



ЛЮТНЕВАЯ
МУЗЫКА
XVI-XVII вв.

ЛЮТНЕВАЯ
МУЗЫКА
XVI-XVII вв.

1	Сюита для лютни: канцона и танец 3.58 [Франческо да Милано]	8	Турдьон 2.16 [Старинный французский танец]
2	Спандольетта 2.11 [Из народной музыки XVI века]	9	Пастурелла. 3.19 [Жан Антуан Байф]
3	Ave Maria 4.13 [Неизвестный автор XVI века]	10	Гавот 4.56 [Дени Готье]
4	Ричеркар. 6.27 [Николо Нигрино]		Общее время звучания: 39.52
5	Сюита для лютни: павана и гальярда 4.09 [Винченцо Галилеи]		Владимир Вавилов, лютня
6	Чакона 4.33 [Ганс Найзидлер]		Виталий Буяновский, валторна (2)
7	Песня «Зеленые рукава» и гальярда 3.44 Из английской народной лютневой музыки XVI века		Надежда Вайнер, меццо-сопрано (3)
			Марк Шахин, орган (3, 4), клавесин (9)
			Владимир Курлин, гобой (7)
			Лев Перепёлкин, флейта (8, 10)
			Автор музыки Владимир Вавилов, кроме песни «Зеленые рукава» и Гальярды (7)

ЛЮТНЕВАЯ МУЗЫКА XVI-XVII вв.



Пожалуй, трудно было предположить, что пластинка под названием «Лютневая музыка XVI–XVII веков» будет иметь настолько головокружительный успех. Что она выдержит множество переизданий, переживет рождение и закат нескольких видов носителей, окажется частью тысяч и тысяч домашних коллекций на одной шестой части суши, а сразу несколько треков с нее на полвека поселятся в коллективной памяти двух поколений. До 1970 года, когда эту пластинку выпустила Всесоюзная фирма звукозаписи «Мелодия», литературу для лютни можно было назвать «народной» и «массовой» разве что в XVII веке. Расцвет лютневой школы был связан с интеллектуальным климатом эпохи Ренессанса, уделявшей внимание приятному светскому досугу. Подчеркнуто простые в сравнении с эрудитской духовной музыкой того времени, компактные, основанные на песенных и танцевальных жанрах, сольные лютневые пьесы культивировали необременительное изящество и наслаждение частным музицированием. Доступными для любителя музыки становились и многоголосные вокальные сочинения – их несложно было переложить для лютни. Это наделяло ее той универсальной ролью «рабочего инструмента» музыканта и композитора, которую в XVIII веке взяли на себя различные клавишные, а позже – фортепиано. Именно клавирная музыка вытеснила сольную лютневую в эпоху барокко: скромная и незамысловатая, с монохромным и деликатным звучанием, лютня была неконкурентоспособна в век бурного развития оперы, ценивший драму, сочные краски и затейливую концертность.

В XX столетии, на волне интереса к аутентичной интерпретации старинной музыки, лютня вернулась на сцену наравне с другими «ископаемыми» инструментами. В то же время, Советский Союз едва ли можно

назвать центром исторически информированного исполнительства, и вовсе не с ним связан сенсационный успех пластинки, которая вышла именно в годы всемирного бума старинной музыки, когда западные слушатели заново открывали необозримый ренессансный репертуар и новых (хорошо забытых) авторов – Франческо Канову, Ганса Нойзидлера, Винченцо Галилея – к примеру, на многочисленных записях англичанина Джулиана Брима. Достаточно поверхностного знакомства с музыкой XVI–XVII веков, чтобы услышать, что пьесы, подписанные на обороте советской пластинки этими и другими именами, не имеют ничего общего с миром позднего европейского Ренессанса. Они говорят языком, в котором переплелись патетика и меланхолия, поэтическая трогательность и щемящая сентиментальность, пересыпанные блестками совершенно условного, романтического историзма. Пафос торжественности и многозначительной глубины, свойственный большому советскому искусству, в них парадоксально сочетается с отстраненностью и недосказанностью: несмотря на указание имен и даже некоторые биографические сведения, которые сообщались на конверте, Готье и да Милано, Галилей и Нойзидлер (фамилия которого указана в первом издании с ошибкой) производят впечатление анонимов, призрачных коллег «неизвестного автора» и безымянных сочинителей «народной музыки», также звучащей на пластинке, а сама она кажется собранием драгоценных фрагментов чего-то некогда бывшего и утраченного. Или, быть может, не существовавшего вовсе? Исторический налет «Лютневой музыки XVI–XVII веков» странным образом производит впечатление защитного. Звучание органа и клавесина, моторность и узнаваемые ритмические формулы старинных танцев,

традиционный нисходящий бас чаконы – всё это словно бы отвлекает внимание слушателя от чего-то, вновь и вновь отсылая его по недействительному адресу и создавая эффект, обратный знаменитому прустовскому: вместо того, чтобы активизировать память, музыка пластинки запускает процесс забывания. Эти пастушка и мадонна, гальярда и павана словно принадлежат призрачной, полностью симулятивной реальности; экран «старинности» не показывает – и не защищает – ничего определенного.

Разумеется, «Лютневая музыка XVI–XVII веков» была мистификацией: автором почти всех пьес (исключение, к примеру, составляла известная английская баллада «Зеленые рукава») был советский гитарист Владимир Вавилов. Более того – на записи он играл на гибридном инструменте, более близком гитаре, чем ренессансной лютне, так что лишь слово «музыка» в названии пластинки было правдой.

Вавилов родился в 1925 году в Ленинграде, воевал, был ранен и демобилизован, учился в музыкальной школе для взрослых имени Римского-Корсакова, изучал теорию музыки в кружке при ленинградском отделении Союза композиторов, где его педагогом был Иоганн Адмони, представитель известной в Ленинграде семьи, который, в свою очередь, учился у Максимилиана Штейнберга, также занимавшегося с Шостаковичем. Вавилов сочетал интерес к музыкальной истории и лютневому репертуару с невинным композиторским романтизмом – некоторые номера для устраиваемых им вечеров старинной музыки он писал сам. Вероятнее всего, работы, звучащие на пластинке, были созданы им в конце 1960-х; узнать точнее не представляется возможным, т.к. в начале 1973 года Владимир Вавилов

ЛЮТНЕВАЯ МУЗЫКА XVI–XVII вв.

скончался от рака поджелудочной железы – ему было всего 47 лет. Еще раньше не стало других ключевых участников записи – в 1970 году, когда вышла «Лютневая музыка», умер 42-летний флейтист, солист оркестра Мариинского театра, участник духового квинтета Ленинградской филармонии Лев Перепёлкин, в тот же год от сердечного приступа на железнодорожной платформе скончался Марк Шахин – органист, один из самых деятельных представителей ленинградской органной школы, ученик и ассистент ее основателя Исаи Браудо. Именно Шахин порекомендовал к участию в записи меццо-сопрано Надежду Вайнер; по ее свидетельству, она была тогда студенткой 3-го курса Ленинградской консерватории. Так, Вайнер первой записала «Аве Марию» – завораживающий, абсолютно ирреальный траурный вокализ, вначале якобы принадлежавший «неизвестному автору», а позже абсурдным образом приписанный Джулио Каччини – итальянцу из круга отцов-основателей оперного искусства во Флоренции начала XVII века. «Аве Марию» (с атрибуцией Каччини) триумфально исполняла Ирина Архипова, а в течение следующих десятилетий – бесчисленное количество оперных и поп-оперных звезд по всей планете.

Как будто одного трека с фантастической судьбой мало, «Лютневая музыка XVI–XVII веков» включала несколько других: это «Ричеркар», приписанный некоему Николо Нигрино и использованный ЦТ СССР в серии передач об Эрмитаже, после чего на телевидении он стал универсальным звуковым обозначением искусства «старых мастеров», а также (с атрибуцией Нигрино) звучал в фильме Александра Алова и Владимира Наумова «Легенда о Тиле» (1976); но главным образом, разумеется, «Канцона», которая открывает пластинку. Миллионам



Владимир Вавилов

русскоязычных кинозрителей ее мелодия знакома по фильму Сергея Соловьёва «Асса» (1987), где она звучит в исполнении Бориса Гребенщикова. Под названием «Город» эта песня вошла в альбом «Десять стрел» – последнюю самиздатскую пластинку группы «Аквариум» (1986); в немного другой версии песню на ту же мелодию пела Елена Камбурова – во всех этих случаях авторство музыки не указывалось. В 2003–2004 годах израильский публицист, математик и бард Зеев Гейзель провел фундаментальное расследование, желая прояснить его. Он вступил в переписку с несколькими авторитетными представителями «гитарного» мира, связался с дочерью Владимира Вавилова и Анри Волохонским – поэтом, который в 1973-м написал стихотворение на музыку, услышанную им на пластинке (и принадлежавшую, как явствовало из надписи на конверте, композитору XVI века, личному лютнисту папы Павла III – Франческо Канове да Милано). Первоначально называвшееся «Рай» и построенное на образах из видения ветхозаветного пророка Иезекииля (Иез. 1:4–28), оно было навеяно атмосферой в студии легендарного художника Бориса Аксельрода, уникальном святилище андеграундной культуры Ленинграда. В 1972 году Аксельрод работал над грандиозным мозаичным панно «Небо», которое предназначалось для Таврического сада – проект остался неосуществленным. На небосводе, изготовленном из рубленой сине-голубой плитки, должны были разместиться звери-созвездия. Аксельрод был не только художником, но и философом, ренессансным «человеком культуры», а еще – апологетом старинной музыки; его имя носит Санкт-Петербургская академия Earlymusic. Так круг иллюзий замкнулся – вымышленная ренессансная канцона стала

песней в мифической, исчезнувшей затем мансарде на Фонтанке, где зарождалось ленинградское аутентичное движение, а нарисованные животные населяли так и не завершённое смальтовое небо.

Возможно, на момент написания Волохонским стихов Владимир Вавилов еще не ушел из жизни; после успеха первого издания «Лютневой музыки XVI–XVII веков» он прожил два с небольшим года. В то же время Вавилов никогда не стремился к обнародованию своего авторства – даже после успеха пластинки и первых высказанных сомнений в аутентичности записанной на ней музыки. В интервью и телепередаче, посвященных отцу, Тамара Владимировна Вавилова не раз отвечала на вопрос о том, почему подлинный автор «Лютневой музыки» до последнего желал находиться в тени: его не привлекала слава, смущало отсутствие у него высшего музыкального образования, одолевали сомнения относительно рискованно христианской «Аве Марии» (не содержащей ни слова католического латинского текста кроме этих двух). Всё это, вероятно, чистая правда. Вместе с тем «Лютневая музыка», отрешенно ностальгирующая по утопии великого классического искусства, но также миражная и мнимая, органично вписывается в язык советской культуры 1970-х годов, когда связность исторического процесса, казалось, утратилась, и в загустевшем времени художники искали собственные, частные каналы подключения к прошлому, балансируя между демиургической сверхмечтой и невозможностью свободной творческой речи: инсценировав два века истории музыки, Вавилов сделал всё, чтобы остаться невидимкой.

Ляля Кандаурова



МЕЛОДИЯ

ЗАПИСЬ 1969 Г.

ЗВУКОРЕЖИССЕР – ГЕРГАРД ЦЕС

РЕМАСТЕРИНГ – МАКСИМ ПИЛИПОВ

РУКОВОДИТЕЛИ ПРОЕКТА: АНДРЕЙ КРИЧЕВСКИЙ, КАРИНА АБРАМЯН

РЕДАКТОРЫ: ТАТЬЯНА КАЗАРНОВСКАЯ, ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ

ДИЗАЙН – ГРИГОРИЙ ЖУКОВ

КОРРЕКТОР – ОЛЬГА ПАРАНИЧЕВА

ИЛЛЮСТРАЦИЯ: L'AIMABLE ACCORD («ПРИЯТНАЯ ГАРМОНИЯ»), РЕЗЦОВАЯ ГРАВЮРА ПО КАРТИНЕ

ЖАНА ФРАНСУА ДЕ ТРУА (?), ОК. 1750–70 ИЗ КОЛЛЕКЦИИ БРИТАНСКОГО МУЗЕЯ (ЛОНДОН)

MEL CO 0916 / MEL LP 0103

© В. ВАВИЛОВ, НАСЛЕДНИКИ, 2022 © THE TRUSTEES OF THE BRITISH MUSEUM, 2022

© АО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 2022. 123423, МОСКВА, КАРАМЫШЕВСКАЯ НАБЕРЕЖНАЯ, Д. 44, INFO@MELODY.SU

ВНИМАНИЕ! ВСЕ ПРАВА ЗАЩИЩЕНЫ. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ (КОПИРОВАНИЕ), СДАЧА В ПРОКАТ, ПУБЛИЧНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ И ПЕРЕДАЧА В ЭФИР БЕЗ РАЗРЕШЕНИЯ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ ЗАПРЕЩЕНЫ.

WARNING: ALL RIGHTS RESERVED. UNAUTHORISED COPYING, REPRODUCTION, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING PROHIBITED.

LICENCES FOR PUBLIC PERFORMANCE OR BROADCASTING MAY BE OBTAINED FROM JSC «FIRMA MELODIYA», KARAMYSHEVSKAYA NABEREZHAYA 44, MOSCOW, RUSSIA, 123423, INFO@MELODY.SU.

IN THE UNITED STATES OF AMERICA UNAUTHORISED REPRODUCTION OF THIS RECORDING IS PROHIBITED BY FEDERAL LAW AND SUBJECT TO CRIMINAL PROSECUTION.



/FIRMAMELODIYA

WWW.MELODY.SU