только возникали поэтико-технические трудности, мастера начинали придерживаться лишь числа имеющих нот и переходили таким образом (все более и более решительно) к системе подсчета свободно акцентированных слогов, по способу старинной Ноткеровской секвенции. Таким образом у них параллельно с присущими мелодии сменами под'ема и падения идет до известной степени независимо от них построенная на подсчете слогов рифмованная проза. Есть, например, „придворный тон“ (Hofton) начала XV века, в котором каждая строфа (Stolle) состоит из четырех трехдольных и одного пятидольного затактовых мотивов. И вот Пушман просто-напросто особенно при повторении, подставляет под эту часть новые, частью иначе акцентированные слова, совпадающие с мотивом лишь по числу слогов.

Подобные неправильные ударения исполняются еще и по сейчас в протестантском хорале, особенно во второй и дальнейших строфах, повсеместно без зазрения совести <sup>1</sup>. Конечно, при исполнении придер-

<sup>1</sup> Повсюду, где только выступает система подсчета слогов, будет ли то в раннем сирийском гимнотворчестве, в средневековых секвенциях или мастерзанге—тотчас же обнаруживает себя и принцип подкладки текста под имеющуюся мелодию.



живались акцентов средней силы, которым первая строфа до известной степени соответствовала, но уже при строгом проведении акцентов текста при повторении мелодия искажалась до полной неузнаваемости.

Пушман, как лучший теоретик этого сорта упражнений, различал три рода немецкого стихосложения: во-первых, „скандированный“ стих (т. е. построенный по античному прообразу, в котором словесные акценты и правильная смена тяжелых и легких времен совпадали, как этого позже требовал Опиц <sup>1</sup> во-вторых, „не скандированный“ или „простой немецкий“ стих (т. е. вольный стих с четырьмя ударениями, с ограниченным числом слогов, но с свободным числом легких времен), в-третьих „мастерской стих“, т. е. проза с точным числом слогов, как это подробно описывает Гарсдерфер в своих диалогах (1644 г.). „Они следят лишь за числом слогов и рифм, а то, что один слог длинный (т. е. ударяемый), другой же краткосвучный (т. е. неударяемый), им совершенно безразлично“. И хотя Пушман еще жаловался, что следует заплатить сто талеров тому, кто сумеет сочинить сто хорошо скандированных немецких стихов, — Нюрнбергская школа отнюдь не считала свою рифмованную прозу за вызванную необходимость неумелость, т. к. (согласно сообщению Вагензейля), когда мастера из Меммингена послали им в 1660 г. исправленную по Опицу табулатуру <sup>2</sup>, они решительно отвергли подобный модернизм. Некрасивые несоответствия между

---

<sup>1</sup> Опиц, Мартин (1597-- 1639)—поэт и исследователь поэтики, автор «книги о немецкой поэзии» («Buch von der deutschen Poeterey» 1624 г.), установивший на твердой базе учение о поэтическом стиле, новую метрику, тоническое стихосложение и перенесший в Германию поэтическую технику гуманистов (Прим редактора).

<sup>2</sup> Т. е. свод правил, регулирующих мастерство «творения тонов и исполнения» (пения) их (Прим ред.).

акцентами мелодии и текста, развивавшиеся со временем все беззащитнее, конечно, не могли долго оставаться и для нюрнбергских мастеров незаметными, и они пытались избежать их при помощи несколько „колеблющейся декламации“, что привело к исторически установившемуся чрезвычайно медленному темпу исполнения (ведь и отметчику требовалось время для подсчета) и к абсолютно безакцентной форме пения. А так как не было детальных ритмических оттенков, то и выделяли строфы динамически: так, в трехчастной песне первый абзац исполнялся тихо, второй со средней силой, а третий полным голосом. И в данном случае весьма примечательно совпадение со старинными Сен-Галленскими приемами исполнения секвенций.

Характерным свойством мелодий мейстерзингеров надо считать чрезмерные по длине и диапазону колоратуры („цветы“), напоминающие о том, что мы находимся в данный момент на перевале между изобилующим лигатурами респонзорияльным пением и светской сольной вокалистикой итальянских виртуозов.

Есть предположение, что подобные мелизмы возникли из принятых за вокальные украшения инструментальных ригурнелей, присущих напевам миннезингеров, поскольку они, т.-е. мелизмы, предпочтительно употребляются в начале строк и на главных разделах. Гуго Риман видит в них еще настоящие инструментальные обороты, но все старинные источники говорят лишь о вокальном исполнении. То, что „цветы“ иной раз отсутствуют на параллельных местах или в параллельных рукописях, объясняется их полумимпровизационным характером, но этим отнюдь не доказывается их инструментальное исполнение. Можно различать два типа „колоратур“: метрически неприемлемые в расчет „цветы“, представляющие собой в некотором роде свободно вставленные каденции, размеренные ритмические узоры, которые можно рас-

смагивать как уменьшение или измельчивание (*Diminutionen*) основного мелодического зерна. Если при подобного рода ритмизировании многие из деталей приходится на долю догадки, то все же основная мысль, довольно ясно подтверждается из наблюдения, что, чем беднее слогами стих, тем длиннее колоратура, и это обстоятельство легко приводит к предположению об имевшемся стремлении все свести к регулярному двутакту. Особенностью нотации лучших рукописей мастерзингеров является употребление точки, отмечающей начало и конец каждого „цветка“ (*punctum divisionis*), для более ясного их вида, как это делает еще Пушман. Достойный уважение нюрнбергский собиратель мелодий Бенедикт ф.-Ватт из Сен-Галлена (около 1600 г.) однако ограничивает употребление точки и пользуется обычно *semibrevis* для слога, минимой внутри колоратур, долгой для заключительных нот строфы (*Stollen*) и завершения концовки (*Abgesang*). В позднейших рукописях 17 в. точка исчезает совершенно и длительности нот, в числе прочих преобразований нотационной эпохи, переводятся на половинную или четвертную их стоимость. Обозначения ключей и знаков изменения в большинстве случаев довольно неточны, лишь рукописи Амвросия Мецгера своими точными обозначениями переменных знаков составляют похвальное исключение, но зато он, что весьма показательно, единственный мастерзингер, издававшийся также в качестве музыканта-профессионала (*Venusblümlein 4 und 5 Stg. 1611—1612 в Нюрнберге*). Вообще же из 40 Нюрнбергских городских музыкантов от 1536 до 1620 г. едва насчитываются двое, которые, возможно, были и мастерзингерами. Если принять во внимание в высшей степени реакционную позицию мастерзингеров в технике композиторов, то придется быть значительно осторожнее при внесении дополни-

тельных переменных знаков и не слишком выравнивать жесткости церковных ладов помощью мажорно-минорной интерпретации.

В данном случае получает вполне законное основание введенное Лилиенкроном понятие „светский григорианский хорал“, ибо мелодические образования в настоящих церковных ладах сохранились в изобилии. Конечно, трудно найти у мейстерзингеров, как дилетантов, широкие многообразно развитые каденции, и обыкновенно они довольствуются довольно механическим использованием звукового материала какою-нибудь одного определенного диатонического октавного ряда и постоянным применением совершенных кадансов, что приводит большею частью к очень слабому, вследствие однотонности, воздействию. Несчастьем для музыки мейстерзингеров было требование новшеств, какой угодно ценой, предписанное школьными правилами: Кольмаровская табулатура разрешала совпадение со старым напевом лишь до семи, Вагензейль—до 4, Пушман же даже до 3 звуков, и, таким образом, главной заботой изобретателя мелодии была уже не красота всей строфы, а боязливое избегание подражания и судорожная погоня за оригинальностью. Во всяком случае, чудачествамногих колоратур, бессмертное воплощение которых Вагнер дал в серенаде Бекмессера, объясняется именно этим оригинальничаньем. Говорит же Пушман: „при паузах и парных рифмах нужно обращать особенное внимание на „цветы“ и колоратуры на паузах и парных рифмах в „тонах“ других мастеров, чтобы не было совпадений с ранее сочиненными“.

Следующую опасность для искусства мейстерзингеров представляли „тоны чрезмерной длины“, против которых справедливо восстает Пушман, замечая, что строфа в сто строк уже достаточна длинна, кому же охота слушать еще более длинные построения из пяти или семи повторений? Конечно, вряд ли можно было

ожидать от ремесленников широко развитого тонального плана в подобных гигантских напевах.

С формальной стороны мейстерзингеры, согласно их в высшей степени консервативной природы, сохранили в точности старую схему песни „Lied“ миннезингеров: Stollen + Stollen + Abgesang (строфа + антистрофа + заключение)<sup>1</sup>. То обстоятельство, что заключение (Abgesang) в мелодическом отношении предпочтительно приводило обратно мысль к начальному напеву, как это можно было встретить уже у придворных поэтов XIII столетия, указывает на цикличность всего построения.

Даже у более развитых ответвлений этой нормальной схемы заключение обладает самостоятельной мелодией лишь на поразительно коротком протяжении, в чем видна потребность изобретателя мелодии в опоре. Как и в Ноткеровских секвенциях, к возвращающемуся и повторяемому напеву строфы (Stollenweise) обычно примыкают кодообразные приставки, как например, в „крестном тоне“ Шварценбаха или в „кислом напеве“ Ганса Фогеля.

Можно встретить у мейстерзингеров и программные намерения. Многочисленные мелодии, заимствованные сперва у грегорианских, позже у протестанских церковных песнопений, при их первой подтекстовке получают продуманные изменения в духе времени. Можно отыскать и инструментализмы: так, в „почтовом напеве“ Сефферина Кригсауера весело звучит рожок форејтера

Светские танцевальные и любовные мелодии давали также часто повод к подражанию, как, например, в „коронном напеве“ Бехайма и в „танце пророков“

<sup>1</sup> Обе метрически равные строфы (Stollen) пелись на один повторяемый мотив и вместе составляли первый отдел (Aufgesang). Длительность заключения (Abgesang) бывала различной. (Прим. ред.).

Марнера. В прославлении св. Марии у последнего на некоторых фразах, вроде „она идет в изукрашенной одеянии“, проглядывает первоначальное обращение к какой-либо прелестной Маргариточке. Особенно выразителен „сладкий напев жалобы“ магистра Георга Дамбека, с прекрасным текстом Христофа Симона о турецких бедствиях, делающий честь своему названию. Как на песню необыкновенной силы, в которой соединились величайший немецкий эпик средневековья, как композитор, и величайший немецкий драматург старого времени, как автор текста, можно указать на сопровождаемый словами Ганса Сакса „длинный тон“ Вольфрама фон Эшенбаха, чья замечательная героическая мелодия самой своей поступью ручается за свою подлинность (1547 г.). Мейстерзингерство 16 века имеет главное значение, как важный спутник эпохи реформации, и Бенедикт ф. Ватт без труда и с глубоким проникновением в сущность дела мог составить из звучных напевов мейстерзингеров годовой круг протестантских песнопений. Исконное основное стремление, присущее каждому ремеслу и лучшим его представителям, открыть закономерные основания непонятого воздействия искусства, стремление, заставившее даже самого Дюрера в его наиболее зрелые годы сделаться трогательно покорным учеником итальянских хвастунов и пуститься в неустанные поиски тайн пропорции, проявляется во всеохватывающей и дошлой, утонченно разработанной мелочности правил мейстерзингеров, как влекущий вперед принцип. Члены цехов не хотели делать своих песен общим достоянием, о чем говорят школьные правила Ганса Сакса 1540 г. в § 35: „никто не должен петь ни песен мейстерзингеров, ни мастерских тонов по ночам на улице, кроме песен Фрауенлоба, Пренбергера, Мускатплюта и Шиллера, которые и без того имеются в печати“. Мейстерзингеры считали себя ответственными

хранителями ценного, древнего сокровища. Их деятельность при всей ее духовной ограниченности всегда считалась все же высоким служением немецкому искусству и немецкому мировоззрению. Рихард Вагнер, который силой своего гения в совершенстве постиг быт и искусство старых мастерзингеров, в одинаково сильной степени осмеял их и прославил. Наука о музыке, по существу опередившая состояние знаний вагнеровской эпохи, не может сказать ничего более всеохватывающего о мастерзанге, чем то, что Вагнер вложил в уста благородного Ганса Саака.

Служить искусству мы хотим  
Всем сердцем, всем умом;  
Над ним трудясь по мере сил  
Мы сберегли его.  
Хоть благородства в нем уж нет,  
Как прежде в замках у князей,  
Но даже в годы бурь  
В нем дух отчизны не погиб.  
И если скромен цвет его  
В объятьях мачехи судьбы,  
То все ж какой ему почет!  
Что дать могли бы мы еще?



Цена 55 коп.



---

### СКЛАД ИЗДАНИЯ

Ленинград, Просп. Володарского, 43. Телеф.  
Москва, Акционерное О-во „Международная  
Кузнецкий Мост, 12.