

УДК 78.072

КИРИАК ШПАНГЕНБЕРГ И ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ЕГО МУЗЫКАЛЬНОЙ ХРОНИКИ

Савицкая Ж. В.^{1, 2}

¹ Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, ул. Большая Никитская, д. 13/6, Москва, 125009, Россия.

² Издательство «Музыка», ул. Большая Садовая, д. 2/46 с. 1, Москва, 123001, Россия.

Статья посвящена анализу трактата Кириака Шпангенберга «О благородном и знаменитом музыкальном искусстве... а также о появлении мастерзингеров» (1598) — одного из первых значимых трудов по истории музыки на немецком языке. Рассматриваются особенности структуры и содержания работы, в которой Шпангенберг, следуя традиционным музыкальным топосам, впервые предпринял попытку систематического хронологического изложения истории музыки от древности до современности. Особое внимание историк уделяет немецкой музыкальной культуре и становлению профессионального сообщества мастерзингеров. Новаторский подход Шпангенберга, развернутый в его трактате, позволяет описать его в целом как одного из первых ученых, заложивших основы музыкальной историографии.

Ключевые слова: Шпангенберг, музыкальная историография, хронология истории музыки, топосы, мастерзингеры.

CYRIACUS SPANGENBERG AND THE MAIN POINTS OF HIS CHRONICLE OF MUSIC

Savitskaya Zh. V.^{1, 2}

¹ Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13/6 Bolshaya Nikitskaya Street, Moscow, 125009, Russian Federation.

² Publishing house "Music", bld. 1, 2/46, Bolshaya Sadovaya St., Moscow, 123001, Russian Federation.

The article is dedicated to the analysis of Cyriacus Spangenberg's treatise «Von der edlen und den hochberühmten Kunst der Musica... auch wie die Meistersenger aüffkhommenn vollkhommener Bericht» (1598) — one of the first significant works on the history of music in the German language. It examines the features of the structure and content of the work, in which Spangenberg, following traditional musical topoi, made the first attempt at a systematic

chronological presentation of the history of music from antiquity to modernity. The historian pays special attention to German musical culture and the formation of the professional community of Meistersingers. Spangenberg's innovative approach, elaborated in his treatise, allows us to describe him as one of the first scholars who laid the foundations of musical historiography.

Keywords: Spangenberg, musical historiography, chronology of music history, topos, Meistersingers.

Трактат «О благородном и знаменитом музыкальном искусстве... а также о появлении мейстерзингеров» («Von der edlen und den hochberühmten Kunst der Musica... auch wie die Meistersenger auffkhommenn vollkhommener Bericht...», 1598)¹ [1] имеет особое значение в становлении музыкальной историографии — это самая ранняя известная ныне книга по истории музыки на немецком языке.

Автор книги, протестантский богослов, критик папства, историк и создатель церковных гимнов Кириак Шпангенберг (1528–1604) значительную часть жизни работал над комментированием проповедей Мартина Лютера, учеником и последователем идей которого он был. При жизни он также пользовался успехом как составитель хроник отдельных регионов («Мансфельдская хроника», «Кверфуртская хроника», «Хеннебергская хроника», «Хроника графов Гольштейн-Шаумбур») [2] и биографических описаний («История жизни, учения и смерти Джироламо Савонаролы»). Именно эта деятельность способствовала появлению специфичной работы — вышеупомянутого трактата, который стоит особняком в числе прочих его трудов. В нем Шпангенберг изложил самым обширным образом знания о пользе музыки, ее происхождении и «первых музыкантах».

Отметим, что отец Кириака, Иоганн Шпангенберг (1484–1550), был видным лютеранским богословом (занимал пост пастора в Айслебене и генерального суперинтенданта округа Мансфельд) и автором церковных гимнов [3]. Знания, собранные им, были использованы его сыном для составления собственных трактатов. Одной из дидактических работ Иоганна стал учебник «Музыкальные вопросы для использования в школе Нордхаузена, или Как научить молодежь петь легко и правильно» («Quaestiones musicae in usum scholae Northusianae...», 1536), написанный для педагогических нужд учебного заведения, которое он сам возглавлял и в котором в то время учился Кириак.

Книга Иоганна составлена в традиционной форме катехизиса. Среди первых вопросов, затрагиваемых в ней (охватывающей в целом обычные вопросы, касающиеся элементарной теории музыки), значатся: «Кто изобрел музыку?»,

¹ Фрагменты трактата приводятся по изданию: [1].

«Почему она была изобретена» и «Каковы эффекты музыкального искусства?». Все они — уже давно укоренившиеся в музыкальной мифологии «проблемные вопросы» западноевропейской истории о происхождении музыки, о ее «первооткрывателях» (т. е. об изобретателях музыкальных инструментов, а также о знаменитых исполнителях и теоретиках) — были стандартными темами трактатов Средневековья и Возрождения. Для того чтобы продемонстрировать важность музыкального искусства, его старались описывать с момента зарождения в глубокой древности как обязательный атрибут жизни и деятельности не только людей, но и богов. Источниками информации служили древнегреческие мифы, Священное писание, свидетельства античных историков, а также их позднейшие рецепции. Стандартными также были разделы о «пользе музыки», касающиеся «положительных качеств» музыки, которые могли бы побудить современных людей заниматься ею. Такие разделы встречаются в трудах Иоанна Тинкториса («Complexus effectuum musices»; ранняя версия — начало 1460-х; переработанная и сокращенная версия — после 1475; «De inventione et usu musicae», ок. 1472–1473), Флоренция де Факсолиса («Liber musices», ок. 1485–1492), Адама Фульдского («De musica», 1490), Дитриха Греземунда («Lucubratiunculae», 1494), Полидора Вергилия («De inventoribus rerum», 1499), Джорджо Валлы («De expetendis ac fugiendis rebus», опубликован посмертно в 1501), Николауса Воллика («Enchiridion musices», 1509), Мартина Агриколы («Duo libri musices, continentes compendium artis, et illustra exempla», 1561) и многих других.

Все эти темы были в трактатах «общими местами», или топосами. Немецкий музыковед Б. Ян в статье «Encomium Musicae und Musica Historica» [4] выделяет четыре топоса, организующие дискурс в энкомии, обусловленные задачей восхваления музыки: *ortus* (происхождение), *progressus* (развитие), *usus* (использование, польза, воздействие), *abusus* (злоупотребление, неправильное использование).

Литературный жанр, частью которого они стали, — «похвала музыке» (*encomium musicae*) — существовал со времен Античности и в разных формах прошел красной нитью через тексты Августина, Боэция, Кассиодора, Аврелиана из Реоме и других ученых. В энкомиях авторы, защищая и восхваляя музыкальное искусство, приводили в качестве аргументов свидетельства из литературы прошлого, так или иначе его упоминающие, и фактически пересказывали эти свидетельства своими словами.

В лаконичных ответах на «проблемные вопросы» у Иоганна Шпангенберга мы не найдем почти ничего нового, что не было бы пересказано на разные лады авторами музыкальных энкомиев. Особенностью же работы Кириака Шпангенберга является ее целенаправленное *хронологическое* структурирование, а также обилие точных датировок (непременный атрибут современной

историографии), которые он приводит рядом со ставшей стандартной к тому времени аргументацией в пользу древности музыкального искусства. Труд Шпангенберга можно обозначить как *первую серьезную попытку провести историко-музыковедческий обзор на немецком языке*.

После смерти отца отличник учебы Шпангенберг-младший, проявлявший большой интерес к историческим рукописям и уже работавший к тому времени пастором, смог завоевать доверие прихожан и покровительство властей, что позволило ему занять должность городского и придворного проповедника города Мансфельд [5]. Приверженец строгого лютеранства, Кириак не просто исполнял свои обязанности, но принимал активное участие в теологических дискуссиях своего времени. Споры, разгоравшиеся на протяжении 1550–70-х, привели к расколу среди верующих, и в результате увеличения напряженности вышестоящие власти (особенно курфюрст Саксонии Август I) были вынуждены в них вмешаться. Шпангенбергу, поддерживавшему лидера гнесиолютеран Маттиаса Флациуса, пришлось покинуть свой дом, спасаясь от преследования. После скитаний в 1590-х годах он с семьей обосновался в Страсбурге, где создал последние работы и где его жизнь прервал сердечный приступ.

Судьба трактата «О благородном и знаменитом музыкальном искусстве», как и его автора, не была простой: долгие годы трактат существовал только в виде рукописи, принадлежавшей лютеранской гимназии в Страсбурге (ныне Страсбургский университет), но и ее уничтожил пожар в городской библиотеке (располагалась в доминиканском монастыре на территории современной церкви Темпл-Нёф) во время прусской бомбардировки города в августе 1870 года. Полностью текст опубликован (по рукописи) лишь однажды, в 1861 году [1].

Начало трактата более чем обыкновенно для работ о музыке XVI века: его первый раздел, следующий за небольшим вступлением, обозначенный как «Похвала благородного и известнейшего музыкального искусства», посвящен последовательному перечислению достоинств музыки (в духе топоса *usus*):



Илл. Портрет Кириака Шпангенберга (ок. 1597).

Гравюра Т. де Бри (1528–1598).
Рейксмюсеум. Амстердам

- I. Музыка — это искусство;
- II. Музыка — это благородное искусство;
- III. Музыка — это великолепное искусство;
- IV. Музыка — это прославляющее искусство;
- V. Музыка — это честное искусство;
- VI. Музыка — это прекрасное искусство;
- VII. Музыка — это сильное искусство;
- VIII. Музыка — это полезное искусство;
- IX. Музыка — это необходимое искусство;
- X. Музыка — это божественное искусство;
- XI. Музыка — это чудесное искусство.

В череде отсылок на Аристотеля, Библию, Цензорина, Августина, Лютера и др. читатель обнаружит набор мифологических (Лин, Орфей и Амфион) и библейских персон (Давид, Соломон, Иосафат и др.), а также поучительные истории, связанные с их деяниями в области музыки. Но уже здесь проявляется особое авторское видение заявленной проблемы: некоторые истории не столь растиражированы — они описывают события, связанные не с колыбелью европейской цивилизации (как обычно), а с древней Германией [1, с. 27]²:

Eß schreibt Athenaeus, Daß die Altten Teutschen Gothen, wann sie mit Ihren Feinden haben vom Friedt oder Anstandt handeln wollen, Daß sie darzu Ahn Legaten statt, guette Künstliche Senger vnndt Harppfenschläger Abgeferttigt, des Gegenparts gemuetter Also desto ehe zu freundlichem willen zu bewegen.

Афинеи пишет, что древнегерманские готы, когда хотели действовать со своими врагами из [соображений] мира или приличия, назначали легатами искусных певцов и исполнителей на арфах, чтобы убедить своих противников быть более дружелюбными.

Несмотря на объем представленных аргументов, структура и стиль подачи информации поначалу мало отличается от того, что было сказано его предшественниками. Так и другой раздел, озаглавленный знакомым вопросом «Кто изобрел музыку?» (топос *ortus*), сулит повторение суждений, основанных на популярных мифологических источниках. Однако почти сразу автор обозначает свое мнение [1, с. 35]:

² Поскольку немецкая орфография в трактате Шпангенберга чрезвычайно нестабильна и нормализовать ее по какому-либо «современному правилу» невозможно, здесь и далее мы воспроизводим оригинал в точности так, как он представлен в первом (и единственном) издании трактата.

Dauon findet mann nun bey den Scribenten, sonderlich den Griechen, vil vnnd mancherley vngleichstimmete Meinungen: Aber, wir wollen der Heiligen Schrifft glauben, Die gewiß vnnd Gottes wortt ist, Derwegen auch nicht feelen noch unß triegen khan.

Поэтому у книжников, особенно у греков, можно найти много и много разногласий, но будем верить Священному Писанию, которое достоверно, и слову Божию, которое также не исчезло и не обманывает нас.

Последующие разделы трактата выстроены по хронологическому принципу (хотя и не содержат поначалу явных датировок). Его цель можно обозначить при помощи авторского определения как «пробежку по истории» [1, с. 57]:

Ehe wir aber nun ettwas weitters von der Christen Musica sagen, Wollen wir Erstlich ettwas mit einfuehren vonder Hebraeer SingKhunst, vnnd dann auch Darauff von der Griechen Meister Sengern handeln, Vnnd Also förtter Durch die Historien biß vff vnserre Zeit lauffen.

Но прежде, чем мы скажем что-нибудь дальше о христианской музыке, мы хотим сначала ввести кое-что о еврейском пении, а затем заняться также греческими мастерами пения, и всё же продолжить *пробежку по истории* до нашего времени.

В первую очередь Шпангенберг обзревает библейскую точку зрения на происхождение музыки и на первых музыкантов. В разделах «Первые певцы в Ветхом Завете», «Певцы во времена Давида», «Мастера пения в Новом Завете» и др. он использует в качестве основного источника суждений (ветхозаветные) псалмы. При этом он неоднократно приводит списки музыкантов, которые упоминаются в разных источниках, относящихся к тому или иному времени. Именно здесь Шпангенберг постепенно подключает первые даты [1, с. 49]:

Im 186 Jahr, nach der Einweyhung des Tempels Salomonis, seindt bey Zeitten deß Könings Hiskia folgende Sangmeister berhümt gewesen...

В 186 году, после освящения Храма Соломона, во времена царя Езекии прославились следующие мастера пения...

На протяжении всего трактата Шпангенберг перечисляет множество имен. Стремясь к полноценному охвату, он нередко приводит в одном ряду музыкантов разной степени известности, вероятно, не успев достаточно отразить их значимость в исторической перспективе.

Во взглядах на древнееврейскую музыку Шпангенберг следовал Отцам церкви, которые также считали иудеев «изобретателями музыки» и учителями других народов. Однако почтительное отношение к еврейской музыке не распространилось на постбиблейский период: она в глазах автора стала всего

лишь карикатурой на свою почитаемую предшественницу. Также он отмечает, что о ней «ничего толком неизвестно», и нет никого, кто написал бы на эту тему что-нибудь вразумительное [1, с. 57]:

...Dann wir auch keinen Authorem haben, Der ettwas gewißes daruon gedencket Oder geschriben hette, Eß ist aber leichtlich Zu muetmaßen, Daß Ihre Musica nicht ein solche Confus vnnd vngeschickt werckh gewesen, Allß der ietzigen Juden Ellendt geheul, geschrey, vnndt geplerre In Ihren Schulen vnnd Synagogen.

...Затем, у нас нет ни одного автора, который мог бы подумать или написать что-то определенное по этому поводу, но легко предположить, что их (т. е. древних евреев. — прим. Ж. С.) музыка никогда не была так хаотична и корява, как воют, визжат и кричат сейчас евреи в своих школах и синагогах.

Квазиисторическое повествование периодически прерывается, и автор углубляется в особенности структуры псалмов (количество слогов, рифмы и прочее).

В разделе о греческих музыкантах пренебрежительное отношение Шпангенберга к древней мифологии получает дальнейшее развитие [1, с. 65]:

Zuuer haben wir gehört, Daß die Musica bey den Hebraeëren oder vorfahren zum Aller Ersten erfunden ist, Von denselben Ist sie hernach zu Anderenn Völckheren, Aegyptiern, Persen etc. Vnnd auch zu den Griechen khommen, Welche aber doch (mit vnwarheitt) fûrgeben, Eß sey die Musica Erstlich bey vnnd von Ihnen erfunden, vnnd Ahn tag gebracht worso ist dises der Griechen brauch, Daß sie sich für Erfinder vnnd Anfaher Aller Ding vnnd Künst rhûmen, Da sie doch nichts haben noch wißen, Daß sie nicht von den Hebraeeren oder Aegyptiern, Oder Auch von den Freyen, oder Phrygiern, vnnd Zum theill von den Scythen empfangen haben, So ist gewiß, Daß von Chams nachkommen Der Osyris, Oder Apis, Der Aegyptische Juppiter, so In der Bibell Mitzraim

Мы также слышали, что музыку впервые изобрели евреи или их предки, от которых она впоследствии перешла к другим народам, египтянам, персам и т. д., а также к грекам, которые, тем не менее, признали (по незнанию), что музыка впервые была изобретена [именно] ими и дарована им в древние времена. Поэтому у греков есть такой обычай, гордиться собой как изобретателями и мастерами всех вещей и искусств; так как они ничего не имеют и ничего не знают, так что они не произошли от евреев или египтян, и не от фрейев, или фригийцев, и частично от скифов, то несомненно, что от Хамов произошли потомки Осириса, или Аписа, египетского Юпитера, которого в Библии называют

genennet würdt, vnnd welcher (Allß er 320 Jahr Allt gewesen) Drey Jahr vor Deß Patriarchen Jacobs Abscheidt gestorben, Lengst zuuor, ehe die Griechen von einem Singer bei Ihnen gewüsst, ein großer Liebhaber der Musica gewesen, Vnnd, wo er gereiset, Alle Zeitt einen großen hauffen Senger vnnd Sengerin mit sich geführt, wie Diodorus meldet.

Несмотря на скептическое отношение к грекам (которое, впрочем, не помешало автору активно использовать мифологию для утверждения значимости музыки в первом разделе трактата), Шпангенберг не только приводит список всех возможных древних музыкантов, но и упорядочивает его «примерно по времени, как они жили друг за другом» [1, с. 67]. Для этого он сопоставляет их жизни и некоторые факты биографии с временем деятельности Судей Израилевых, правителей и других исторических и мифологических личностей [1, с. 67–68]:

Amphion vnnd Zethus die beeden Kunstreichen MeisterSenger vnndt Seittenspieler, sollen, nach Eusebij rechnung bey Zeitten der beiden Richter Athniel vnnd Ehud gelebt. <...>

Huagnis Auß Phrygia, so noch bey Zeitten der Richter vber Israël regierung gelebt: hatt ettliche Newe, vnnd den Griechen unbekhannte modos In der Musica erfunden, Dahär Ihme ettliche für den Erfinder der Singkhunst bey den Griechen haltten.

<...>

Marsyas vnnd sein Bruder Babys, Auch Auß Phrygia bürttig: seindt des nechsten vorgenannten Discipel gewesen, Aber gar vngleich In der Kunst: Dann Der Erste ein

Мицраимом (ему было 320 лет) и который умер за три года до отъезда патриарха Иакова, задолго до того, как греки открыли своего певца, был большим любителем музыки и, куда бы он ни путешествовал, всегда вез с собой большую группу певцов и певиц, как сообщает Диодор.

Говорят, что Амфион и Зет, два искусных мастера пения и игры, жили, согласно Евсевию, во времена двух судей Отниэля и Эхуда³. <...>

Гиагнид из Фригии, живший во времена судей, правивших Израилем, изобрел ряд новых вещей в музыке, неизвестных грекам, поэтому многие считают его изобретателем искусства пения у греков.

<...>

Марсий и брат его Бабий, тоже выходцы из Фригии, были его учениками, но совершенно неравными в искусстве. Тогда первый [из них] настолько быстрее стал музыкантом,

³ В русской традиции — Гофониил и Аод.

so geschwinder Musicus worden, sonderlich Im Pfeiffen, Daß Er auch dem Apollinj den Kampff, mit Ihme vmb die Wette Zu singen vnnd Zu spielen Anbieten dörrffen.

Шпангенберг указывает 122 (!) таких музыканта. Дальше он воспроизводит греческую теорию, а затем дает краткие указания о римской музыке⁴ и о христианской музыке восточной традиции [1, с. 94–96]:

Anno Christi 93. Ist der Heilige Ignatius der Dritte Bischeff Oder Pfarrherr Zu Antiochia worden, nach Sanct Petro: Diser hatt einsmal neben Anderen der Heiligen Apostlen, Jüngern, ein Gesichte gehabt, vnnd gehöret, (gleich wie vor Ihme 867 Jahr Zuuor, dem Propheten Esaia auch widerfahren) wie die Engell gegen, vnnd vmb einander Gott lob vnnd danckh gesungen, Dahär Er vrsach genummen, Auch baldt In seiner Ihr befohlenen Kircke za verordnen, solcher Ordnung nach, Psalmen vnnd Loblieder, zu Ehren der heiligen Dreyfaltigkeit gegen einander Zu singen.

<...>

Vmb daß 220 Jahr nach Christi geburt, hat gelebt Harmonius, deß Valentinianischen Ketzers Bardesanis Sohn, ein Außbündiger guetter Singer, Welcher, weill Er wol verstanden, Daß durch liebliche lieder, der Jugent, vnnd dem Gemeinen Volckh, Die lehre Leichtlich vnnd wol bey Zubringen vnnd einzubilden, Vnnd auch lange Also behaltten vnnd fortgepflanzt werden können.

особенно в игре на дудке, что смог вызвать на соревнование с ним в пении и игре [самого] Аполлона.

В 93 г. н. э. святой Игнатий стал третьим епископом или пастырем Антиохии. Согласно словам святого Петра, ему однажды было видение вместе с другими святыми апостолами, учениками, и он услышал (точно так же, как случилось с пророком Исайей 867 лет назад), как ангелы пели друг против друга, славили Бога и благодарили друг друга, поэтому он взялся за дело и вскоре в церкви, которую установил, прикажет петь друг другу псалмы и гимны в таком порядке во славу Святой Троицы.

<...>

Примерно в 220 году от Рождества Христова жил Гармоний, сын валентинианского еретика Бардесана, превосходный певец, который хорошо понимал, что посредством прекрасных песен молодежи, происходящей из простонародья, учение может легко и просто передаваться, сохраняться и распространяться в течение длительного времени.

⁴ «Нельзя отрицать, что латиняне, римляне и итальянцы получили свою музыку от греков, поскольку ранее считалось, что римлянам больше всего нравился гипериионийский лад» [1, с. 92].

Такой подход характеризует Шпангенберга как ученого: он не просто переизлагает всем известные истории, но явно стремится к универсальному охвату. Датировки здесь применяются как бы вскользь, без какой-либо системы. По мере продвижения по тексту можно видеть, как прямо в процессе работы у автора рождается новый стиль и метод изложения. В конце концов, в разделе «Музыка христианских церквей Запада» он почти целиком оформляет структуру повествования в виде хроники, где год, находясь в начале абзаца, становится ключевым его элементом:

Vor diser Zeitt Anno 525 Ist der Weittberüemte hochgelärtte Mann Boëthius vom Köning Dietrich zu Bern Jämmerlich erwürgett vnnd vmbgebracht worden, vmb seines Buechß willenn, Daß Er von der Heiligen Dreyfalttgkheit wider die Arrianer geschriben: Waß aber diser Boëthius für ein fürtreffentlicher Musicus gewesen, bezeugen seine büecher, die Er vonn Der Musica geschriben, Vnnd Auch daß Lob, so Ihme gegeben würdt, Daß mann Ihn für den Erfinder vnnd fortsetzer der Rechten Musica bey den Latineren rhüemet.

Anno 1332, wahr Zu Reuttlingen ein Priester, mit Nammen Hugo, der hatt die gantze Musicam Choralem In ein büechlein von 645 Versen verfaßet, vnnd vnter dem Titel Flores Musicae, Anderen mitgetheilet.

Anno 1361 wardt ein Fabell Außgesprenget, Wie Sanct Brigitten Zu Rom die Jungfrau Maria erschienen, Vnnd Ihr beuohlen, Daß man hinfurtt Alle Zeitt Zur Vesper den Hymnum Ave maris etc. singen solltte.

До этого времени, в 525 году широко известный человек Боэций был зверски задушен и убит королем Дитрихом (т. е. Теодорихом. — прим. Ж. С.) из-за своей книги, которую он написал о Святой Троице вопреки арианам. Но каким превосходным музыкантом был этот Боэций, показывают написанные им книги о музыке, а также похвала, которая ему будет воздана латинянами, прославляющими его как изобретателя и продолжателя истинной музыки [1, с. 104].

В 1332 году в Ройтлингене жил священник по имени Гуго, который записал всю хоровую музыку в небольшую книжечку из 645 стихов и поделился ею с другими под названием «Flores musicae».

В 1361 году получила распространение история о том, как Дева Мария явилась святой Бригитте (Шведской. — прим. Ж. С.) в Риме и приказала, чтобы там на вечерне всегда пели гимн «Ave maris [stella]» и т. д. [1, с. 112].

Состояние музыкального искусства в последней трети XV века Шпангенберг оценивает как упадок [1, с. 112]:

Nach Diser Zeitt Ist die rechte Musica sehr gefallen, vnnd Ist In Schulen mheisten theils dahin gesehen worden, Daß die Knaben nur die Kirchengesäng nach Der gewonheit hin, singen lerneten: Vnnd wer Allda Am höchsten schreyen, vnnd Am tieffsten prummen können, Der ist für den bessten Singer gehalten worden...

С этого времени настоящая музыка сильно испортилась, и в школах чаще всего было видно, что мальчики церковные распевы учились петь по [такому] обычаю: кто выше всех умеет кричать и меньше всех петь, тот считался лучшим певчим...

Новый расцвет автор связывает с деятельностью своих современников, причем современные ему композиторы приводятся в большом количестве (около 112!), среди них: Жоскен Дебре, Л. Зенфль, Г. И. Финк, Я. Клемент (Климент-не-папа), а самые почитаемые (благодаря которым «[музыкальное искусство] поднялось еще выше» [1, с. 113]) — О. Лассо, Ж. де Верт, Л. Лехнер, И. Л. Хасслер. Принцип, устанавливающий общую зависимость истории музыки от конкретных гениев-творцов (история как последовательность эпох, каждая из которых ассоциировалась с выдающимся композитором), станет ключевым в развитии историографии XIX века. Но куда более важно, что Шпангенберг сознательно проводит прямую линию, соединяющую древнееврейскую и немецкую музыку [1, с. 113–114]:

Dises ist gewiß, Daß die Altten Ersten Ascener, Duyßken oder Teutschen Ihre SingeKunst nicht von den Griechen noch Latineren, vil weniger von Anderen Nationen gelärnet noch bekhommen, sondern ist vff sie von Ihren vorfahren, Anherren vnnd AlttVätteren, den Gomeriten, vnnd Japhiten her geerbt, vnnd von Deenen noch täglich gebeßert würdt.

Несомненно, что первые древние аскены⁵, дуисы⁶ или германцы получили свое певческое искусство не от греков или римлян, и тем более не от других народов, а, скорее, оно пришло от их предков, господ и древних отцов, унаследовано от гомеритян и яфетидов⁷ и ими ежедневно улучшалось.

⁵ Одно из названий Германии в Средневековье — Ашкеназ, по имени Ашкеназа (Аскеназа), одного из сыновей Гомера, внука Иафета. Историки отождествляет его с Туисто. То же делает и сам Шпангенберг [1, с. 114].

⁶ Вероятно, Duytsken, от Duytsch — обозначение немецкого языка на раннем голландском. Также Туисто, Туиско (Twysken) — персонаж германской мифологии, считавшийся божественным прародителем германцев.

⁷ Иафет, сын Ноя, считался прародителем европейских народов.

Dann es ist khein Zweyfell, weil man vor der Sündflutt gesungen, (wie auß Mose vnnd Josepho Zuor gemeldet) Daß der heilig Noah mit seinen Kinderen, Diser lieblichen, vnndt holdtseeligen erfindung Auch Zum guetten, Daß Ist Zu Gottes ehr vnnd lob gebrauchet, vnnd Auch nach der Syndtflutt, Gott lob, Preyß, Ehr vnnd Danckh gesungen haben, für die gnädige vnnd wunderbarliche Erhaltung, In der Arca, vnnd mercklicher Erlösung auß so großer WassersNot, Welche guette weiß vnnd gewonheitt, Japhet Der Elltteste Sohn Noah, nicht weniger, Allß Sem der mittler auff seine Söne, Gomer, Jauan, Thubal, Thiras, vnnd Andere gebracht, Vnder wellchen dann Gomer seine Kinder, Ascenetz, Riphath vnnd Togarma Auch Gott lobZusingen gewehnet.

Далее. Несомненно, что человек пел перед потопом греха (как ранее сообщали Моисей и Иосиф), что святой Ной со своим скотом это прекрасное и нежное изобретение также использовал во благо, то есть для воздаяния чести и хвалы Богу. И также после потопа за милостивое и чудесное спасение в Ковчеге и замечательное избавление от столь великого наводнения пел хвалу, молитву в честь и в благодарность Богу благочестивый Иафет, старший сын Ноя. Не меньше воздавали [хвалу музыке] его средний сын Сим, [а также сыновья Иафета] Гомер, Иаван, Тубал и Тирас, а затем Гомер повелел своим детям, Аскеназу, Рифату и Фогарме, петь хвалу Богу.

Большой фрагмент, следующий за этим, раскрывает совсем новые имена, которые не встречались у предшествующих историков. Шпангенберг приводит их в контексте возникновения бардов среди друидов у кельтских народов (при этом он отмечает, что область, из которой они происходит, ныне относится к Франции). Их музыкальная практика служила знакомым целям — превознесение добродетели, успокоение сердец в битве и др. Она, очевидно, отличалась от исконно церковной, поскольку христианская вера (как пишет Шпангенберг) [1, с. 115] была принесена на те европейские территории лишь при Карле Великом. Показательно, что хронология развития церковной музыки и исторические события, оказавшие на нее влияние, постоянно переплетаются с событиями в области светской музыки.

Шпангенберг с достаточной подробностью раскрывает обстоятельства возникновения первого профессионального сообщества певцов («12 старых мастеров», в его терминологии — «мейстерзингеров»⁸, однако,

⁸ Основателями первой гильдии «мастеров-певцов» считаются 12 поэтов средневерхненемецкого периода («12 старых мастеров»), в том числе Вольфрам фон Эшенбах, Конрад фон Вюрцбург, Рейнмар фон Цветер и Генрих Фрауэнлоб, почитаемые среди мейстерзингеров в качестве образцов для подражания. В современном музыкознании принято их обозначать как миннезингеров или просто «старых мастеров».

как мы покажем дальше, в данном случае им упомянуты именно *миннезингеры*) в Средневековье. Автор вполне отдает себе отчет в том, что живо интересующая его область «мейстерзанга» мало исследована, мало и письменных свидетельств о «двенадцати мастерах» (в отличие от тиражируемых мифов), а потому честно (и оптимистично) признается, что некоторые фрагменты истории остаются вне поля его зрения:

«А вот кто были первыми двенадцатью мастерами, мне пока узнать не удалось, но можно догадаться, помимо всего прочего, что они прибыли из разных мест...» [1, с. 118–119].

Попытки разобраться в данном вопросе сквозь пелену неоспоримых фактов, а также недостоверных, развенчанных им заблуждений приводят его к установлению временных границ и к выводу, что «12 старых мастеров» были не группой музыкантов, живших в X веке, а существовали через 300–400 лет после короля Оттона I при короле Оттоне IV.

Тем не менее он приводит целый перечень этих певцов (в их числе: Вольфрам фон Эшенбах, Вальтер фон дер Фогельвейде, Райнхардт фон Цвехштейн, Генрих Шрайбер, Иоганн Биттерольф и Генрих фон Афтердинген). Впоследствии он с большими подробностями углубляется в жизнь Вольфрама, излагая исторические анекдоты (даже упоминает его состязание с Клингзором — полулегендарным и чрезвычайно искусным певцом, которого считали магом и некромантом), и немного раскрывает личность и деятельность Генриха фон Афтердингена; в остальных случаях он, к сожалению, ограничивается лишь парой строк словарно-энциклопедического характера.

В целом вся последующая глава «Каталог нескольких немецких мейстерзингеров» [1, с. 120] выстроена автором именно как справочник персоналий и событий, с ними связанных (что напоминает стандартное обращение со списком «изобретателей музыки»), но упорядоченный по хронологии XIII–XIV веков⁹. Довольно быстро Шпангенберг переходит к мейстерзингерам XVI века. При этом он обширно цитирует их произведения, подобно тому, как принято было цитировать Лукреция, Вергилия и т. п. Некоторые его краткие истории особенно примечательны, поскольку не встречаются в прочих исследованиях о музыке того времени. Таков, например, рассказ о том, что Бартель Регенбоген смешивал в своих песнях немецкие слова с латинским, греческим и ивритом, образуя новые речевые единицы, лишённые всякого смысла [1, с. 132]; или история о том, как Буркхард Вальдис из Гессена переложил Давидовы псалмы [1, с. 137] на манер современной (силлаботонической) поэзии. Важно отметить, что у Шпангенберга традиционный

⁹ Там, где это возможно, Шпангенберг также называет тех, чье время жизни ему установить не удалось [1, с. 133].

акцент с личностей в дискурсе слегка смещается в область их творчества и произведений.

После столь массивной «врезки» трактат возвращается в привычное русло в заключительных главах «О правильном использовании и злоупотреблении музыкой», которые написаны в традиции топосов *usus* и *abusus* с большим количеством цитат из всевозможных библейских текстов и т. п. Как нам представляется, налицо один из первых примеров, когда эти топосы отделяются, хотя и не полностью, от хронологического дискурса и связанных с ними топосов *ortus* и *progressus*.

Обозначив ряд вопросов в начале («Почему нужно восхвалять Бога?», «Когда славить Бога?», «Где славить Бога?», «Как петь хвалу Богу?»), Шпангенберг развернуто отвечает на каждый из них, а также излагает несколько способов «злоупотребления» музыкой (неправильного использования или использования церковных распевов не по назначению), по-видимому, влившись в область богословия. По сути, здесь он монументально излагает свои взгляды на богослужebную песенную практику, ее основные правила, порядок и смысл.

Шпангенберг оправдывает «стандартные» нападки на церковное пение того времени. Он считает, что его упадок связан с тем, что вместо обеспечения слушателям церкви возможности послужить обществу учением, их (если те хорошо пели) назначали певчими. Они же, в свою очередь, старались проявить себя в мастерстве звукоизвлечения, не обращая внимания на содержание исполняемого текста. Как верный последователь Лютера, он не мог обойти стороной вопрос о языке богослужения [1, с. 161]:

So ist auch dises ein großer Mißbrauch der liebe Musica gewesen: Daß mann Im Babsthumb Alles In der Kirchen vnnd Inn der Gemeine Inn Lateinischer sprach gesungen: Dann, waß ist dem Gemeinen Mann darmit gedienet? Wann mann gleich ettwas gutts gesungen, weil Die Zuhörer solches nicht verstanden, vnnd Demnach Auch Ihnen nicht nutz haben machen khönnen? Vnnd, da auch gleich yemandts den Leyen solches, waß Im Latein gesungenn, deutsch berichtenn wollen, habens Die Geistlichen nicht gern gesehen, Daß auch also die MeisterSenger Ihnen eins

Было и еще одно великое злоупотребление драгоценной музыкой: со времен римских пап всё в церкви и в общине пелось на латыни: тогда какую пользу это принесло простому человеку? Если вы что-то хорошо поете, а слушатели этого не понимают, то от такого пения нет никакой пользы. И когда кто-то хотел передать пастве на немецком языке то, что исполнялось на латыни, то духовенство это не приветствовало. Мастерзингеры же сделали для [немецкой] паствы одну вещь — повседневную молитву «Отче наш» они стали петь по-немецки.

theils gewißen gemacht, Daß Tägliche
Gebett, daß Vatter vnser Teutsch In
Gesangsweyß Zu bringen.

Вся эта заключительная часть текста лишена хронологической структуры и строится по собственной логике — она служит скорее кратким справочником для певцов, сообщая о том, как и что нужно петь, а что исполнять (в силу разных причин) нельзя.

Итак, в центре внимания нашего автора оказалась не только церковная, но и светская музыка, что было особенно примечательным для человека его должности и взглядов в то время. Немецкий язык был привычным для Шпангенберга — на нем же написаны его многочисленные хроники и комментарии к проповедям Лютера (для которых это было более, чем логично), поэтому его использование здесь может объясняться не только стремлением обратиться к широкой аудитории, но и простой привычкой. Кроме того, уже в самом названии работы прямо упоминаются *мейстерзингеры, немецкие поэты-музыканты*. Цитаты Шпангенберг дает либо на немецком, либо на латыни. В отличие от многих гуманистов XVI века — страстных почитателей древности — он не использует классические языки и иврит, чтобы «блеснуть ученостью», зато в тексте постоянно мелькают упоминания готов, саксов, немцев, шведов. Уклон в сторону региональной специфики мы объясняем сферой деятельности автора в качестве локального хронолога, хорошо погруженного в материал.

Историография Кириака Шпангенберга могла бы послужить толчком для развития исторического музыкознания в современном понимании. Однако несмотря на объем труда (167 страниц в публикации) и довольно широкий спектр обозреваемых в источнике тем, по-видимому, из-за отсутствия печатной версии он оставался неизвестным и не породил последовательной и ясно наблюдаемой рецепции. Как исключение исследуемая работа нашла отражение лишь в трактате об искусстве мейстерзанга («Von der Musica») его шестого сына, Вольфгарта Шпангенберга (1567–1636). Вольфгарт был не только поэтом и писателем, но также членом Страсбургского общества мейстерзингеров, с которым состоял в дружеских отношениях и сам Кириак. Именно ему Вольфгарт посвятил свою ученую книгу, и можно предположить, что именно профессиональная деятельность сына (а не просто желание утвердить место музыки в богослужении), в свою очередь, способствовала возникновению такого исследования.

Литературное творчество Кириака Шпангенберга отражает общую тенденцию, проявившуюся у лютеранского духовенства потребность в исторических и богословских знаниях. Обширные исторические труды, основанные

на тщательном изучении различных документов и источников, провозглашают идеал принципа «полинаучности», поэтому и музыка у него и прочих исследователей предстает как часть общей мировой истории, а не как самостоятельное явление, действующее по своим собственным законам, качественно изменяющееся изнутри вместе с развитием чисто «технических» особенностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Keller A. von. Cyriacus Spangenberg von der Musica und den Meistersängern. — Stuttgart: Litterarischer Verein, 1861. 2 p. l., 172 S. (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 62).
2. Воронин В. М. Генеалогии Габсбургов (XIII–XVII вв.): Историографический очерк. Ч. 1 // Valla. 2017. Т. 3. № 5 (12). С. 30–52.
3. Tschackert P. Spangenberg, Johann // Allgemeine Deutsche Biographie. 1893. Bd. 35. S. 43–46. [Online resource] URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd123624878.html#adbcontent> (accessed: 25.06.2023).
4. Jahn B. Encomium Musicae und Musica Historica // Daphnis. 2001. Vol. 30 (3–4). P. 491–511. [Online resource] URL: <https://doi.org/10.1163/18796583-90000761> (accessed: 03.05.2024).
5. Schröder E. Spangenberg, Cyriacus // Allgemeine Deutsche Biographie. 1893. Bd. 35. S. 37–41. [Online resource]. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd119369958.html#adbcontent> (accessed: 10.06.2023).

REFERENCES

1. Keller A. von. Cyriacus Spangenberg von der Musica und den Meistersängern. Stuttgart: Litterarischer Verein, 1861. 2 p. l. 172 S. (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 62).
2. Voronin V. M. Genealogii Gabsburgov (XIII–XVII vv.): Istoriograficheskij ocherk. P. 1 // Valla. 2017. VOL. 3. No. 5 (12). P. 30–52.
3. Tschackert P. Spangenberg, Johann // Allgemeine Deutsche Biographie. 1893. Bd. 35. S. 43–46. [Online resource] URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd123624878.html#adbcontent> (accessed: 25.06.2023).
4. Jahn B. Encomium Musicae und Musica Historica // Daphnis. 2001. Vol. 30 (3–4). P. 491–511. [Online resource] URL: <https://doi.org/10.1163/18796583-90000761> (accessed: 03.05.2024).
5. Schröder E. Spangenberg Cyriacus // Allgemeine Deutsche Biographie. 1893. Bd. 35. S. 37–41. [Online resource]. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd119369958.html#adbcontent> (accessed: 10.06.2023).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Савицкая Ж. В. — аспирант, методист издательства «Музыка»; savejane@yandex.ru
ORCID ID: 0009-0000-7845-1299

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Savitskaya Zh. V. — Postgraduate Student, Methodologist of the publishing house “Music”;
savejane@yandex.ru
ORCID ID: 0009-0000-7845-1299