

## Розділ 2



### *Музика минулого*

УДК 78+929

*Наталія Ходакова*

#### **УИЛЬЯМ БЁРД, ДЖЕНТЛЬМЕН КАПЕЛЛЫ**

Современному музыковедению приходится сталкиваться с вопросами, которые ещё сравнительно недавно нельзя было себе представить как музыковедческие. Сразу вынесем за скобки всё, что связано со слушательской критикой, то есть с тем, «что, как и почему я чувствую, когда слушаю музыку»: на сегодняшний день не совсем понятно, относятся ли эти вопросы к музыковедению, культурологии или психологии восприятия. При этом всё равно останутся многочисленные и очень новые для музыковедения проблемы, которые возникают при обращении к историко-культурному контексту существования музыки.

Особенно странно рассуждать об экономических проблемах и вопросах этики в связи с полифонией строгого письма. Тем не менее, мы постепенно привыкаем рассматривать шедевры строгого стиля как музыку, написанную по определённому заказу, рассчитанную на конкретную аудиторию и выражающую определённые этические принципы.

Постановка этих новых и необычных вопросов во многом связана с тем, что история музыки – вслед за исторической наукой в целом – меняет методологические ориентиры. Об изменениях в методологии исторической науки, которые можно себе представить как изменение масштабов, пишет историк-медиевист А. Я. Гуревич: «... на уровне микроанализа возможно в первую очередь обнаружение таких явле-

ний социальной жизни, которые ускользают при макроанализе. Последний ориентирован на типическое, повторяющееся, массовидное, между тем как уникальные и как бы выпадающие из серии феномены рассматриваются в качестве исключений, не подтверждающих общее правило, и потому игнорируются. Однако, когда историк более пристально вдумывается в природу этих “отклонений”, то может оказаться, что они вовсе не представляют собой “исключения”, – они суть симптомы иных тенденций, которые не могли быть распознаны на уровне макроанализа. Случайность перерастает в правило, и тем самым обогащается самое содержание макроистории ... микроанализ не только конкретизирует наблюдения, сделанные на уровне макроистории, – он во многом их модифицирует и обогащает. Главное же – он приближает историка к важнейшему предмету его исследования – к человеку» [1, с. 307–308].

Мы стали интересоваться жизнью не только выдающихся личностей, но и простых людей, и не социальными классами как носителями определённых тенденций, а межличностными отношениями во всём их богатстве. При этом в поле нашего зрения попадают и приобретают особую яркость личности, которые раньше по каким-то причинам были в тени.

Одна из таких личностей – Уильям Бёрд. Нельзя сказать, что он совсем не известен отечественному музыковедению: его обязательно называют в числе английских вёрджиналистов. Но в любом англоязычном источнике, будь то научный труд или учебник, о Бёрде говорится в первую очередь как о классике музыки строгого письма. **Цель** данной статьи заключается в том, чтобы показать, как на основе жизнеописания одного композитора можно сформировать объяснительные модели, применимые к биографиям многих музыкантов.

Записей о точной дате рождения Уильяма Бёрда нет. Первые биографы вычисляли дату по завещанию, составленному 15 ноября 1622 г. В нём Бёрд характеризует себя как человека около 80 лет отроду. Исходя из этого, годом рождения композитора стали считать 1543. Однако был найден ещё один документ – свидетельское показание, в котором Бёрд пишет о себе как о «человеке 58 лет или немногим более». Документ подписан его собственной рукой и датирован 2 октября 1598 г., поэтому нетрудно подсчитать, что компози-

тор родился в 1540 или же конце 1539 г. Дж. Харли [2], современный биограф Бёрда, полагает, что дата рождения композитора должна приходиться на конец сентября – начало октября.

Время, в которое родился Бёрд, было для Англии сложным и нестабильным. Правящий король Генрих VIII, второй из династии Тюдоров, мечтал о наследнике. Но его первая жена, Екатерина Арагонская, не смогла родить ему сына, и Генрих стал думать о разводе. Однако Рим не давал ему разрешения на развод, и тогда Генрих решил этот вопрос радикальным способом. В Европе уже был достаточно силён протестантизм, и Генрих, используя опыт этого религиозного течения в собственных, совершенно не религиозных, целях, отказался от подчинения Папе Римскому. Он объявил себя главой английской церкви. Так возникло новое течение протестантизма – англиканская церковь. Католики оказались вне закона.

Всего у Генриха было шесть жён, двоих из которых он казнил, а с двоими развёлся. Он имел только одного сына, слабого здоровьем, но постоянно менял решения относительно того, можно ли признать законными наследницами двоих своих дочерей. В результате после смерти Генриха на английском престоле началась чехарда со сменой правителей и религиозных взглядов.

У Тюдоров было одно замечательное качество – они очень любили музыку. Сам Генрих был способным музыкантом. Ему даже приписывают создание известной песни «Зелёные рукава». Для нас особенно важно, что большой ценительницей искусства и, судя по всему, искусной музыкантшей была его младшая дочь – королева Елизавета I.

Но вернёмся к Уильяму Бёрду. Будущий композитор родился в Лондоне и был младшим из троих сыновей (у Бёрда также было четыре сестры, и не вполне понятно, был ли он самым младшим ребёнком в семье). Его отец, Томас Бёрд, вероятнее всего, был предпринимателем и членом *Fletchers' Company*, которая имела отношение к деревообрабатывающей промышленности, и, возможно, была связана с изготовлением музыкальных инструментов. Поэтому неслучайно все сыновья Томаса Бёрда получили музыкальное образование.

Наиболее естественным для того времени способом дать музыкальное образование мальчику было отдать его в церковный хор. Точ-

но известно, что старшие братья Уильяма, Саймонд и Джон, были певчими в соборе Святого Петра. Об этом свидетельствуют записи в списках хористов. Однако имени Уильяма в этих списках нет. В то время существовала тесная связь между музыкантами собора Св. Павла и Королевской капеллой, поэтому, вероятнее всего, Бёрд был отправлен на обучение именно туда. А в Королевской капелле поимённые списки певчих не велись.

Нам абсолютно точно известно со слов самого Бёрда, что одним из его учителей был Томас Таллис, крупнейшая фигура в музыкальной жизни Англии времён Генриха VIII. В 1575 г. был издан сборник мотетов, который Бёрд написал совместно с Таллисом, называя последнего своим учителем. Однако неясно, руководил ли Таллис детскими занятиями Бёрда. Таллис служил в Королевской капелле с 1543 г., но органистом, а хором мальчиков руководил специальный *Master of the Children*. Если предположить, что Бёрд поступил в Капеллу в качестве хориста, то его руководителем был Ричард Боуэр. У него Бёрд обучался пению, а у Таллиса учился игре на клавишных инструментах и композиции. Мы просто не можем точно сказать, когда именно начались эти занятия.

Бёрд обладал незаурядными музыкальными способностями и завидным усердием, что очень скоро стало отличать его от сверстников. Об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что юному Бёрду поручают сочинить часть произведения, которое создавалось в содружестве с двумя известными композиторами: Джоном Шеппардом и Уильямом Мунди.

Как бы там ни было, после ломки голоса Бёрд остался при Таллисе как ассистент органиста. Это дало ему возможность получить солидное музыкальное образование, благодаря которому (и, наверное, благодаря протекции Таллиса) в возрасте 23 лет Бёрд получил должность органиста и руководителя хора в Линкольнском соборе. Бёрд был практически идеальным кандидатом на эту должность: искусный органист с опытом работы в хоре Королевской капеллы, да ещё проявлявший необычайные познания в области композиции. По контракту Бёрду полагалось приличное жалование и служебное жильё. Правда, через некоторое время Капитул начал упрекать Бёрда в излишне изысканной и виртуозной, не в меру «папистской» игре на органе, что,

в конце концов, привело к временной приостановке выплаты жалования. Было решено, что Бёрд должен давать настройку хору и петь вместе с ним, а не играть на органе.

В сентябре 1568 г. Бёрд женится на Джулиан Бирли, католичке. Надо сказать, что родители Бёрда, скорее всего, были католиками, а вот сам Уильям в юности мог на некоторое время увлечься идеями протестантизма. Об этом свидетельствует песня на текст Мартина Лютера «*From Turk and Pope Defend Us Lord*» («Защити нас, Господи, от турок и Папы»). Вероятно, именно женитьба стала причиной его окончательного возвращения в католичество. И эти убеждения Бёрд сохранит уже до конца своей жизни.

В 1572 г. Бёрд оставляет службу в соборе и возвращается в Лондон. В Королевской капелле освобождается место, и Бёрд – будучи уже убеждённым католиком – попадает ко двору главы англиканской церкви королевы Елизаветы. Главными придворными обязанностями Бёрда были сочинение музыки и пение. Королева Елизавета очень любила игру на верджинале, и Бёрд был одним из тех, кто обеспечивал её репертуаром. О том, как высоко королева ценила творчество Бёрда и его учителя Таллиса, говорит её подарок им обоим в виде монополии на нотопечатание. В свою очередь, композиторы отблагодарили королеву, издав сборник мотетов к 17-й годовщине её правления и снабдив его изысканными комплиментами в адрес Её Величества. Интересно, что, по сути, Бёрд находился в тени своего учителя, однако это нисколько не пугало молодого композитора. В свою очередь, Таллис всячески протезировал своего ученика.

Попав на службу к королеве, Бёрд автоматически получил различные привилегии. Так, письма от нескольких влиятельных людей обеспечили ему ежегодное жалование с предыдущего места работы, но с условием, что он будет обеспечивать хор собора репертуаром. Отсюда и достаточно обширный пласт музыки для англиканской церкви в творчестве Бёрда.

Королевский двор – ещё и прекрасная возможность завести нужные знакомства. В круг общения Бёрда входят многие знатные люди, которые в дальнейшем станут его единомышленниками и покровителями. Среди них – лорд Педжет, в имении которого Бёрд будет жить в свои преклонные годы. Покровительствовал Бёрду и Эдвард Сомер-

сет, будущий граф Уорчестер. Покровители Бёрда известны нам потому, что композитор посвящал им свои произведения.

Как и все джентльмены капеллы, Бёрд принял присягу на верность королеве и, в отличие от многих своих современников, её соблюдал. Однако успевал проявлять активность ещё и как убеждённый католик, что провоцировало интерес органов государственной безопасности к его персоне. А за то, что Бёрд, его супруга и дети не являлись к англиканской службе, ему приходилось платить немалые штрафы. Но, вероятно, в силу своих дипломатических талантов, и, разумеется, благодаря авторитету, опиравшемуся на творческие заслуги, Бёрду удавалось раз за разом избегать расправы.

С переездом в 1577 г. с семьёй в Харлингтон композитор начинает принимать участие в тайных встречах католиков, а в особом помещении его дома служатся мессы. Как раз в этот период Бёрд создаёт три ординария мессы для трёх, четырёх и пяти голосов, а также два сборника мотетов *Cantiones sacrae*.

После смерти королевы Елизаветы Бёрд отходит от двора, но при этом сохраняет связь с капеллой и продолжает публиковать свои произведения. Теряет двух близких людей: вначале – жену, затем – старшего сына. Последние годы его жизни – в каком-то смысле, время уединения. Творческой вершиной этого времени становятся два сборника градуалий.

Умер композитор в 1623 г. в возрасте 83 лет. В записях Королевской капеллы значится: «Умер отец музыки».

Если посмотреть на «сценарий» жизни Уильяма Бёрда в целом, можно заметить, что этот «сценарий» во многих отношениях не уникален. Аналогичным образом складывались биографии многих великих композиторов. Практически любой из них стремился закрепиться в какой-либо из культурных столиц и найти себе покровителей. Кроме того, умение работать по заказу и соответствовать вкусам публики никогда не позволяло композитору оказаться «на мели». Бёрд смог реализовать себя во многих направлениях: как певец, органист, педагог и, что особенно интересно для нас, как композитор, сочинявший в трёх стилях. Единственное, чего Бёрд не коснулся – это дидактические материалы и книги о музыке. Но и этот пробел смог восполнить его ученик, Томас Морли,

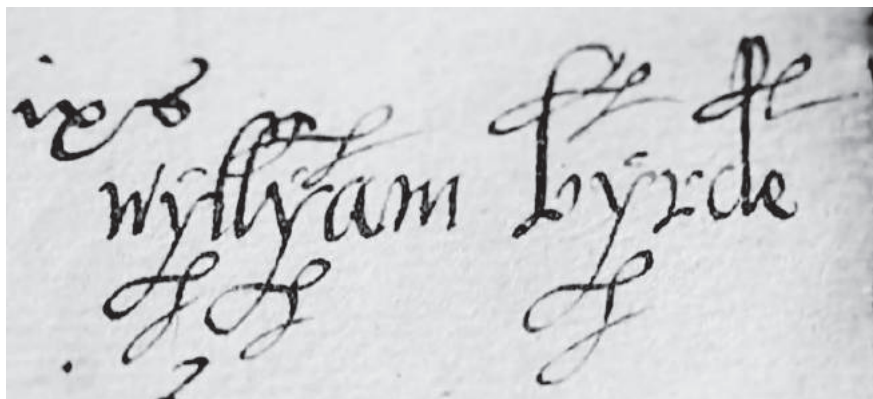
на трактат которого до сих пор ссылаются англоязычные учебники полифонии.

Изучая биографию композитора, который раньше не был нам известен, мы по-другому начинаем смотреть на жизнеописания композиторов, которых знаем. Если говорить о Бёрде как о классике, возникает вопрос, почему всё-таки он, а не его учитель – Таллис? Ответ кроется в том, что есть стиль, который обладает универсальностью. Благодаря ему создаётся иллюзия простоты, которая может удовлетворить как более взыскательную, так и менее искущённую публику. У Таллиса, как и у Жоскена, техника более изощрённая. Разумеется, и Бёрд владел полифонической техникой в полном объёме, но это не мешало ему успешно решать проблему, которая позже возникнет и у Моцарта, и на которую ему учтиво укажет император Иосиф II: «Слишком много нот, мой милый Моцарт». Мы знаем, что Моцарт ответил не слишком почтительно, но не задумываемся о том, что в «Волшебной флейте» композитор всё-таки учёл это замечание. То же самое можно сказать о Палестрине, который в «Мессе Папы Марчелло» пошёл на сознательное упрощение техники. В результате именно Палестрина, а не Жоскен, оказывается одним из трёх эталонов строгого письма – вместе с Лассо и Бёрдом.

Безбедное существование композитору обеспечивает владение престижной техникой, умение писать музыку, которая пользуется спросом. В XVI в. это был строгий стиль, и Бёрд доказал, что он не только владеет в совершенстве композиторской техникой и способен создавать шедевры, но и умеет успешно реализовывать свои произведения. И. С. Бах не писал опер отнюдь не потому, что не умел, а потому, что не заказывали.

Ещё одно важное качество композитора – это следование своим убеждениям. При том, что Бёрд был умелым царедворцем и успешно выполнял социальные заказы, он всегда оставался верен себе. Прежде всего, Бёрд был убеждённым католиком, и оставался им даже тогда, когда это было небезопасно для жизни. О том, что это был человек сильный, с крепким внутренним стержнем, рассказывается в третьей части цикла фильмов о церковной музыке «*Sacred Music*» под названием «*Tallis, Byrd and the Tudors*», снятой BBC (2008 г., ведущий – Саймон Рассел Билл). Эксперт-графолог Рут Рострон анализирует со-

хранившуюся в бухгалтерской книге Линкольнского собора подпись Бёрда. Этой подписью Бёрд подтверждает получение девяти шиллингов на ливрею, которую ему было положено носить во время церковных служб: «Подпись кажется строгой и формальной, и украшена тремя узорами, похожими на восьмёрки. Он пытается создать некий образ. Подпись говорит о его значении в глазах общества. Мы видим, что Уильям Бёрд пытается казаться важным, или, возможно, старается показать, что достоин своего поста. Но после этих трёх восьмёрок он делает быструю петлю, которая указывает на пренебрежение к этой формальности. Она для него абсолютно неважна, так как у него более глубокие духовные запросы».



Изучая эти контексты, мы можем сделать **выводы**, что очень многие сожаления по поводу упадка и коммерциализации высокого искусства абсолютно беспочвенны. Есть некие модусы социальной жизни композитора, которые не менялись с XVI в. по сей день. Крепкая ремесленная подготовка в определённой среде, необходимость в покровителях и учителях, которые продюсируют и учат, умение получить и выполнить заказ, умение работать с разной аудиторией, а также прочный морально-этический стержень, который позволяет композитору быть гибким только до определённых границ – вот составляющие композиторского успеха. Конечно, универсальность этих факторов не абсолютна, а их наличие может лишь способствовать успеху, но не гарантировать его. Но это как раз и является самым цен-



ным для нас – каждый пример жизни композитора интересен своей уникальностью.

Если говорить о современной музыкальной жизни, то образ композитора, который в холоде и голоде служит высокому искусству, является не более чем иллюзией. Эта иллюзия возникла в недрах романтизма, а в СССР позволяла оправдывать существовавшее отношение к музыкальной культуре. На деле получается, что современные методы изучения биографических материалов позволяют спокойнее относиться к определённым моделям поведения музыкантов, потому что они оказываются стабильными и приносят хорошие плоды.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Гуревич А. Я. *Социальная история и историческая наука [Текст] // А. Я. Гуревич. — История – нескончаемый спор. — М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2005. — С. 300–320.*
2. Harley, John. *William Byrd, Gentleman of the Chapel Royal [Text] / John Harley. — Aldershot : Scholar Press, 1997. — 480 p.*
3. Kerman, Joseph. *William Byrd, Catholic and Careerist [Text] // A Byrd Celebration. Lectures at The William Byrd Festival [ed. by Richard Turbet]. — Richmond, Virginia, 2008. — Pp. 75–83.*

УДК 78.071.1 : 788.41

**Мария Черняк**

### **КОНЦЕРТ ДЛЯ ВАЛТОРНЫ d-moll АНТОНИО РОЗЕТТИ: НА ПУТИ К ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ**

**Актуальность исследования.** В исполнительской практике рубежа XX–XXI вв. сформировалась тенденция, связанная с обращением к забытым именам, творчеству композиторов, ранее находившихся в тени своих современников [9]. В то же время, в историческом музыковедении такая тенденция только намечается. Сказанное в полной мере можно отнести к представлениям о венской классической композиторской школе. Достаточно полное освещение в музыковедческой литературе творческого наследия Гайдна, Моцарта и Бетховена