

Издание В. БЕССЕЛЬ и К^о.

ОЧЕРКЪ ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ МУЗЫКИ.

Л. А. САККЕТТИ,

ПРОФЕССОРЪ С.-ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМПЕРАТОРСКАГО Русскаго Музыкальнаго Общества.

Die Musik ist die Melodie,
zu der die Welt der Text ist.
Schopenhauer.

ИЗДАНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ.

Собетвенноеть издателей.



МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
В. БЕССЕЛЬ и К^о.

Поставщики Двора ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА.
С.-ПЕТЕРБУРГЪ. МОСКВА.

Невскій проспектъ, домъ № 54.
Телефонъ 53—61.

Петровка, д. Матвѣевой, № 12.
Телефонъ 32—27.

1912.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО В. БЕССЕЛЬ и Н°.

С.-Петербургъ, Невскій, 54. Москва, Петровка, д. Матвѣевой, № 12.

Аркъ, К. фанъ. <i>«Школа фортепьянной техники»</i> . Новое изданіе . . .	3 25
» <i>Большая школа этюдовъ</i> . Восемь тетрадей, каждая по . . .	2 —
Бахъ, І. Двухголосныя инвенціи (съ объяснительнымъ текстомъ Кролля) . . .	75
Веренсъ, Г. Школа бѣглости. Тетрадь І	60
» Первоначальныя пьесы (съ теоретическими объясненіями) . . .	50
Бертини, Г. Легкіе этюды. Тетрадь 1 и 2 по	40
Вреслауръ, Э. Новѣйшая школа для фортеп. (новая система). 3 части по . . .	2 25
Бургмюллеръ, Ф. Op. 100. Легкіе мелодическіе и прогрессивные этюды . . .	1 30
» 105. 12 Etudes brillantes et mélodiques	1 30
» 109. 18 Etudes de genre. (Служать продолженіемъ къ этюдамъ Op. 100)	1 30
Гаммы, мажорныя и минорныя во всѣхъ тонахъ	15
Ганонъ, К. Пялисть-виргуозъ (60 упражненій съ объясненіями на русскомъ, французскомъ и нѣмецкомъ языкахъ)	1 50
Геллеръ, С. Молодическіе этюды (Op. 45) въ одной тетради	1 25
Часть 1, 2 и 3	по — 50
» Прогрессивные этюды (Op. 46) въ одной тетради	1 25
Часть 1, 2 и 3	по — 50
Гомидіусъ, Л. Гаммы, составленныя по методу А. Рубинштейна. Сопрл. . .	3 75
Часть 1. Во всѣхъ тонахъ <i>простыхъ</i>	1 50
» 2. » » <i>терціями и секстами</i>	1 65
» 3. » » <i>въ двойныхъ терціяхъ и двойныхъ секстахъ</i>	1 —
Даммъ, Г. Школа для фортепьяно, съ прибавл. пьесъ въ 2 и 4 руки . . .	2 50
Кёлеръ, Л. Первоначальныя этюды	45
» Дѣтскіе этюды	75
» Ежедневныя упражненія. Tägliches Pensum	60
Кюнертъ, В. Первый шагъ въ игръ на фортепьяно. Тетрадь І — 1 руб. . .	3 —
Тетрадь ІІ — 1 р. 85 к. Тетрадь ІІІ — 1 р. 50 к. Вмѣстѣ	1 50
Лавровъ и Рейхардъ. «Спеціальныя этюды». Въ 3 тетр., каждая по . . .	2 50
Лебертъ и Штаркъ. Большая школа для фортеп. Ч. І и ІІ по	1 50
» Ч. ІІІ. (Извлеченіе) net.	1 50
Лекупъ, Ф. Соч. 17. L'alphabet, 25 очень легкіхъ этюдовъ	1 15
» Соч. 24. Le progrès, 25 легкіхъ этюдовъ	1 20
» Соч. 22. Le rythme, 25 этюдовъ безъ октавъ	1 35
» Соч. 20. L'agilité. 25 Etudes progressives	1 50
Лешгорнъ, А. Соч. 65. Этюды для начинающихъ. Тетр. 1, 2, 3 . . . по . . .	65
» 66. Этюды средней трудности. Тетр. 1, 2, 3 . . . по . . .	90
Лютшъ, К. <i>«Школа этюдовъ»</i> , собраніе этюдовъ разныхъ авторовъ, прогрессивно распределенныхъ въ 12-ти тетрадяхъ, для употребленія въ Спб. консерваторіи	1 50
» <i>«Первоначальныя упражненія»</i> . Тетрадь подготовительная къ <i>«Школѣ этюдовъ»</i> . (Упраженія на 5-ти тонахъ)	1 30
» <i>«Другъ дѣтей»</i> , собраніе первоначальныхъ пьесъ для фортепьяно въ 2 и 4 руки, 3 части, каждая по	1 50
Черни, К. Соч. 299. <i>Школа бѣглости</i> . Schule der Geläufigkeit (редакція Гермера)	1 50
» Соч. 337. <i>Ежедневныя упражненія</i> . (Редакція Гермера) net.	1 —
» Соч. 740. Этюды для высшаго усовершенствованія пѣнистовъ (новое, удешевленное изданіе)	1 50
» » Выборъ 19 этюдовъ. (Редакція Гермера)	1 —
» Соч. 849. Новыя этюды для достиженія техники (подготовительныя къ соч. 299) Тетр. 1—6	45

Типографія Главнаго Управленія Удѣловъ, Моховая, 40.



2014244630

Предисловіе къ первому изданію.

Въ послѣднее время общество сильно интересуется музыкой. Но для пониманія этого искусства и для критическаго отношенія къ музыкальнымъ произведеніямъ нѣтъ достаточнаго знакомства съ исторіей музыки. Ощутительный недостатокъ въ нашей литературѣ по названному предмету и вызвалъ предлагаемую книгу. Съ своей стороны я старался сдѣлать изложеніе наиболѣе популярнымъ, хотя специальность предмета представила не мало затрудненій. Думаю, однако, что при знаніи нотъ и самомъ элементарномъ понятіи о теоріи музыки (распространяющейся все болѣе и болѣе въ обществѣ) моя книга будетъ доступна для массы публики, интересующейся музыкой и ищущей въ этомъ искусствѣ серьезныхъ, нравственныхъ наслажденій. При отсутствіи спеціальнаго учебника по исторіи музыки, предлагаемая книга можетъ служить пособіемъ для учащихся въ консерваторіяхъ. Специалисты, знакомые съ капитальными произведеніями по этому предмету, не найдутъ въ моей книгѣ ничего существенно-новаго; для нихъ она можетъ представить интересъ развѣ только опыта, резюмирующаго сжато, но по возможности полно, всѣ добытые результаты современныхъ научныхъ изслѣдованій въ области исторіи музыки.

Л. Санкетти.

С.-Петербургъ, Декабрь, 1882 г.

Предисловіе ко второму изданію.

Послѣ появленія этой книги, русская литература обогатилась нѣсколькими работами по исторіи музыки. Тѣмъ не менѣе оказалось нужнымъ второе изданіе предлагаемаго очерка. Изъ этого я заключаю, что онъ не совсѣмъ

безполезенъ. Усиленная педагогическая дѣятельность и работы по другимъ предметамъ помѣшали мнѣ сдѣлать всѣ нужныя исправленія и дополненія; но думаю, что поправки, устранившія главные погрѣшности и недосмотры, сдѣлають мой трудъ болѣе достойнымъ вниманія публики, столь благосклонно отнесшейся къ первому изданію моей книги.

Л. Саккетти.

С.-Петербургъ, 9-е Апрѣля 1891 г.

Предисловіе къ третьему изданію.

Въ промежуткѣ между вторымъ и третьимъ изданіемъ предлагаемой книги исторія музыки сдѣлала весьма значительный шагъ впередъ. Многія ошибки были исправлены. Значеніе нѣкоторыхъ дѣятелей увеличилось, другихъ уменьшилось. Цѣлые отдѣлы обогатились новыми фактами, другіе получили иное освѣщеніе. Поэтому многое въ моей книгѣ пришлось исправить, измѣнить и переработать снова. Но въ ней все таки остался прежній пробѣлъ, а именно: отсутствіе нотныхъ примѣровъ, которые одни могутъ дать ясное представленіе о той или другой эпохѣ и ея дѣятеляхъ. Его я восполнилъ моею краткой Исторической Музыкальной Хрестоматіей съ древнѣйшихъ временъ до XVII вѣка включительно (2 изд. Спб. 1900). Для ознакомленія съ музыкой позднѣйшаго времени могутъ служить разныя изданія, несравненно болѣе доступныя въ сравненіи съ произведеніями болѣе ранняго времени. Лѣшу себя надеждой, что предлагаемое третье изданіе моего «Очерка всеобщей исторіи музыки» вмѣстѣ съ упомянутой Хрестоматіей послужатъ желающему изучить названное искусство съ исторической точки зрѣнія нѣкоторымъ пособіемъ для ознакомленія съ главными моментами въ музыкальномъ развитіи человѣчества.

С.-Петербургъ, 16-го Января 1903 г.

Л. Саккетти.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Введеніе	СТР. 1
ОТДѢЛЪ I. Музыка древняго міра, дикихъ и восточныхъ народовъ.	
Глава I. Первобытное состояніе музыки	5
» II. Музыка китайцевъ	9
» III. Музыка индійцевъ	15
» IV. Музыка арабовъ	20
» V. Музыка древнихъ египтянъ	27
» VI. Музыка евреевъ	32
» VII. Музыка грековъ	35
» VIII. Музыка римлянъ	51
ОТДѢЛЪ II. Музыка первыхъ вѣковъ христіанства. 2+2	
Глава IX. Начало христіанской музыки. Амвросій и Георгій Великій	55
» X. Начало многоголосной музыки. Гукбальдъ	66
» XI. Гвидо изъ Арrezzo	72
» XII. Происхожденіе фортепіано и органъ	78
» XIII. Трубадуры, миннезингеры и мейстерзингеры	83
» XIV. Странствующие музыканты и народное пѣніе	87
» XV. Мистеріа и свѣтскія сценическія представленія	91
ОТДѢЛЪ III. Происхожденіе и развитіе контрапункта.	
Глава XVI. Фо-бурдонъ и дискантъ	97
» XVII. Монашеская теорія	108
» XVIII. Нидерландская школа	113
» XIX. Развитіе контрапункта въ Англіи	129
» XX. Музыка въ Италіи въ 14-мъ и 15-мъ вѣкахъ	132
» XXI. Римская школа	134
» XXII. Венеціанская школа	143
» XXIII. Теоретики 15-го и 16-го вѣковъ	148
» XXIV. Музыка въ Германіи 15-го и 16-го вѣковъ	156
» XXV. Инструментальная музыка 16-го вѣка	163
» XXVI. Переходъ полифоніи къ гомофоніи	171

ОТДѢЛЪ IV. Музыка въ эпоху существованія оперы.

Глава XXVII. Возникновеніе оперы	176
» XXVIII. Аріозное пѣніе въ оперѣ, ораторіи и кантатахъ	180
» XXIX. Неаполитанская школа	186
» XXX. Виртуозы 17-го и 18-го вв.	192
» XXXI. Возникновеніе сонатной формы	201
» XXXII. Музыка сѣверной половины Италіи въ 17 и 18 вв.	203
» XXXIII. Музыка въ Германіи въ эпоху итальянскаго вліянія	210
» XXXIV. Нѣмецкая опера въ Гамбургѣ	217
» XXXV. Бахъ и Гендель	221
» XXXVI. Опера во Франціи. Люлли. Рамо, какъ композиторъ и теоретикъ	242
» XXXVII. Глюкъ и его послѣдователи: Фогель и Сальери	251
» XXXVIII. Нѣмецкая оперетта	257
» XXXIX. Моцартъ	261
» XL. Инструментальная музыка 18-го вѣка	271
» XLI. Бетховенъ	279
» XLII. Комическая опера и дальнѣйшее развитіе большой оперы во Франціи	288
» XLIII. Итальянская опера въ 19-мъ вѣкѣ	295
» XLIV. Романтическая опера	299
» XLV. Мейерберъ и Вагнеръ	303
» XLVI. Лирики-музыканты 19-го вѣка	307
» XLVII. Берлиозъ и Листъ	315

ОТДѢЛЪ V. Музыка Славянскихъ народовъ.

Глава XLVIII. Музыка южныхъ и западныхъ славянскихъ народностей.	321
» XLIX. Первобытная музыка русскихъ предковъ	328
» L. Духовное одnogолосное пѣніе въ Россіи	336
» LI. Духовное многоголосное пѣніе въ Россіи	351
» LII. Свѣтская музыка въ Россіи до Глинки	378
» LIII. Самобытная русская музыка	388

Алфавитный списокъ собственныхъ именъ.

Введеніе.

Исторія музыки изучаетъ ходъ развитія этого искусства и слѣдитъ за его измѣненіями, начиная отъ самыхъ раннихъ временъ до позднѣйшей эпохи. Подъ вліяніемъ географическихъ, климатическихъ, религіозныхъ и гражданственныхъ условій музыка далеко не одинакова у разныхъ народовъ. Предметъ исторіи музыки заключается въ изученіи всѣхъ измѣненій, обнаруживающихся въ этомъ искусствѣ съ теченіемъ времени, — и всѣхъ особенностей, налагаемыхъ на музыку различными національностями.

Такъ какъ характеръ каждой эпохи, каждаго народа отражается въ музыкѣ, то ея исторія служитъ дополненіемъ къ общей картинѣ прогресса цивилизаціи и представляетъ часть всемірной исторіи культуры. Но кромѣ этого общаго, философскаго интереса, исторіи музыки имѣетъ особенное значеніе для специалистовъ-музыкантовъ и для любителей этого искусства. Это значеніе заключается въ слѣдующемъ:

1) Исторія музыки утверждаетъ за этимъ искусствомъ серьезное культурное и нравственно-общественное значеніе. При изученіи этого предмета рельефно выступаетъ связь между религіознымъ міросозерцаніемъ и общимъ нравственнымъ настроеніемъ даннаго народа въ извѣстную эпоху его существованія и его музыкой. Эта связь указываетъ на взаимодѣйствіе между музыкой и прочими отраслями духовной дѣятельности человѣчества: религіозное настроеніе, уровень умственнаго и нравственнаго развитія отражаются въ музыкѣ; музыка же въ свою очередь усиливаетъ религіозное чувство и способствуетъ подъему нравственныхъ силъ общества.

Такимъ образомъ исторія музыки убѣждаетъ всякаго, посвятившаго этому искусству свои силы, въ томъ, что оно не есть пустая забава, модная игрушка, а дѣло серьезное, имѣющее благотворное вліяніе на жизнь человѣчества. Такой взглядъ на музыку, утвержденный на точныхъ историческихъ фактахъ, возвышаетъ и общественное значеніе самихъ дѣятелей; выбравшихъ своей профессіей названное искусство.

2) История музыки представляет наиболее верное основание для критической оценки достоинства музыкальных произведений. Разногласие вкусов и шаткость теоретических правил придают особенную важность приписанию надежного критеріума въ музыкѣ. Этотъ критеріумъ находитъ история. Она констатируетъ слѣдующій многозначительный фактъ. При появленіи новаго выдающагося композитора общественное мнѣніе всегда раздѣляется: одна часть публики за композитора, другая—противъ него. Со временемъ перевѣсъ въ ту или другую сторону усиливается и, наконецъ, наступаетъ единогласная оцѣнка, благоприятная или неблагоприятная для композитора. Эта единогласная оцѣнка, являющаяся результатомъ борьбы и провѣрки противоположныхъ мнѣній, причемъ личныя, субъективныя, ошибочныя симпатіи и антипатіи все болѣе и болѣе нейтрализуются,—есть наиболее верное сужденіе, доступное человечеству. История музыки, какъ безпристрастный судья, руководствуется именно этой единогласной оцѣнкой при сужденіи о композиторахъ, болѣе или менѣе отдаленныхъ отъ современной эпохи. Слѣдовательно, исторія музыки устанавливаетъ наиболее верный взглядъ на предыдущихъ дѣятелей въ музыкальной области. Но, давая неоспоримый критеріумъ для оцѣнки предыдущихъ композиторовъ, исторія музыки способствуетъ развитію вернаго критическаго чувства и въ отношеніи современныхъ музыкальных произведений. Указывая на лучшія произведенія прежнихъ временъ, она даетъ въ нихъ матеріалъ для *развитія вкуса*, который, будучи воспитанъ на лучшихъ образцахъ, можетъ съ большою безопасностью довѣряться своему внутреннему, при сужденіи о современныхъ музыкальных явленіяхъ.

3) История музыки служитъ руководствомъ въ дѣятельности музыканта, указывая ему примѣромъ предыдущихъ дѣятелей и ихъ опытомъ, какъ онъ самъ долженъ поступать въ интересахъ развитія своего искусства и для принесенія имъ наибольшей общественной пользы. История музыки обнаруживаетъ условія, задерживающія развитіе этого искусства и содѣйствующія его прогрессу. Зная тѣ и другія, дѣятель въ области музыки можетъ бороться съ первыми и помогать послѣднимъ. Біографіи величайшихъ музыкантовъ служатъ примѣромъ того, какъ слѣдуетъ развивать собственные способности для наибольшаго ихъ изощренія. Біографіи же дѣятелей, мало одаренныхъ отъ природы музыкальными способностями, но, благодаря своей энергіи, принесшихъ значительную пользу искусству, а имъ и всему обществу,—біографіи такихъ дѣятелей укрѣпляютъ мужество въ людяхъ, посвятившихъ себя музыкѣ, но сомнѣвающихся въ достаточности таланта къ этой профессіи. Наконецъ, исторія музыки, указывая на заблужденія, которымъ подвергались

наиболѣе компетентные авторитеты при сужденіи о новыхъ, оригинальныхъ явленіяхъ въ музыкѣ, созданныхъ творческими гениями, далеко опередившими свой вѣкъ,—предохраняетъ отъ неосторожной самоувѣренности. История музыки учитъ не довѣряться личнымъ симпатіямъ и антипатіямъ, принимать въ соображеніе лишь оцѣнку, основанную на историческомъ опытѣ, и привѣтствовать все новое въ музыкѣ съ увѣренностію, что заблужденіе со временемъ будетъ исправлено, а дѣйствительный прогрессъ расчиститъ себѣ дорогу, какъ-бы ни тормозили его отсталыя ретрограды, отъ печальной роли которыхъ можетъ предохранить лишь взглядъ, просвѣщенный изученіемъ развитія искусства.

Вполнѣ исполнить свое широкое назначеніе исторіи музыкѣ мѣшаетъ ея теперешнее далеко не совершенное состояніе. Можно сказать, что эта наука начинаетъ разрабатываться только теперь. Историки болѣе работаютъ надъ собираніемъ матеріала и надъ его критической провѣркой, чѣмъ надъ его обработкой. Поэтому, собственно философіи исторіи музыки еще нѣтъ. Связь музыки съ прочими духовными дѣятельностями только что намѣчена. Ея роль въ общемъ ходѣ культуры далеко еще не выяснена и лишь предугадывается.

Само свойство матеріала музыки сильно мѣшаетъ успѣхамъ ея исторіи. Звукъ пронесется и исчезнетъ въ воздухѣ. Для сохраненія пѣсни существуетъ лишь одно весьма шаткое средство—память народовъ. Нотація-же появляется въ довольно позднюю эпоху, позднѣе азбуки, изъ которой обыкновенно извлекается. Древнѣйшіе народы или исчезли съ лица земли, а съ ними исчезла и ихъ музыка, или подчинились другимъ болѣе молодымъ націямъ, отчего исказилась музыка подчиненныхъ народовъ. Поэтому, чтобы составить себѣ приблизительное понятіе о музыкѣ древнѣйшаго періода жизни человечества, нужно обращаться къ предположеніямъ. Этими догадкамъ до нѣкоторой степени способствуютъ древнѣйшіе памятники, напримѣръ: изображенія инструментовъ на древнихъ постройкахъ, сами инструменты, найденные въ раскопкахъ, и, наконецъ, извѣстія о музыкѣ у древнихъ писателей. Но, конечно, за отсутствіемъ образцовъ самой музыки, всѣ догадки, дѣлаемые на основаніи выше означенныхъ документовъ, весьма сомнительны.

Однако, не всегда выигрываетъ достоверность даже при сохраненіи музыкальныхъ произведеній. Нотація разныхъ народовъ въ предыдущія времена весьма не похожа на нашу. Музыкальное же произведеніе, которое не разобрано, бесполезно. Нотація совершенствуется весьма медленно. Наша нотація, достигнувшая высокой степени развитія, способная точно обозначать и высоту, и ритмическую

стоимость тоновъ, есть результатъ весьма поздняго времени. Сначала нотация служила только приблизительнымъ указаніемъ направленія мелодіи вверхъ или внизъ, чтобы напомнить пѣвцу уже извѣстную ему пѣсню ¹⁾. Поэтому, прежнія нотации не всегда давали возможность исполнять незнакомую мелодію и служили иногда лишь средствомъ запоминать тѣ, которыя были извѣстны по преданію. Даже при нотации, достигнувшей извѣстной степени опредѣленности, ознакомленіе съ музыкальными произведеніями—дѣло весьма нелегкое. Такъ какъ нотация развиваясь, постоянно измѣнялась, то необходимо изучить всѣ ея видоизмѣненія, чтобы разбирать музыкальные памятники предыдущихъ временъ. Усложненіе возрастаетъ еще вслѣдствіе того, что многіе народы создали и удержали свои особыя нотации, совершенно непохожія на остальные.

Упомянутыми трудностями препятствія при изученіи исторіи музыки еще не исчерпываются. Композиторы предыдущихъ вѣковъ не имѣли обыкновенія сохранять партитуръ своихъ произведеній. Онѣ уничтожались, когда всѣ голоса были выписаны. Иногда случается, что отъ многоголоснаго произведенія сохранились не всѣ голоса, а только нѣкоторые, отчего получается лишь приблизительное понятіе о такомъ многоголосномъ произведеніи. Самый доступъ къ музыкальнымъ памятникамъ предыдущихъ столѣтій весьма труденъ. Эти произведенія, нисколько не интересующія публику, не издаются и хранятся въ архивахъ городовъ разныхъ странъ ²⁾.

Несмотря на серьезныя препятствія и значительныя трудности, исторія музыки въ послѣднее время ревностно разрабатывается. Благодаря дѣятельности ученыхъ, посвятившихъ свои силы этой наукѣ, получены многіе важные результаты. Матеріалъ быстро накапливается и подвергается кропотливому критическому изслѣдованію. Начинаютъ уже появляться попытки къ болѣе или менѣе широкому взгляду, стремящемуся объять развитіе музыки съ точки зрѣнія ея всемірнаго значенія во всеобщей исторіи цивилизаціи.



¹⁾ Д. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 60.
H. Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Theil. S. 105—106.

²⁾ Въ послѣднее время замѣчается оживленная дѣятельность въ области изданій, посвященныхъ памятникамъ произведеній прежнихъ временъ. Библиографическія указанія по этому предмету читатель найдетъ въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи (2-е изданіе. Спб. 1900).

ОТДѢЛЪ I.

МУЗЫКА ДРЕВНЯГО МІРА, ДИКИХЪ И ВОСТОЧНЫХЪ НАРОДОВЪ.

ГЛАВА I.

Первобытное состояніе музыки.

По фізіологическому закону чувство стремится выразиться въ мускульномъ напряженіи: въ жестахъ и восклицаніяхъ. Жесты, крики и слова обнаруживаютъ ощущенія человѣка. По мѣрѣ увеличенія понятій и осложненія впечатлѣній, чувствъ и настроеній, развиваются средства, выражающія внутренній міръ человѣка.

Жесты переходятъ въ мимику и пляску, безпорядочныя восклицанія и крики смѣняются мѣрно льющимъ нагѣвомъ ¹⁾.

Съ увеличеніемъ запаса знаній, человѣкъ находитъ способы извлекать звуки изъ окружающихъ его предметовъ, для сопровожденія своего пѣнія. Такимъ образомъ создаются музыкальные инструменты ²⁾.

Такъ какъ шумъ производить легче, чѣмъ звуки опредѣленной высоты, то шумящіе инструменты: трещетки, колотушки, барабаны являются ранѣе другихъ инструментовъ. Врожденное ритмическое чувство помогаетъ человѣку достигать въ производимомъ этими инструментами шумѣ нѣкоторой правильности. Фантазія создаетъ разнообразіе

¹⁾ Г. Спенсеръ. Научныя, политическія и философскія опыты. Спб., 1866. Томъ I, стр. 139. (Происхожденіе и дѣятельность музыки). H. Taine. *Philosophie de l'art*. 2 édition. Paris. 1872, p. 68—69. О происхожденіи музыки изъ движенія голоса при говорѣ см. Os. Fleischer. *Neumen-Studien*. Leipzig. 1825. I. S. 42—44, 54.

²⁾ Трудно сказать, какая музыка возникаетъ ранѣе: вокальная или инструментальная. Для той и другой у человѣка есть орудія, данныя ему природой: для вокальной—голосъ, для инструментальной—руки и ноги. Голосомъ человѣкъ поетъ, руками и ногами отбиваетъ ритмъ. Тѣ и другіе представляютъ первые ударные (ритмическіе) инструменты. (H. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Theil. S. 8—9).

разныя ритмическія фигуры, которыя, періодически повторяясь, заинтересовывают первобытнаго человѣка.

За шумящими ритмическими инструментами слѣдуютъ духовые. Наблюденіе надъ свистомъ, производимымъ прохожденіемъ воздуха черезъ щель, помогаетъ ихъ изобрѣтенію, готовый экземпляръ которыхъ человѣкъ находитъ въ раковинахъ. Къ послѣднимъ присоединяются полые рога, дудки, трубы и пр. Опытъ научаетъ тому, что высота тона зависитъ отъ длины духового инструмента. Чтобы получить нѣсколько тоновъ различной высоты, соединяютъ нѣсколько трубокъ или дудокъ различной длины въ одинъ инструментъ. Такимъ образомъ получается флейта-пана, состоящая изъ цѣлаго ряда дудочекъ различной длины. Отъ порядка, въ которомъ расположены дудочки, зависитъ получаемая на этомъ инструментѣ мелодія. Пониманіе того, что высота тона обуславливается длиною воздушнаго столба, вибрирующаго въ звучащемъ духовомъ инструментѣ, приводитъ къ попыткамъ извлечь тоны различной высоты изъ одной трубки, посредствомъ просверливанія въ ней дырочекъ: играющей, закрывая пальцами дырочки или открывая ихъ, измѣняетъ длину вибрирующаго воздушнаго столба въ духовомъ инструментѣ, отчего получаютъ то болѣе низкіе, то болѣе высокіе звуки. Трубка, издающая одинъ тонъ, есть первобытная форма духового инструмента. Слѣдующая за ней есть соединеніе трубокъ различной длины въ одинъ инструментъ, дающій возможность получать столько звуковъ, сколько трубокъ. Третья и высшая форма духового инструмента представляетъ одну трубку, издающую цѣлый рядъ звуковъ различной высоты при помощи дырочекъ, болѣе или менѣе укорачивающихъ вибрирующій воздушный столбъ звучащаго цилиндра.

Струнные инструменты, вѣроятно, являются позже духовыхъ. Ихъ возникновенію, можетъ быть, способствовалъ лукъ, натянутая тетива котораго при стрѣльбѣ производила звукъ опредѣленной высоты ¹⁾. Это предположеніе нѣсколько подтверждается формой древнѣйшей арфы, сильно напоминающей форму лука, а также и тѣмъ, что славнѣйшіе стрѣлки древности (Аполлонъ, Геракулъ, Парисъ) были мастерами играть на струнныхъ инструментахъ. Развитіе струнныхъ инструментовъ аналогично съ развитіемъ духовыхъ. Замѣченный законъ, по которому высота тона, получаемого вибрирующей струной, обуславливается длиною послѣдней, — навелъ на мысль, присоединить къ единственной струнѣ (тетивѣ) лука нѣ-

сколько другихъ, болѣе короткихъ. Такимъ образомъ явилась арфа, которая представляетъ тотъ же фазисъ развитія струнныхъ инструментовъ, какой флейта-пана въ развитіи духовыхъ. Подобно тому, какъ дырочки, закрываемыя и открываемыя пальцами, даютъ возможность извлекать тоны различной высоты на духовомъ инструментѣ, состоящемъ изъ одной трубки, аппликатура ¹⁾ разнообразитъ высоту тоновъ, получаемыхъ на одной струнѣ. Чтобы увеличить число различныхъ по высотѣ тоновъ, получаемыхъ на струнѣ посредствомъ аппликатуры, на одинъ и тотъ же инструментъ навязывается нѣсколько струнъ одинаковой длины, но различной степени натянутости, отчего также зависитъ высота производимаго ими тона. Таковы гитарообразные инструменты и скрипки. На послѣднихъ звуки изъ струнъ извлекаются при помощи смычка, который трепіемъ струны приводитъ ее въ вибрацію, чѣмъ замѣняется пичикато (ципочъ), возможное на смычковыхъ инструментахъ и исключительно употребляемое на арфахъ, гитарахъ и тому подобныхъ инструментахъ. Струнные инструменты, дающіе тоны различной высоты посредствомъ аппликатуры, представляютъ высшую степень ихъ развитія, поэтому являются въ довольно позднюю эпоху культуры.

На первобытное состояніе музыки, доступное лишь однимъ догадкамъ, проливаетъ значительный свѣтъ знакомство съ музыкой современныхъ дикарей, жизни которыхъ сходна съ жизнью первобытнаго человѣка. О музыкѣ дикарей сообщены свѣдѣнія путешественниками, которые записывали слышанныя ими мелодіи и приносили образчики разныхъ инструментовъ. Докторъ Елиза Кентъ-Кенъ въ его путешествіи къ сѣверному полюсу былъ встрѣченъ эскимосами, привѣтствовавшими его гимномъ, мелодія котораго состояла изъ двухъ контрастирующихъ мотивовъ, повторявшихся по два раза ²⁾. Въ безпрерывномъ повтореніи мотива изъ пяти нотъ съ минорнымъ характеромъ выражалъ свою грусть молодой эскимосъ, взятый на корабль Кентъ-Кена. Повтореніе одного и того-же слова на одинъ и тотъ-же короткій мотивъ представляетъ простѣйшую форму музыкальной изобрѣтательности.

У дикарей сѣверной Америки встрѣчаются мелодіи, состоящія изъ арпеджированнаго мажорнаго и минорнаго трезвучія. Въ пѣніи нѣкоторыхъ дикарей, населяющихъ Полинезію, иногда встрѣчаются

¹⁾ Аппликатурою называется прижиманіе пальцами струны, отчего звучащая ея часть болѣе или менѣе сокращается.

²⁾ Эту эскимосскую мелодію, какъ и другіе образцы музыки дикихъ и малообразованныхъ народовъ, читатель найдетъ въ моей „Краткой петрической хрестоматіи“. 2-е изданіе. Спб. 1900, стр. 5—10. Тамъ-же библиографія по этому предмету (стр. 11—12).

¹⁾ См. Н. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Aufl. Leipzig. 1901. I Th. S. 11.

аккорды: мелодія, исполняемая хоромъ въ унисонъ, оканчивается трезвучіемъ. Встрѣчаются даже цѣлые мотивы, идущіе терціями, но заключающіеся унисономъ. Фактъ появленія намековъ на гармонію поразителенъ въ плѣни дикарей, потому что цѣлыя цивилизаціи довольствовались одnogолосною музыкою. Многоголосная контрапунктическая и гармоническая музыка появляется лишь въ позднюю пору христіанской цивилизаціи. У дикарей Полинезіи есть барабаны, состоящіе изъ выдолбленнаго чурбана, на которомъ натянута кожа акулы, и флейта-пана, дающая или всю діатоническую гамму, или нѣсколько ея тоновъ, или же весьма странныя на нашъ слухъ звуковыя комбинаціи. Флейты эти, сдѣланныя изъ бамбука, издають тоны такъ легко, что въ нихъ дуютъ носомъ.

Замѣчательною ритмической правильностію и бойкимъ движеніемъ отличаются пѣсни негровъ. Любовь послѣднихъ къ пляскѣ, сопровождаемой обыкновенно пѣснями, благоприятно повліяла на ритмическую сторону ихъ музыки. Кромѣ ритмической правильности и оживленности, пѣсни негровъ отличаются тѣмъ, что хотя онѣ и одnogолосны, но предполагаютъ весьма простую и естественную гармонизацію, что указываетъ на значительныя музыкальныя способности негроскаго племени.

Весьма разнообразны инструменты негровъ. Какъ у всякаго дикаго племени, такъ и у нихъ преобладаютъ шумящіе инструменты: барабаны, колотушки и трещетки. Изъ духовыхъ инструментовъ у нихъ есть рога, сдѣланные изъ бивней слоновъ, издающіе глухой, дикій, потрясающій звукъ, и разныя флейты. Изъ струнныхъ инструментовъ у негровъ есть родъ лютни съ волосами изъ слоновыхъ хвостовъ вмѣсто струнъ. Этотъ инструментъ служитъ для сопровожденія эротическаго пѣнія негровъ. Инструментъ въ родѣ гитары со струнами изъ пальмовыхъ волоконъ издаетъ низкіе, но пріятные тоны. Лучшій инструментъ негровъ есть «балафо» — родъ фортепіано. Металлическія струны этого инструмента приводятся въ вибрацію посредствомъ клавишей, по которымъ ударяютъ колотушками, снабженными металлическими погремунками. Объемъ балафо у мандинговъ простирается почти до двухъ октавъ, а у негровъ, въ Сенегамбіи имѣетъ двѣ съ половиною октавы. У негровъ, живущихъ въ Анголѣ, встрѣчается сложный инструментъ, въ родѣ деревянной гармоники, называемой «маримба».

Даже дикіе бушмены не лишены своего рода музыки. У нихъ есть инструментъ, называемый гонгомъ. Онъ состоитъ изъ струны, натянутой на лукъ и продѣтой черезъ перо. Играющій держитъ струну во рту и приводитъ ее въ вибрацію посредствомъ дыханія, отчего получаютъ различныя мелодіи.

Между жителями Нубіи (у племени «Барабра», населяющаго Донголу) плясовые пѣсни представляютъ интересный ансамбль. Поющіе дѣлятся на два хора, взаимно отвѣчающіе и сопровождаемые бѣніемъ ритма руками и ногами. Ритмы, отбиваемые тѣми и другими, представляютъ самостоятельныя фигуры.

У жителей Донголы есть инструментъ, напоминающій своей формой древнюю лиру. Играющій на этомъ инструментѣ постоянно повторяетъ одну и ту же фигуру надъ органнымъ пунктомъ (надъ лежащимъ нижнимъ тономъ), служащую вмѣсто ритурнели и для сопровожденія пѣнію. Мелодіей, исполняемой пѣвцомъ и фигурой, неизмѣнно играемой на лирѣ, образуются странныя, но не лишены интереса одновременныя звуковыя комбинаціи.

Музыка абиссинцевъ представляетъ нѣчто среднее между дикою африканскою и восточно-арабскою. Подъ вліяніемъ послѣдней въ ихъ пѣніе вошли въ болышомъ количествѣ фіоритуръ или колоратуръ. Свои инструменты абиссинцы считаютъ древне-египетскаго и древне-еврейскаго происхожденія. Къ первымъ они относятъ: шумящій инструментъ, систрумъ, лиру, барабанъ; ко вторымъ: флейту, литавры, рогъ и трубу. Послѣднія своимъ сильнымъ звукомъ приводятъ абиссинцевъ въ воинственное настроеніе.

Не лишены пѣсней и музыки и кочующіе калмыки. У нихъ есть струнный инструментъ съ пріятнымъ тономъ, духовой, въ родѣ гобоя, звукъ котораго напоминаетъ трубу, мѣдные и желѣзные барабаны. Этими инструментами они сопровождаютъ свое пѣніе, которое носитъ на себѣ вліяніе китайской музыки. (О первобытной музыкѣ см. R. Wallaschek, *Primitive Music*. London. 1893. О музыкѣ татаръ, башкиръ и темярей см. С. Рыбаковъ. О поэтическомъ творчествѣ уральскихъ мусульманъ).

ГЛАВА II.

Музыка китайцевъ¹⁾.

Характеръ цивилизаціи китайцевъ заключается въ неподвижности и преобладаніи разсудочности надъ фантазіей. Этотъ характеръ китайской культуры отразился и въ музыкѣ. Музыка китайцевъ,

¹⁾ О китайской музыкѣ см. A. Dechevrens, *Etude sur le système musical chinois* въ «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft». Jahrgang II. Heft 4, Juli—September 1901, S. 485—551. Музыкальные образцы китайской музыки и библиографію см. въ моей Краткой исторической хрестоматіи. 2-е изд. Спб. 1900, стр. 13, 19, 155—156.

достигнув въ глубокой древности известной степени развитія, остановилась и не обнаруживает ни малѣйшихъ попытокъ къ дальнѣйшему прогрессу. Китайскій консерватизмъ оберегаетъ ее отъ всякихъ нововведеній. Преобладаніе сухой разсудочности въ духовной жизни китайцевъ привело къ перевѣсу теоретической разработки музыки надъ ея практической стороной. Съ древнѣйшей эпохи теорія музыки разрабатывается китайскими мудрецами съ замѣчательнымъ прилежаніемъ, и китайская литература по этому предмету насчитываетъ нѣсколько сотъ книгъ.

Въ основаніе китайской музыки взята гамма изъ пяти тоновъ: *f, g, a, c, d*¹⁾. Эта древнѣйшая гамма послужила матеріаломъ для большей части китайскихъ пѣсень. Но съ теченіемъ времени теоретики присоединили къ ней еще два тона: *e* и *b*, отчего получилась полная диатоническая гамма. Каждый изъ этихъ семи тоновъ имѣетъ свое определенное названіе и символическое значеніе: *f* называется «кунгъ» и означаетъ царя. Мелодія, имѣющая его своимъ основаніемъ, полна «величія и возвышенности», *g* — тшангъ означаетъ министра. Характеръ его мелодій «строгій и рѣзкій»; *a* — кіо означаетъ послушный народъ — «мягкій, кроткій»; *c* — тше — государственный дѣла, «быстръ и энергиченъ»; *d* — іу — собирательный символъ всѣхъ вещей, «блестящій, великолѣпный». Одинъ изъ прибавленныхъ къ пяти основнымъ тонамъ — *e* называется пьенгъ-кунгъ или тшунгъ и означаетъ посредника: другой — *b* называется пьенгъ-тше или хо и означаетъ вождя²⁾.

Это символическое значеніе тоновъ также мало понятно современному европейскому уму, какъ и связь между пятью основными тонами китайской гаммы и пятью элементами: водою, огнемъ, деревомъ, металломъ и землею, — связь, постигаемая китайцами, какъ и другими азиатскими народами, одинаково склонными къ символизму въ музыкѣ.

Дальнѣйшее развитіе китайской теоріи музыки привело къ открытію двѣнадцати полутоновъ гаммы³⁾, которые, по китайскому міровоззрѣнію, означаютъ дѣленіе года на двѣнадцать мѣсяцевъ. Китайскими теоретикамъ известны квинтовый и квартовый круги, то есть возвращеніе къ исходному тону, идя по квинтамъ или квартамъ вверхъ⁴⁾. Транспонируя диатоническую мажорную гамму на всѣ двѣнадцать полутоновъ хроматической и, начиная эти двѣнад-

¹⁾ Пятитонная гамма не есть принадлежность лишь китайской музыки, а скорѣе ознаменовывается известную ступень музыкальнаго развитія въ человѣчествѣ.

²⁾ О пятитонной гаммѣ и присоединеніи къ ней двухъ остальныхъ тоновъ см. Н. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. Leipzig. 1901. I Theil. S. 68—70.

³⁾ Ibid. I Theil, S. 70.

⁴⁾ Ibid. I Theil, S. 70.

цать гаммъ съ каждой изъ семи ступеней, китайскіе теоретики получаютъ восемьдесятъ четыре тональности (12×7)¹⁾.

Китайская музыка ни въ теоріи, ни въ практикѣ, не знаетъ гармоніи²⁾. Практическая сторона китайской музыки очень отстала отъ теоретической, которая имѣетъ нѣкоторыя сходныя черты съ европейской. Практикуемая въ Китаѣ музыка состоитъ изъ гимновъ, исполняемыхъ при торжественныхъ случаяхъ, и народныхъ пѣсень. Вокальная музыка сопровождается инструментальной.

Древніе, собственно китайскіе инструменты дѣлятся по матеріалу на восемь разрядовъ:

а) Кожаные инструменты, то есть, барабаны, на которыхъ натянута выдѣланная кожа.

б) Каменные инструменты. Къ нимъ относится одинъ изъ главныхъ китайскихъ инструментовъ, «кингъ», состоящій изъ шестнадцати, настроенныхъ хроматически, каменныхъ пластинокъ, по которымъ ударяютъ колотушкою.

в) Металлическіе. Къ нимъ принадлежитъ пьенгъ-тшунгъ, состоящій изъ шестнадцати колокольчиковъ, настроенныхъ хроматически.

г) Глиняные: на примѣръ, «хуень», сосудъ изъ обожженной глины, имѣющій форму гусиного яйца и издающій пять тоновъ древней китайской гаммы.

е) Деревянные «оу» — съ вырѣзаннымъ на деревѣ изображеніемъ лежащаго тигра, три удара по головѣ котораго означаютъ окончаніе музыки. Къ деревяннымъ же инструментамъ причисляются палочки и колотушки, которыми ударяютъ по ладони, для указанія такта.

ф) Бамбуковые: къ нимъ принадлежитъ флейта, на которой играютъ, какъ на кларнетѣ или какъ на гобоѣ (дуютъ вдоль трубки), флейта, съ отверстіемъ для вдунуванія воздуха по срединѣ и флейта-пана.

г) Шелковые, то-есть струнные инструменты, со струнами изъ крученнаго шелка. Къ шелковымъ инструментамъ принадлежатъ «кинъ»³⁾ и «тше», каждый съ двадцатью пятью струнами. Чтобы

¹⁾ См. Н. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. Leipzig. 1901. I Theil, S. 70.

²⁾ Иногда китайцы сопровождаютъ мелодію органомъ пунктомъ (лежащей въ низшемъ голосѣ основной ногой). Верхніе тоны сопровождаются квинтой, а нижніе квартой. Em. Naumann. *Illustrirte Musikgeschichte*. Bd. I S. 13.

³⁾ Для изученія китайской музыки я обратился въ Императорскую китайскую миссію, гдѣ встрѣтилъ весьма любезное содѣйствіе со стороны атташе при Императорской китайской миссіи г. г. Ц. Х. Тунъ и Тя-Ао-Ли. Первый мнѣ игралъ на кинѣ (цинъ). По окончаніи музыкальнаго сеанса г. Тунъ просилъ меня передать его инструментъ «цинъ» въ музей Спб. консерваторіи съ нижеслѣдующимъ письмомъ, въ которомъ заключается описаніе упомянутого инструмента:

„Въ древнѣйшія времена въ Китаѣ уже процвѣтала музыка. Самымъ

играть на «тише», «нужно, по мнѣнію китайцевъ, подчинить страсти, и водворить добродѣтель въ своемъ сердцѣ, иначе этотъ инструментъ будетъ производить безсвязные тоны.

h) Тыквенные. Ихъ представителемъ служить «шенгъ» — нѣчто среднее между флейтой-пана и маленькимъ органомъ. Тыква служитъ вмѣсто духового ящика; въ ней утверждены двѣнадцать или двадцать четыре бамбуковыхъ дудочекъ. Въ нихъ проходитъ воздухъ черезъ трубку, имѣющую изогнутую форму. Шенгъ есть нормальный инструментъ китайцевъ, по которому настраиваются другіе.

древнимъ музыкальнымъ инструментомъ считается «цзинь». Вотъ, что о немъ говорится въ различныхъ китайскихъ исторіяхъ:

„Уже въ 30-мъ вѣкѣ до Р. X. китайскіе государи Фу-си и Шень-нунъ наполняли свои досуги игрою на „цзинь“, сдѣланномъ изъ дерева „тунъ“.

„Въ 28-мъ вѣкѣ до Р. X. государь Шинъ игралъ на инструментѣ „Цанъ“ о 5 струнахъ. Овъ, какъ говоритъ исторія, игралъ на „цзинь“ и управлялъ всенной. Въ 12-мъ вѣкѣ государи Вень-ванъ и Ву-ванъ династїи Чжоу славятся игрою на „цзинь“. Вень-ванъ прибавилъ 6-ю струну, измѣнилъ строй инструмента. Ву-ванъ прибавилъ еще одну струну и получилъ 7-струнный „цзинь“. Шестая струна, прибавленная государемъ Вень-ванъ, называется „государемъ“. Седьмая, прибавленная Ву-ванъ, названа „сапожникомъ“ и должна пояснять мысль объ единодушїи, которое должно царствовать между императоромъ и его приближенными.

„Въ такомъ видѣ дошелъ до насъ семиструнный „цзинь“. По китайски говорится: „для того, чтобы играть на „цзинь“ надо отрѣшиться отъ всѣхъ низкихъ помысловъ и облагородить сердце“. Изъ этого видно, какое не только музыкальное, но и мистическое значеніе придается древнѣйшему музыкальному инструменту въ Китаѣ. Знаменитому Конфуцію приписываютъ, будто онъ, недовольный политическою разрозненностью своей родины и недоверіемъ къ нему соотечественниковъ, выливалъ находившее уныніе звуками „цзинь“. Изъ этого историческаго обзора явствуетъ древность инструмента „цзинь“. Играть на немъ трудно, да и звуки не очень красивы. Поэтому въ настоящее время становится все меньше и меньше число любителей этого инструмента. Нынѣшніе люди боятся трудности и неблагоприятности „цзинь“.

„Съ трудомъ можно еще кое-гдѣ отыскать любителя этого инструмента, да и играетъ онъ больше для собственнаго удовольствія, не подчиняясь правиламъ искусной игры.

„Нынѣ, когда вездѣ въ Европѣ музыка поставлена въ ряду предметовъ систематическаго преподаванія, мы было бы крайне лестно обратить вниманіе европейцевъ на наше, древнѣйшее по происхожденію, искусство сочетанія звуковъ.

„Я сочту себя счастливымъ, если этотъ „цзинь“, который оставался на память Сиб. консерваторїи, будетъ способствовать развитію интереса европейцевъ къ музыкѣ крайняго востока, напоминая имъ, что за многими тысячами верстъ живутъ люди, способные цѣнить и понимать ихъ полезную дѣятельность на поприщѣ служенія искусству.

На подлинномъ подписать:

Аташе при Императорской китайской миссіи *Д. X. Тутъ.*

Переведъ на русскій языкъ

Аташе при Императорской китайской миссіи *Тъ-Ао-Ли.*

С. Петербургъ, 12 Мая, 1893 г.

Эти древніе китайскіе инструменты сопровождаютъ пѣніе гимновъ во время праздничныхъ и торжественныхъ процессій. На всякій подобный случай точно опредѣлено, сколько должно быть участвующихъ пѣвцовъ, сколько инструментовъ и какихъ именно, и какіе гимны должны быть исполнены. Китайскіе гимны при ихъ безотрадной монотонности лишены всякаго эстетическаго достоинства. Особенно тонкимъ нюансомъ экспрессїи китайцы считаютъ исполненіе гимна тихимъ, дрожащимъ голосомъ въ томъ мѣстѣ, гдѣ идетъ рѣчь о собственномъ ничтожествѣ молящагося. Пѣніе въ ность также считается художественнымъ отбѣнкомъ. Свѣтскія народныя пѣсни нѣсколько оживленнѣе гимновъ; онѣ наивны, странны, но едва ли красивы. Одна изъ нихъ взята К. М. Веберомъ въ его увертюру «Турандо».

Въ 1679 г., богдыханъ Кангъ-хи познакомился съ европейскою музыкой при помощи іезуита Перейры и миссіонера Гримальди. Европейская музыка понравилась Кангъ-хи, и онъ вознамѣрился ее ввести въ «Небесную имперію». Послушный народъ усердно училъ чуждыя ему мелодїи, но глубоко горевалъ о своей національной музыкѣ. Богдыханъ внялъ желанію своего народа, желавшаго вернуться къ родной музыкѣ, и оставилъ нововведеніе. О своей музыкѣ китайцы весьма высокаго мнѣнія, а европейскую ненавидятъ¹⁾. Они говорили миссіонеру Амю: «наша музыка проникаетъ черезъ уши въ сердце, изъ сердца въ душу, а вашей музыкѣ это недоступно».

Музыка очень распространена въ Китаѣ. Она не только сопровождаетъ религіозныя и иныя торжественныя церемонїи, но сопутствуетъ и частной жизни народа, усиливая веселье на свадьбахъ, выражая грусть при похоронахъ. Она — необходимый элементъ китайской драмы, которая, состоя изъ діалоговъ и пѣнія, представляетъ родъ оперы. Въ антрактахъ ягравтъ оркестръ духовыхъ инструментовъ, паузы оглашаются барабаннымъ громомъ. Женскія роли исполняются мужчинами, потому что появленіе женщинъ на сценѣ запрещается китайскими нравами. Китайская сцена лишена декораций. Драматическія ситуаціи дополняются воображеніемъ зрителей. Дѣйствіе отличается дикою грубостью или комичною наивностью. Такъ, напримѣръ, въ одной драмѣ жена убиваетъ мужа. Преступленіе открыто, и преступница приговорена къ ужасной казни: ей сдираютъ со всего тѣла кожу. Послѣ этой операци она, нагая и обезображенная, выходитъ на сцену и поетъ завывающимъ голосомъ арію,

¹⁾ Наоборотъ, европейцамъ не нравится китайская музыка. Бернаръ сравниваетъ пѣніе китайцевъ съ воемъ собакъ. (H. Berlioz. Les soirées d'orchestre. Paris, 1854, p. 278—279). „Китайцы, слушаая, какъ европейцы поютъ свои пѣсни, говорятъ: вотъ, воютъ собаки“. (Simmel. Psychologische und ethnologische Studien über Musik. Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft. XIII, S. 296).

которая принадлежить къ любимѣйшимъ изъ всего китайскаго репертуара. Въ другой драмѣ полководецъ поетъ арію, въ которой выражаетъ намѣреніе предпринять походъ въ далекую страну. При этомъ генераль сидитъ на палочкѣ верхомъ и нѣсколько разъ объѣзжаетъ сцену, помахивая хлыстикомъ.

Китайцы народъ не художественный, искусство китайское не имѣетъ высокаго эстетическаго достоинства. Но ему придано весьма серьезное нравственное значеніе. Еще въ глубокой древности китайцы понимали воспитательную роль музыки, что видно, напримѣръ, изъ слѣдующаго порученія, даннаго богдыханомъ Шуномъ, жившимъ за 2300 лѣтъ до Р. Х., своему музыканту Квею. «Учи дѣтей знатныхъ и заботься о томъ, чтобы они были справедливы, кротки и почитливы, сильны, но не жестоки, вели себя съ достоинствомъ, но безъ гордости и надменности. Эти правила вырази въ стихахъ и положи на соотвѣтствующія мелодіи, чтобы можно было ихъ пѣть съ аккомпаниментомъ инструментовъ. Музыка должна слѣдовать смыслу словъ; пусть она будетъ проста и естественна; музыку же суетную, пустую и расслабляющую нужно отвергнуть. Музыка есть выраженіе душевнаго настроенія; если душа музыканта добродѣтельна, то и его музыка будетъ полна благороднаго выраженія и соединить души съ небожителями».

Музыка служила для вразумленія самихъ царей и исправленія ихъ недостатковъ. Въ одной китайской книгѣ говорится: «Въ древнія времена были слѣдующія учрежденія высокомудрыхъ царей: историки, стоя у повелителей, записывали ихъ ошибки; пѣвцы пѣли колкія, ядовитыя слова и порицали, слѣпцы пѣли пѣсни и хулили. Только такимъ образомъ повелитель страны можетъ узнать свои недостатки».

По мнѣнію китайцевъ, музыка помогаетъ даже управленію государствомъ. Богдыханъ Кангъ-хи присоединилъ къ собранію законовъ слѣдующее прибавленіе: «Музыка имѣетъ способность успокоивать сердце, оттого и любить ее мудрецъ. Онъ можетъ, забавляясь ею, въ то же время упражняться въ хорошемъ правленіи, прилагая съ легкостью и безошибочно законы послѣдняго къ музыкѣ». Оттого величайшій китайскій мудрецъ, Конфуцій, жившій за 550 лѣтъ до Р. Х., и говорилъ объ этомъ искусствѣ: «Если хотите знать, какъ страна управляется и какова ея нравственность,—прислушайтесь къ ея музыкѣ».

Для китайца музыка есть наука, имѣющая государственное, нравственно-воспитательное значеніе; онъ не признаетъ ея самостоятельности, какъ изящнаго искусства. Поэтому музыка въ Китаѣ не разрабатывалась съ эстетической точки зрѣнія и не обнаружила художественнаго развитія.

Японская музыка весьма сходна съ китайской. Поэтому тѣсныя рамки, поставленныя предлагаемой книгѣ, мѣшаютъ распространяться объ этомъ предметѣ. Для ознакомленія съ нимъ можетъ служить хорошимъ руководствомъ T. Pigott, the Music and musical instruments of Japan. London. 1893.

ГЛАВА III.

Музыка индійцевъ.

Индійцы представляютъ полный контрастъ съ китайцами. Чувство и воображеніе—преобладающія способности духовной дѣятельности индусовъ. Роскошь природы Индіи располагаетъ жителей къ чувственности и нѣгѣ. Грандіозность и губительная сила явленій той же природы, представляемая возбужденнымъ воображеніемъ въ видѣ неукротимыхъ страшныхъ божествъ, подавляютъ дѣятельность челоѣка, приводя его къ фанатичной религіозности. Вся индійская цивилизація проникнута этими двумя характеристическими чертами индійцевъ: съ одной стороны, чувственностью, а съ другой—фанатически-религіознымъ экстазомъ. Онѣ-же сообщили соотвѣтствующее направленіе и музыкѣ этого народа.

По мнѣнію индійцевъ, музыка—божественнаго происхожденія. Божества создали разныя тональности, на которыхъ основана индійская музыка, и снабдили индійцевъ инструментами. Драму съ музыкой изобрѣлъ мудрецъ Барата-Муни. Правила для этого рода искусства были сообщены упомянутому мудрецу самимъ Брамой, Гандавдры и апсаразы, гении музыки и танцевъ, окружающіе Индру, были исполнителями драматически-музыкальных представленій передъ богами на небесахъ. По мнѣнію индійцевъ, «во всемъ свѣтѣ даже самимъ богамъ нѣтъ ничего пріятнѣе пѣнія».

При своемъ божественномъ происхожденіи, музыка надѣлена чудодѣйственной силою. Музыкѣ подчинены не только люди, но и животныя и даже неодушевленная природа. Нѣкоторыя мелодіи до такой степени страстны, что поющему ихъ грозитъ опасность сгорѣть въ пламени ихъ пылкой экспрессіи. Музыка вызываетъ дождь, чѣмъ спасаетъ мѣстности отъ засухи и голода; она-же можетъ прогнать темноту, заслонивъ солнце отъ взоровъ людей, и множество другихъ подобныхъ чудесъ, возможныхъ для воображенія индійца, пораженнаго силою впечатлѣнія, производимаго музыкою на душу воспріимчивой натуры.

Исторія индійской музыки неизвѣстна. Насколько современная музыка индійцевъ отличается отъ древнѣйшей, выяснитъ трудно, за отсутствіемъ источниковъ и памятниковъ, по которымъ можно было бы прослѣдить ходъ развитія этого искусства у названнаго народа. Отъ древнѣйшей эпохи остались лишь теоретическія свѣдѣнія въ санскритской литературѣ.

Индійская теорія кладетъ въ основаніе музыки гамму, состоящую изъ семи тоновъ, нижній звукъ которой соответствуетъ нашему А. Семь звуковъ индійской гаммы имѣютъ слѣдующія названія, *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni*. Они указываютъ не абсолютную высоту тона, а обозначаютъ ступени: *sa*—первую ступень, *ri*—вторую и т. д. Хотя семь тоновъ индійской гаммы дѣлаютъ ее сходной съ европейской, тѣмъ не менѣе она имѣетъ существенное отличіе отъ нашей, вслѣдствіе четвертей тоновъ, доступныхъ слуху индійцевъ. Строеніе индійской гаммы представляетъ слѣдующую схему:

sa — ri — ga — ma — pa — dha — ni — sa
 $\frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \mid \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \mid \frac{1}{4} \frac{1}{4} \mid \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \mid \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \mid \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \mid \frac{1}{4} \frac{1}{4} \mid$

Оказывается, что октава дѣлится индійцами не на двадцать четыре четверти тона, какъ наша, имѣющая двѣнадцать полутоновъ, а на двадцать двѣ. Но это дѣленіе существуетъ лишь въ теоріи, на практикѣ же индійская музыка болѣе приближается къ естественному строю, оттого на нашъ слухъ она весьма удовлетворительна¹⁾.

Фантастическій умъ индуса, лишенный трезваго, разсудочнаго контроля, поражается безконечнымъ разнообразіемъ музыкальных комбинацій и запутывается въ нихъ. Онъ изнемогаетъ въ стремленіи привести ихъ къ единству, къ опредѣленной системѣ тональностей. Различіе въ главныхъ, основныхъ тонахъ мелодій, разные пропуски, повышенія и пониженія тоновъ приводятъ индійскаго теоретика къ установленію самостоятельныхъ тональностей, руководствуясь совершенно не существенными измѣненіями въ пѣсняхъ. Оттого индійская теорія музыки насчитываетъ громадное число тональностей: до 1600²⁾, въ которыхъ рѣшительно не замѣтно стремленій къ сохраненію какого-нибудь одного принципа, приводящаго все разнообразіе музыки въ одно цѣлое. На практикѣ у индійцевъ, вмѣсто этого громаднаго числа въ высшей степени запутанныхъ тональностей, упо-

¹⁾ Н. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. Theil. S. 71—73. Тамъ же указаны на числовыя отношенія звуковъ, входящихъ въ индійскую гамму, и на ея отличія отъ строя естественнаго и темперованнаго.

²⁾ Съ теченіемъ времени это число тональностей значительно уменьшилось.

требуется преимущественно наша диатоническая гамма, начиная съ каждой ея ступени, то-есть система гаммъ, соответствующая нашимъ церковнымъ ладамъ¹⁾. Большая часть собранныхъ индійскихъ пѣсенъ принадлежитъ къ мажорному ладу, нѣсколько къ минорному. Въ нѣкоторыхъ мажорѣ смѣняется миноромъ для контрастирующей альтернативы. Такимъ образомъ оказывается, что практическая музыка индійцевъ гораздо менѣе отличается отъ европейской, чѣмъ теорія этого искусства, созданная ихъ философами. Совершенно справедливо замѣчаетъ Кизеветтеръ въ своей книгѣ «Ueber die Musik der neueren Griechen». Leipzig. 1838, S. 32: «Уже давно прихожу я къ мысли, что исполняемая на практикѣ музыка различныхъ древнихъ и новыхъ азіатскихъ народовъ совсѣмъ пня, чѣмъ метафизическая или математическая музыка ихъ философовъ, ихъ теоріи, которая была дѣломъ одного спекулятивнаго мышленія и всегда была далека отъ практики. Я думаю, что мы всегда ошибались, заключая по найденнымъ трактатамъ ученыхъ этихъ народовъ о состояніи ихъ искусства, думая по первымъ судить о послѣднемъ. Мнѣ кажется, что вслѣдствіе этого, нужно говорить не «музыка китайцевъ, индійцевъ, арабовъ» и т. д., а «музыкальная система или теорія китайскихъ, индійскихъ, арабскихъ, персидскихъ философовъ».

Судя по англійскимъ сборникамъ индійскихъ мелодій, въ нихъ замѣтно стремленіе къ сохраненію единства выбранной тональности, пониманіе значенія тоникъ и доминантъ²⁾, послѣдовательное проведеніе мотива черезъ всю мелодію, замѣчательное чувство ритма, которое помогло индійскимъ музыкантамъ создавать пѣсни со строго-правильнымъ періодическимъ складомъ. Хотя индійцы ни въ теоріи, ни въ практикѣ не знаютъ гармоніи и нисколько въ ней не нуждаются, удовлетворяясь одногласной, унисонной музыкой, но ихъ мелодіи до того правильны, что допускаютъ весьма изящную и естественную гармонизацію.

Индійцы дѣлятъ свои мелодіи на четыре класса: «на ректа», «терана», «туппа» и «рагни». Собиратель индійскихъ мелодій, Бирдъ, говоритъ, что напѣвы подъ названіемъ «ректа» самые правильные. Благодаря ихъ плавнымъ, граціознымъ мелодіямъ, они представляютъ любимѣйшій родъ музыки. «Терани» исполняются только мужчинами. По стилю и по способу исполненія, «терани» сходны съ «ректа». «Рагни» совсѣмъ лишены правильности и смысла, являясь изліяніемъ сильно возбужденнаго чувства. Ихъ почти нѣтъ возмож-

¹⁾ Церковными ладами, которые перешли въ нашу музыку изъ греческой, называются гаммы бѣлыхъ клавишъ на фортепиано, начиная отъ ut до ut, отъ ré до ré, отъ mi до mi и т. д.

²⁾ Тоникой называется первая, доминантою пятая ступень гаммы.

ности положить на ноты современной европейской пятилинейной системы. Мелодии под названием «туппа» совсем не объяснены Бирдом.

Исполнение музыкальных произведений отличается у индийцев страстностью и глубокою экспрессией. Они украшают свою музыку изобильными триллерами и т. п. Имѣя нотацию¹⁾, состоящую изъ буквъ, индийцы подробно обозначаютъ темпъ и всѣ нюансы при исполненіи. По правильности музыкальных періодовъ, которые обозначаются въ индійскихъ нотахъ изображеніемъ цвѣтка лотоса, по легкости, съ которою возможно изящно и естественно гармонизировать ихъ мелодіи, пѣсни индийцевъ, записанныя путешественниками, весьма похожи на европейскія. При отсутствіи всякаго ручательства за ихъ древность, есть основаніе предполагать въ нихъ вліяніе европейской музыки. Напротивъ, тѣ изъ индійскихъ пѣсней, которыя дѣйствительно весьма древняго происхожденія, поражаютъ своими странностями и безпрестанною смѣною быстрого темпа медленнымъ, что производитъ впечатлѣніе чрезвычайно страстнаго, возбужденнаго настроенія²⁾.

Что касается до инструментальной музыки, то въ ней индійскіе музыканты достигаютъ замѣчательной виртуозности.

Лучшій инструментъ индийцевъ, вина, принесена на землю женою Брамь, Сарасвати. Вина струнный инструментъ съ семью металлическими струнами. Строй вины даетъ *A*—дурный аккордъ. Фетисъ пораженъ тѣмъ, что при такомъ строѣ индийцы все-таки не знаютъ гармоніи. Изъ этого факта можно заключить, что сама организація слуха индийцевъ лишаетъ ихъ возможности находить красоту въ одновременныхъ звуковыхъ сочетаніяхъ. Объемъ вины: отъ *A* большой октавы до *b* первой. Тонъ вины весьма полный, нѣжный и пріятный. По своему характеру, онъ не столько годенъ для медленныхъ, протяжныхъ звуковъ, сколько для быстрыхъ пассажей. Нѣкоторые индійскіе виртуозы достигали замѣчательной бѣглости и легкости исполненія на этомъ инструментѣ. Изъ прочихъ струнныхъ инструментовъ замѣчательны: раванастромъ—двухъ-струнная, серинда—трехъ-струнная скрипка, магуди—родъ гитары. Раванастромъ и магуди—не настоящіе индійскіе инструменты: они перешли въ Индію отъ арабовъ и персовъ. Изъ духовыхъ инструментовъ замѣчательны: разныя флейты, изъ которыхъ «базаре», флейта Кришны,

¹⁾ Можетъ быть, индійская нотация самая древняя. (См. Fétis, *Resumé philosophique de l'histoire de la musique*, въ *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Paris, 1835. Tome premier, p. LI).

²⁾ Образцы индусской музыки помѣщены въ моей краткой музыкальной хрестоматіи. 2-е изданіе Спб. 1900 г., стр. 14, 157.

представляетъ инструментъ глубокой индійской древности. На ней играютъ, вдвывая воздухъ носомъ. Тумери—двойная флейта, обѣ трубки которой вставлены или въ полную тыкву, или въ орѣхъ. Тромбонъ «таре» съ глухимъ, жалобнымъ звукомъ; на немъ играютъ на похоронахъ. На войнѣ употребляются трубы. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ еще не вышла изъ употребленія первобытная труба изъ раковины. Горные жители играютъ на кривомъ рогѣ.

Индійскій оркестръ богатъ ударными и шумящими инструментами. Удукай—барабанъ, употребляемый въ храмахъ при богослуженіи. Нагуаръ—деревянный, тамтамъ—плоскій, доле—продолговатый барабанъ. Эти барабаны съ различными погремучками и колокольчиками, къ шуму которыхъ присоединяется звонкая вина, служатъ сопровожденіемъ танцевъ байдерокъ. Кромѣ этой увеселительной роли, музыка служитъ индійцамъ для возбужденія мужества на войнѣ, для прославленія царя, убивающаго дикихъ звѣрей на охотѣ; она присутствуетъ при торжественныхъ процессіяхъ, сопровождаетъ драматическія представленія и представляетъ часть культа. Въ Ведахъ, древнѣйшихъ священныхъ книгахъ индийцевъ, сохранились гимны и молитвы богамъ, военныя и побѣдныя пѣсни.

Индійцы, подобно китайцамъ и прочимъ народамъ Востока, усматриваютъ связь музыки съ различными космическими явленіями, съ небесными тѣлами, временами года и пр.

Если для китайца музыка есть дѣло науки и нравственно-воспитательнаго значенія, то для индуса, согласно съ общимъ характеромъ его міросозерцанія, она, съ одной стороны служитъ средствомъ для выраженія его фанатически-религіознаго экстаза, а съ другой, есть упоеніе нѣгой, разлитой въ міръ чувственно-сладокрастныхъ звуковъ. Ни въ Китаѣ, ни въ Индіи музыка не развилась до чистой красоты изящнаго искусства.

Музыка въ Индіи по ту сторону Ганга носитъ на себѣ вліяніе индійской музыки съ весьма значительною примѣсью китайской и дикой австралійской. У жителей этой страны есть инструментъ въ родѣ гитары, паголи, ящичку которой придана форма аллигатора или ящерицы. У бирмановъ есть арфа, имѣющая форму кошки, къ хвосту которой прикрѣплены струны. Китайское вліяніе видно въ большомъ количествѣ ударныхъ инструментовъ.

Это вліяніе еще сильнѣе на островѣ Явъ, гдѣ сохранилась древне-китайская гамма изъ пяти тоновъ. Оркестръ яванскій состоитъ преимущественно изъ ударныхъ и шумящихъ инструментовъ. Изъ струнныхъ инструментовъ у яванцевъ есть скрипка—ребабъ, перешедшая къ нимъ отъ арабовъ,—изъ духовыхъ: труба

и флейта. Иванскій оркестръ старается замѣнить благозвучіе шумомъ, стукомъ и громомъ. Смѣсь этихъ безпорядочныхъ звуковъ производитъ удручающее впечатлѣніе.

Музыка жителей острововъ: Борнео, Новой Каледоніи, Новой Голландіи, Новой-Гвиней по своей дикости совершенно сходна съ музыкой первобытной.

ГЛАВА IV.

Музыка арабовъ.

Пылкая фантазія и непреклонное мужество, свойственныя арабамъ, придали рыцарскій характеръ роли этого народа на сценѣ всемірной исторіи. Въ ней они начинаютъ заявлять себя съ эпохи Магомета, вдохновившаго свой народъ на воинскіе подвиги. До Магомета арабы представляли кочующее племя, которое только въ «Счастливой Аравіи» достигло нѣкоторой степени культуры, носившей на себѣ вліяніе египетское и финикійское. Этому же вліянію должна была подчиниться и музыка арабовъ, населявшихъ «Счастливую Аравію»; что же касается до музыки кочующихъ арабовъ, бедуиновъ, этихъ «дѣтей степей», то арабскій писатель Ибнъ-Халдунъ, умершій въ 1405 г. по Р. Х., утверждаетъ, что ихъ пѣніе состояло лишь въ крикахъ, которыми они понукали своихъ верблюдовъ.

Магометъ (571—632 по Р. Х.) враждебно относился къ искусству, хотя самъ былъ поэтомъ. Запрещеніе изображать Бога въ человѣкоподобномъ видѣ парализовало развитіе живописи и скульптуры. У арабовъ развились лишь архитектура, поэзія и музыка. Въ интересахъ послѣдней былъ пагубенъ законъ Магомета, заключившій женщину въ гаремъ. При своей обезличенности, она лишилась своего духовнаго обаянія, которое до Магомета доставляло ей такое могущественное вліяніе надъ сердцемъ мужчины, — вліяніе, столь сильно располагавшее къ лиризму и такъ художественно выраженное устами поэта Антары: «Я думаю о тебѣ, когда вражескія копыа утоляютъ мною свою жажду и острия лезвія купаются въ моей крови. Я радуюсь, когда скрещиваются мечи, — они сверкаютъ тогда, какъ твои блестящіе зубы при улыбкѣ», — пѣлъ поэтъ о лю-

бимой женщины. Несмотря на заповѣдь Магомета — избѣгать музыки, это искусство нашло доступъ во дворцы калифовъ, которые дорожили искусными музыкантами и музыкантшами. На востокѣ преимущественно женщины отличались виртуозностію въ пѣніи и игрѣ на разныхъ инструментахъ. Чтобы согласить заповѣдь Магомета, запрещающую музыку, съ наклонностію къ ней, столь сильною въ арабахъ, комментаторы Корана объясняли, что Магометъ имѣлъ въ виду лишь безнравственную музыку. Такимъ образомъ невинной, въ особенности же нравственной музыкой, можно было наслаждаться безъ боязни преступить заповѣдь.

Арабы склонны приписывать музыкѣ весьма сильное нравственное вліяніе. Гарунъ-аль-Рашидъ простилъ свою возлюбленную, но провинившуюся передъ нимъ Мариду, которую хотѣлъ было строго наказать, смягчившись пѣніемъ и игрою на лютнѣ Ишака-аль-Машули, получившаго отъ калифа щедрое награжденіе. Музыка возбудила милосердіе въ сердцѣ судьи и склонила его простить преступника, приговореннаго къ смерти. При взятіи Багдада, тридцать тысячъ плѣнныхъ были избавлены отъ казни, благодаря силѣ музыки. Она же, по мнѣнію арабовъ, укрощаетъ дикихъ животныхъ, лечитъ болѣзни и, находясь въ связи съ элементами: съ воздухомъ, огнемъ, водою и землею, предохраняетъ отъ крайностей темпераментовъ. Недостатки сангвиническаго темперамента, соотвѣтствующаго, по мнѣнію арабовъ, воздуху, излечиваются струною лютни, служащей символомъ земли и меланхоликовъ. Холику помогаетъ тонъ, символически изображающій воду и флегматическій темпераментъ. Флегматикъ ободриется, при слушаніи пылкой музыки, исполняемой на струнѣ лютни, соотвѣтствующей холерическому темпераменту. Грусть меланхоликовъ проясняется легкой, игривой музыкой, воспроизводимой на той струнѣ лютни, которая служитъ символомъ сангвиническаго темперамента.

Любовь арабовъ къ музыкѣ отразилась во многихъ поэтическихъ выраженіяхъ. Музыка «нѣжна, какъ молоко, пламенна, какъ вино, она приручаетъ дикихъ звѣрей и очаровываетъ человеческое сердце». Одна арабская поговорка гласитъ: «Кто не охотится, не любить, не содрогается отъ музыки и не восторгается запахомъ цвѣтовъ, — тотъ не человѣкъ». Разсудительный музыкантъ, по мнѣнію арабовъ, долженъ возбуждать различныя настроенія въ своихъ слушателяхъ по извѣстному плану. Сначала онъ долженъ своей музыкой наполнять сердца мужествомъ и радостью, затѣмъ переходить къ нѣжнымъ, любовнымъ звукамъ, далѣе, побуждать къ танцамъ, наконецъ, убаюкивать своихъ слушателей и наводить на нихъ сонъ. Послѣднее качество очень высоко цѣнится на Востокѣ.

гдѣ жаркій климатъ ослабляетъ организмъ и усиливаетъ потребность во свѣтѣ¹⁾.

Уваженіе къ нравственной силѣ музыки выражено во многихъ изреченіяхъ арабскихъ мудрецовъ, какъ, напримѣръ: «душа, приведенная музыкой въ восторгъ, стремится къ созерцанію высшихъ существъ, къ общенію съ чистѣйшимъ міромъ, такъ что даже духи, омраченные грѣховностью плоти, готовятся ею къ слитію со свѣтлыми небожителями, стоящими у трона Всевышняго».

Арабская музыка получила теоретическую разработку со времени покоренія Персіи Омаромъ въ 636 г. по Р. Х. О необразованности арабовъ въ означенное время можетъ свидѣтельствовать то, что при разграбленіи дворца Иранской столицы они нашли камфору, употреблявшуюся для приготовления свѣчей, которую приняли за приправу для кушанья, а Омаръ, при раздѣленіи добычи, разорвалъ на куски коверъ, съ искуснымъ изображеніемъ рая. Но арабы быстро усвоили себѣ образованность персовъ и во многомъ даже превзошли послѣднихъ.

Персія изобиловала пѣвцами, «голосъ которыхъ по сладкозвучію превосходилъ пѣніе соловьевъ». Музыку персы причисляли къ самымъ дорогимъ предметамъ въ жизни, что видно изъ слѣдующаго отрывка персидской рукописи, хранящейся въ британскомъ музеѣ: «что тоскуешь сынъ мой? не печалься, — ты получишь четыре вещи, обладаніе которыми равняется господству надъ Ираномъ. Въмѣсто потеряннаго коня ты получишь два, по имени: Шебдицъ (гнѣдой) и Гульгюнъ (розовый). Почти твоего любимаго арфиста испорченъ; вмѣсто него ты получишь двухъ арфистовъ, съ которыми ничто въ свѣтѣ не можетъ сравниться. Имена ихъ: Барбудъ и Некиза. Затѣмъ ты получишь въ подарокъ живописца и дѣвушку, по имени Ширинъ, красота которой затмитъ солнце».

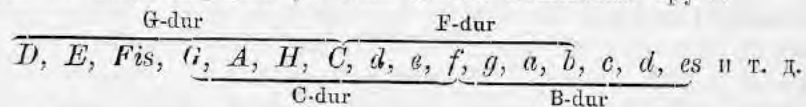
Арабы, воспринявъ персидскую образованность, усвоили себѣ и персидскую музыку. «Арабы», пишетъ Ибнъ-Халдунъ, «образовывали свой вкусъ подъ влияніемъ персовъ. Багдадъ былъ тогда средоточіемъ хорошей музыки, и багдадское пѣніе до сихъ поръ (т. е. до 1400 г. по Р. Х.) доставляетъ удовольствіе хорошему обществу».

Арабо-персидская музыка подвергалась весьма дѣятельной теоретической разработкѣ со стороны арабскихъ и персидскихъ ученыхъ. Теорія арабо-персидской музыки представляетъ весьма странную, но

¹⁾ Врачъ Авиценна, жившій въ XI вѣкѣ по Р. Х., совѣтуетъ лечить музыкой физическія и душевныя болѣзни. Современная медицина подтверждаетъ воззрѣнія Авиценны и прибѣгаетъ къ музыкѣ для врачеванія легкихъ формъ сумасшествія.

во многихъ отношеніяхъ замѣчательную систему, которая иногда напоминаетъ древне-греческую.

Гамма арабо-персидской теоріи музыки состоитъ изъ тетрахорда: *D, E, Fis, G* и пентахорда: *G, A, H, c, d*. Такое дѣленіе гаммы показываетъ, что арабо-персидскіе теоретики понимали значеніе тона *G* какъ тоники, что совершенно вѣрно при малой септимѣ: *c*, дѣлающей эту гамму *G*-дурной, хотя она и начинается съ ноты *D*, которая въ этомъ случаѣ играетъ роль доминанты. Соединеніе тетрахордовъ въ одну непрерывную цѣпь давало квинтовый кругъ:



Октава арабо-персидской музыки дѣлится на семнадцать частей¹⁾.

Весь объемъ арабской музыки заключается въ сорока звукахъ. Они обозначаются или цифрами, или названіями цифръ, или буквами. Въ послѣдствіи въ Персіи развилась новая музыкальная система съ двѣнадцатью полутонами въ октавѣ, аналогичная европейской.

Возможность разнообразнѣйшимъ образомъ комбинировать семнадцать звуковъ гаммы, даетъ въ результатѣ громадное число тональностей. Изъ нихъ нѣкоторыя напоминаютъ европейскія. Такъ, напримѣръ, «Нева» имѣетъ сходство съ минорной нисходящей гаммой, а «Ушакъ» съ мажорной, начинающейся съ пятой ступени (т. е. съ миксолидійской гаммой средневѣковой европейской музыки). Рядомъ съ запутаннымъ ученіемъ о различныхъ тональностяхъ, арабо-персидская теорія имѣетъ не менѣе сложную систему ритмики, въ связи съ размѣромъ стиховъ. Ученіе о ритмѣ нѣсколько напоминаетъ мензуральную теорію, начавшую развиваться въ Европѣ съ 12-го вѣка.

Въ арабо-персидской теоріи существуетъ понятіе объ интервалахъ, консонансахъ и диссонансахъ. Къ консонансамъ причисляется октава (самый совершенный консонансъ), квинта и кварта, а также большія и малая терціи, большія и малыя сексты²⁾. Понятія объ

¹⁾ Гельмгольцъ въ своей книгѣ: «Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ» даетъ объясненіе этому явленію. (Г. Гельмгольцъ. «Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ». Спб. 1875, стр. 400—404). Тѣмъ не менѣе, можно утверждать, что основа индійской и арабской музыки, не взирая на $\frac{1}{4}$ и $\frac{1}{3}$ тоновъ, все-таки диатоническая. (H. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. 2. Auflage. Leipzig. 1901. I. Theil, S. 75). Риманъ сравниваетъ эти звуковые оттѣнки съ нашимъ темперованнымъ строемъ (ibid. I Theil. S. 73—75).

²⁾ Арабы ранѣе другихъ народовъ поняли консонирующее значеніе терцій и секстъ. (См. H. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. 2. Auflage. Leipzig. 1901. I. Theil. S. 74, 142).

интервалахъ, консонансахъ и диссонансахъ, приобретенныя въ теоріи, не имѣютъ значенія на практикѣ: арабо-персидская музыка почти исключительно одногласная. Амбросъ отрицаетъ у арабовъ способность къ воспріятію гармоніи (Ambros, *Geschichte der Musik*, 2 Auflage Leipzig, 1880. Bd. I. S. 100). На стр. 455 той-же книги онъ рассказываетъ объ арабѣ, слушавшемъ игру на фортепіано и попросившемъ исполнителя сначала сыграть ему одной рукой, а потомъ другой, а не обѣими вмѣстѣ.

Но Науманъ не согласенъ съ этимъ мнѣніемъ Амброса. (См. Naumann, *Illustrierte Musikgeschichte*, Bd. I. S. 84). Дѣйствительно, арабскій пѣвецъ исполняетъ мелодію подъ аккомпаниментъ ребаба, который тянетъ одну ноту органаго пункта, по временамъ прерываемую группетто (см. Fétis, *Histoire générale de musique*, t. II, p. 105). Точно также мелодія надъ органомъ пунктомъ получается на двойной флейтѣ, аргутѣ. Но едва ли такіа примитивныя созвучія могутъ быть причислены къ гармонической музыкѣ. Несмотря на то, что арабская музыка лишена гармоніи, тѣмъ не менѣе въ ней есть экспрессія. Теоретики даютъ весьма подробныя указанія на средства для выраженія въ музыкѣ различныхъ душевныхъ настроеній. Такъ какъ, по мнѣнію теоретиковъ, каждая тональность имѣетъ свой опредѣленный характеръ, то композиторъ долженъ обращать особенное вниманіе на выборъ тональности для мелодіи, на которую онъ намѣревается положить стихи.

Арабскія мелодіи, записанныя европейцами, не даютъ полнаго понятія объ арабской музыкѣ, потому что наша нотация не въ состояніи обозначить, а большая часть нашихъ инструментовъ—исполнить всѣхъ звуковъ, входящихъ въ составъ арабской музыки. Чтобы узнать арабскую музыку, нужно ее послушать на мѣстѣ, при туземномъ исполненіи. Говорятъ, что европейскій слухъ скоро свыкается со страннымъ построеніемъ арабской гаммы, которая первое время нѣсколько поражаетъ его. Когда же слухъ успѣетъ освоиться съ арабской музыкой, то она начинаетъ даже нравиться, въ особенности при всей обстановкѣ арабской жизни, гдѣ эта странная музыка представляется элементомъ, гармонирующимъ съ общимъ характеромъ арабской культуры. Весьма замѣтнымъ отличительнымъ признакомъ арабской музыки представляетъ обиліе фіоритуръ, которыми разукрашены арабскія мелодіи. Фіоритурны вѣтрчатются и въ турецкихъ пѣсняхъ, характерное отличіе которыхъ заключается въ частомъ употребленіи чрезмѣрной секунды и чрезмѣрной кварты. Турецкая музыка весьма похожа на арабскую. Какъ въ той, такъ и въ другой отразилась дикая воинственность, нѣга гаремной жизни

и фантастичность, проявляющаяся въ затѣпливыхъ узорахъ фіоритурныхъ украшеній мелодій¹⁾.

Арабская музыка въ формѣ марша сопровождаетъ военные походы. Пѣніе раздается съ высокихъ минаретовъ для призыва къ молитвѣ, производа, по описанію путешественниковъ, странное фантастическое впечатлѣніе, не лишенное своего рода прелести²⁾. Заунывностью, монотонною мрачностью отличается пѣніе на похоропахъ. Музыка сопровождается и работы, регулируя движеніе рабочихъ при водокачаніи, огребаніи веслами и пр.

Арабы оказали нѣкоторое вліяніе на европейскую музыку: ихъ инструменты перешли въ европейскій оркестръ.

Главный арабскій инструментъ есть лютня. На ней навязано четырнадцать струнъ, настроенныхъ попарно, слѣдовательно, дающихъ, безъ помощи аппликатуры, всего семь тоновъ: *cis, fis, h, e, a, d, u*³⁾. Струны приводятся въ вибрацію посредствомъ металлическаго плектра. Этотъ плектръ замѣняется иногда орлинымъ перомъ. Изобрѣтеніе лютни арабы приписываютъ Пифагору. Они нашли ее у персовъ, отъ которыхъ этотъ инструментъ перешелъ къ арабамъ. Въ XII вѣкѣ, во времена Крестовыхъ походовъ, лютня появилась въ Европѣ, гдѣ стала господствующимъ инструментомъ диллетантовъ и сохранила это значеніе до XVI в., когда ее стало вытѣснять фортепіано. Если принять въ соображеніе, что лютня, подъ названіемъ бивы, извѣстна и въ Японіи, то нужно считать этотъ инструментъ за одинъ изъ самыхъ распространенныхъ.

По мнѣнію Кизеветтера, лютня египетскаго происхожденія и перешла къ персамъ отъ египтянъ во времена Камбиза. Изображеніе лютнеподобнаго инструмента на архитектурныхъ памятникахъ египтянъ подтверждаетъ предположеніе Кизеветтера. Эти египетскія изображенія особенно похожи на разновидность лютни, на инструментъ, называемый у арабовъ танбуръ.

Гуслеобразный инструментъ арабовъ, канунъ, имѣетъ право на названіе восточнаго фортепіано. Распространившись въ Европѣ въ средніе вѣка, онъ повліялъ на происхожденіе послѣдняго. Къ арабамъ канунъ перешелъ, вѣроятно, отъ ассирійцевъ, на архитектурныхъ памятникахъ которыхъ встрѣчается инструментъ въ родѣ гуслей.

¹⁾ Ambros, *Geschichte der Musik*, 2. Auflage, Leipzig, 1880 Bd. I, S. 108—112.

²⁾ Весьма удачно воспользовался арабскими мелодіями Ф. Давидъ въ „*Le désert*“. Отрывки изъ этого произведенія и др. образцы арабской музыки—въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 15, 16, 17, 157—158.

³⁾ Тоны большой октавы принято обозначать прописными буквами, малой—скороченными, первой—съ одной чертой, второй—съ двумя чертами и т. д.

Канунъ, служащій для регулированія тоновъ, арабы считаютъ основаніемъ ихъ музыки. На канунъ навязано семьдесятъ пять кишечныхъ струнъ, изъ конхъ каждыя три настроены въ унисонъ. Объемъ кануна простирается отъ *E* до *a*. Струны приводятся въ вибрацію посредствомъ металлическаго язычка.

Разновидность кануна есть сантиръ со стальными струнами и съ объемомъ отъ *d* до *g*. Изъ маленькаго сантира (пи-сантира) Фетисъ производитъ псалтирь.

Струнный, смычковый инструментъ арабовъ, ребабъ, перешелъ въ Европу въ XII вѣкѣ, подъ названіемъ: «ребекъ». Есть двѣ разновидности ребаба: «ребабъ-эхъ-хаеръ» (ребабъ поэтовъ) съ одной струной и съ объемомъ отъ *d* до *b* и «ребабъ-эль-моганни» ребабъ пѣвцовъ (съ двумя струнами и съ объемомъ отъ *a* до *a*). Ребабъ не употребляется въ арабскомъ оркестрѣ, а служитъ для аккомпанимента пѣнія или поэтической декламации. На ребабѣ исполняется однообразная мелодическая фигура, которая сопровождаетъ пѣніе въ видѣ органнаго пункта. Получаемыя созвучія представляютъ зародыши самой примитивной гармоніи.

Къ скрипкообразнымъ инструментамъ арабовъ принадлежатъ еще: кеманге-а-гуцъ съ двумя струнами изъ конскихъ волосъ, строй которыхъ: *g-d*; кеманге-фаркъ, или согіаръ со строемъ *e—h*; марраба съ одной струной, по которой играющій проводитъ смычкомъ, употребляемымъ имъ по временамъ вмѣсто колотушки, чтобы ударять по корпусу маррабы, представляющему подобіе барабана.

Къ духовымъ инструментамъ арабовъ принадлежитъ цамръ, или цурна, родъ гобоя, съ семью большими и тремя малыми дырочками, безъ клапановъ и съ объемомъ отъ *h* до *d*. Этотъ инструментъ употребляется въ маршахъ. Въ XVI-мъ столѣтіи арабскій цамръ образовалъ цѣлое семейство въ европейскомъ оркестрѣ, подъ названіемъ боммера, поммера и бомбарда. Изъ дискантоваго поммера произошелъ нашъ гобой.

Эракихъ въ родѣ цамра; объемъ эракиха: отъ *e* до *e* Флейта най имѣетъ объемъ отъ *d* до *a* или отъ *a* до *e*; при игрѣ ее держатъ какъ кларнетъ и дуютъ вдоль трубки. Аргуль, двойная флейта, инструментъ египетскихъ крестьянъ; на одной флейтѣ аргуля исполняется мелодія въ то время, какъ другая трубка этого инструмента издаетъ одинъ неизмѣняющійся тонъ, служащій какъ бы органнымъ пунктомъ. Созвучія, получаемыя на аргулѣ и при аккомпаниментѣ пѣнію на ребабѣ, представляютъ единственные намеки на гармонію во всей арабской музыкѣ. Суффора, или шаббабе, родъ флейты. Вѣ-

роятно, суффора перешла въ европейскій оркестръ подъ именемъ цуффоло, инструмента, бывшаго въ употребленіи до XVIII в. Арабская труба, нефиръ, имѣетъ объемъ отъ *g* до *g*. Она употребляется въ военномъ оркестрѣ арабовъ и вошла въ европейскій. Въ послѣдній перешли и ударные арабскіе инструменты: накари («*naqaige*» у поэтовъ XII и XIII вв.) и дарбука—небольшой барабанъ, употребляющійся лодочниками. Кромѣ этихъ барабановъ, у арабовъ есть и другіе ударные, шумящіе и звенящіе инструменты. Арабскій военный оркестръ состоитъ изъ цамра, нефира, ударныхъ и шумящихъ инструментовъ. На европейца военный арабскій оркестръ производитъ впечатлѣніе дикой музыки. Въ обыкновенный, не въ военный арабскій оркестръ входятъ и струнные инструменты.

Не смотря на свою странность для европейца, арабская музыка, при нѣкоторой привычкѣ къ ней и при всей обстановкѣ арабской жизни, не лишена своего рода дикой красоты.

ГЛАВА V.

Музыка древнихъ египтянъ.

Египетская культура, повліявшая на еврейскую, греческую и римскую, которая въ свою очередь передала результаты своего умственнаго и нравственнаго развитія христіанской Европѣ,—по справедливости считается колыбелью общечеловѣческой цивилизаціи, непрерывный ходъ которой продолжается до нашихъ дней. Оттого и музыку египетскую можно считать праматерью музыки современной.

О музыкѣ древнихъ египтянъ упоминаютъ древніе писатели. Но эти свѣдѣнія даютъ весьма неопредѣленное понятіе о древне-египетской музыкѣ. Одно время шумящій систръ считался за единственный музыкальный инструментъ египтянъ, отчего музыка этого народа должна была казаться едва ли не въ первобытномъ состояніи. Ее даже почти отрицали у этого народа. Громадное значеніе для исторіи египетской музыки имѣло открытіе изображенія наблы (родъ гитары) на обелискѣ въ Римѣ, сдѣланное Бёрнеемъ, и арфы на царскихъ гробницахъ Египта, найденной Брюсомъ. Болѣе или менѣе точныя знанія о древне-египетской музыкѣ основаны на изученіи изображеній музыкальных инструментовъ и музыкантовъ на архитектурныхъ памятникахъ этого народа. Кромѣ изображеній, найдено нѣсколько экземпляровъ музыкальных инструментовъ, хранящихся въ разныхъ музеяхъ.

На древнѣйшихъ архитектурныхъ памятникахъ Египта сохранилось изображеніе арфы, называвшейся у древнихъ египтянъ «Тебуні»,—что извѣстно по разобраннымъ іероглифамъ. Такъ какъ изображенія арфъ встрѣчаются на зданіяхъ, какъ древнѣйшихъ, такъ и болѣе позднихъ, то можно прослѣдить исторію этого инструмента. Нѣтъ основанія предполагать, что арфа занесена въ Египетъ изъ какой-нибудь другой страны, поэтому означенному инструменту приписывается египетское происхожденіе. На древнѣйшихъ памятникахъ арфа имѣетъ видъ лука и такимъ образомъ подтверждаетъ предположеніе, что она произошла изъ этого орудія ¹⁾. Струнъ у ней сначала было всего двѣ, но позднѣе число ихъ возрастаетъ: встрѣчаются арфы съ четырьмя, шестью, восемью, десятью струнами; число ихъ доходитъ на нѣкоторыхъ арфахъ до двадцати. Сама форма этого инструмента измѣняется: изъ полукруглой она дѣлается треугольною. Не менѣе разнообразна величина арфъ и ихъ отдѣлка, начиная отъ самой простой до богато разукрашенной. Сохранившіеся экземпляры древне-египетской арфы находятся въ флорентійскомъ музеѣ.

Къ древнѣйшимъ инструментамъ Египта принадлежить и гитарообразный инструментъ, называвшейся наблюю. Набля была принята въ число іероглифическихъ знаковъ и означала добро. Фактъ принятія наблы за іероглифическій знакъ указываетъ на глубокую древность и распространенность этого инструмента, потому что для іероглифовъ необходимо было брать изображенія предметовъ, давно всѣмъ извѣстныхъ; обозначеніе добра іероглифическимъ знакомъ наблы указываетъ на высокое мнѣніе египтянъ объ этомъ инструментѣ, а можетъ быть, и обо всей музыкѣ. На этомъ инструментѣ обыкновенно было двѣ струны, иногда, впрочемъ, попадаются и трехъ-струнные наблы. Для приведенія струнъ въ вибрацію, играющій ударялъ по струнамъ или одними пальцами, или маленькими пластинками. Экземпляръ наблы находится въ Берлинѣ.

Лира водворилась въ Египтъ въ эпоху 12-й династіи, то-есть въ послѣдніе вѣка третьяго тысячелѣтія до Р. Х., незадолго до владычества гиксовъ. На одномъ изображеніи представлено мирное переселеніе семитическаго племени въ Египетъ. Одинъ изъ семитовъ несетъ лиру, на которой, идя, играетъ. Лира, судя по изображеніямъ, найденнымъ на ассирійскихъ памятникахъ, азиатскаго происхожденія. Она распространилась въ Египтъ во времена гиксовъ и могла быть занесена, какъ военная добыча, при походахъ египетскихъ царей въ Азію. Въ позднюю эпоху существованія еги-

петскаго государства лира исчезаетъ и замѣняется небольшой арфой. Лира, на которой играетъ переселяющійся семитъ, представленный на упомянутомъ изображеніи, весьма проста. Со временемъ она подвергается нѣкоторымъ улучшеніямъ, хотя почти никогда не носитъ такихъ роскошныхъ украшеній, какъ арфа. Струнъ на лирѣ отъ трехъ до девяти. Ихъ приводятъ въ вибрацію или просто пальцами, или плектромъ ¹⁾.

На изображеніяхъ встрѣчаются флейты трехъ родовъ: продольныя, на которыхъ играютъ, какъ на нашемъ кларнетѣ или гобоѣ, косая, напоминающая нашу обыкновенную флейту, и двойныя, состоящія изъ двухъ, не прикрѣпленныхъ другъ къ другу трубокъ. Два экземпляра деревянныхъ флейтъ хранятся въ флорентійскомъ и луврскомъ музеяхъ.

Изъ ударныхъ инструментовъ у египтянъ были разные колоутушки, барабаны и систры. Послѣдніе состояли изъ металлических палочекъ, издававшихъ звонкіе тоны. Этотъ инструментъ служилъ не для музыкальных пѣлей, а для возбужденія вниманія во время богослуженія и для изгнанія злыхъ духовъ.

Сохранился экземпляръ египетскаго барабана, находящійся въ луврскомъ музеѣ. Барабаны и трубы—единственные инструменты военнаго египетскаго оркестра.

Самое важное значеніе музыка египтянъ имѣла при богослуженіи. На изображеніяхъ часто встрѣчаются играющіе на арфахъ жрецы, легко узнаваемые по выбритымъ головамъ. Музыка сопровождала всѣ торжественныя процессіи, изъ которыхъ похоронная у египтянъ играла особенно серьезную роль. На одномъ изображеніи представлена похоронная процессія, въ которой участвуютъ слѣдующіе музыканты: арфистъ, дирижеръ, управляющій пѣніемъ шести пѣвицъ, отбивающихъ руками тактъ; кромѣ этихъ музыкантовъ, изображены три танцора, поднимающіе вмѣстѣ руки, а четвертый какъ бы кружится на мѣстѣ. Но не всегда музыка египтянъ сохраняла свой серьезный, торжественный характеръ, подобающій ей при богослуженіи, похоропахъ и тому подобныхъ процессіяхъ. Она иногда сопровождала веселые эпизоды жизни. Такъ, напримѣръ, на одномъ изображеніи представленъ пиръ, веселье котораго увеличивается присутствіемъ двухъ арфистокъ, гитариста, гитаристки, барабанщицы и двухъ пѣвицъ. Музыка служила у египтянъ и для развлеченія въ домашней, будничной жизни: одна знатная дама дѣлаетъ свой туалетъ подъ музыку арфиста, арфистки и трехъ пѣвицъ; мать, кормящую ребенка, увеселяетъ арфистъ,

¹⁾ Н. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2. Auflage. Leipzig. 1901. I. Theil. S. 11.

¹⁾ Плектръ (плектронъ, плектрумъ)—палочка изъ тонкаго дерева или изъ осповой кости, которою древніе играли на лирѣ.

аккомпанирующей пѣвицѣ. Наконецъ, музыка сопровождала трудъ, регулируя усилія рабочихъ, облегчая сооруженія тѣхъ гигантскихъ архитектурныхъ памятниковъ, которыми Египетъ до сихъ поръ поражаетъ воображеніе туристовъ ¹⁾. О народныхъ пѣсняхъ, сопровождавшихъ трудъ работниковъ, даетъ свѣдѣнія Геродотъ. Обыкновеніе регулировать усилія физическаго труда равномернымъ ритмомъ пѣнія сохранилось до сихъ поръ у коптовъ, потомковъ древнихъ египтянъ. Быть можетъ, въ пѣніи этихъ теперешнихъ обитателей Египта слышатся отголоски прежней египетской музыки, тѣмъ болѣе древней, что египтяне, какъ извѣстно, отличались самымъ строгимъ консерватизмомъ ²⁾.

Египтяне утверждали связь музыки съ космическими явлениями. Каждая изъ струнъ лиры была символомъ особаго времени года. Каждый тонъ ихъ музыки соответствовалъ планетѣ. Такъ какъ они насчитывали семь планетъ, то можно заключить, что египтянамъ была извѣстна диатоническая гамма, состоящая изъ семи тоновъ ³⁾. Труднѣе рѣшить вопросъ: была ли у египтянъ многоголосная музыка, знали ли они гармонию? Изображеніе на архитектурныхъ памятникахъ болѣе или менѣе обширнаго ансамбля, состоящаго изъ пѣнія и инструментовъ разной величины, слѣдовательно, и различнаго объема, изображеніе арфистовъ, захватывающихъ пальцами нѣсколько струнъ, наводятъ на положительный отвѣтъ. Но за неимѣніемъ болѣе опредѣленныхъ данныхъ, за отсутствіемъ какого бы то ни было памятника египетской музыки (исключая вышеописанныхъ изображеній инструментовъ и немногихъ оставшихся экземпляровъ)—достоверное рѣшеніе этого вопроса невозможно.

Египтяне глубоко уважали музыку, какъ искусство священное, сопровождающее богослуженіе. Изъ надписей извѣстно, что въ числѣ музыкантовъ были сановники. Существовалъ цѣлый классъ специалистовъ музыкантовъ. Сохранилось изображеніе музыкальной школы, въ которой представленъ учитель музыки съ своею аудиторіей. Тѣмъ страннѣе кажется извѣстіе Діодора Сицилійскаго о томъ, что обученіе музыкѣ пренебрегалось египтянами. «Изучать гимнастику и

музыку не въ обычаѣ у египтянъ, говоритъ этотъ писатель. Они думаютъ, что ежедневныя гимнастическія упражненія даютъ молодымъ людямъ не истинное здоровье, а лишь кратковременную, непрочную физическую крѣпость. Музыку же они считают не только бесполезной, но положительно вредной, способной изнѣживать души людей» ¹⁾. Это извѣстіе, противорѣчащее факту распространенія музыки въ Египтѣ, засвидѣтельствованному изображениями на архитектурныхъ памятникахъ. Амбросъ объясняетъ слѣдующимъ образомъ. Грекъ получалъ гимнастическое и музыкальное образованіе. Одно гимнастическое образованіе могло повредить душѣ, грозя довести ее до огрубѣлости; одно музыкальное образованіе было опасно вслѣдствіе изнѣживающаго вліянія музыки. Египтянинъ избѣгалъ вреда тѣмъ, что не получалъ ни гимнастическаго, ни музыкальнаго образованія. Онъ наслаждался музыкой пассивно, слушая ее, предоставляя занятіе ею особому классу общества, что вполне соответствовало кастовому характеру египетской культуры ²⁾.

Музыка египтянъ перешла черезъ Моисея къ евреямъ, чрезъ Пизагора ³⁾ къ грекамъ. Самъ же Египетъ, подпавъ подъ владычество сначала персовъ, потомъ македонянъ и римлянъ, затѣмъ арабовъ, утратилъ свою оригинальную цивилизацію, а съ ней и свою музыку.

Что касается до музыки другихъ народовъ древняго мира, болѣе или менѣе соприкасавшихся съ египтянами: ассирійцевъ, вавилонянъ и финикянъ, то свѣдѣнія о ней получаются также, какъ и о египетской, преимущественно изъ изображеній, найденныхъ на остаткахъ древнихъ архитектурныхъ памятниковъ, и изъ извѣстій, сообщаемыхъ древними писателями. Изъ изображеній можно заключить, что гуслеобразный инструментъ, перешедшій къ арабамъ въ видѣ ихъ кануна, повліявшій впоследствии на изобрѣтеніе фортепiano,—происхожденія ассирійскаго ⁴⁾. Лира тоже инструментъ ассирійскій и отъ этого народа перешла къ египтянамъ. Ассирійская арфа отличается отъ египетской болѣею легкостью и тѣмъ, что ея струны приводятся въ вибрацію плектромъ, а не пальцами, какъ у египетской.

¹⁾ Ср. «О вліяніи музыки на человѣчскій организмъ» Тарханова (Сѣверный Вѣстникъ, 1893 г. февраль). Bücher (Dr. Karl). Arbeit und Rhythmus. Leipzig. 1899. 2. Auflage (есть въ русскомъ переводѣ). Wallaschek, Primitive music. London. 1893. Th. Ribot, La psychologie des sentiments. Paris. 1896. p. 328—329.

²⁾ См. образецъ въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2. изд. СПб. 1900, стр. 17.

³⁾ H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I. Theil. S. 67.

¹⁾ Ambros. Geschichte der Musik. 2. Auflage. Leipzig. 1880. Bd. I. S. 174—175.

²⁾ Ibid. I. S. 175.

³⁾ H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2. Auflage. Leipzig. 1901. I. Theil. S. 67.

⁴⁾ Этотъ инструментъ назывался самбука. (Ibid. I. S. 16. Тамъ же изображеніе. Ср. ibid. I. 59).

Ассирийская труба имѣетъ видъ воронки.

Вавилонская музыка сходна съ ассирийской. Какъ та, такъ и другая служила преимущественно пѣльмъ государственнымъ, участвуя въ торжественныхъ процессіяхъ, прославлявшихъ подвиги царей.

Финикійне, обнаруживавшіе вліяніе египетской и вавилонской культуры, были мало способны къ искусствамъ. Музыка ихъ, присутствуя при культѣ Молоха, служила для заглушенія криковъ дѣтей, положенныхъ на раскаленные руки идола. Она же усиливала неистовства при чувственномъ культѣ Астарты. Финикійскіе инструменты: киноръ—трехъ-угольная арфа, набла и флейты.

ГЛАВА VI.

Музыка евреевъ.

Евреи, отстаивая вездѣ и всегда свою религіозность, въ другихъ отношеніяхъ подчиняются вліянію тѣхъ народовъ, среди которыхъ они живутъ. Подобно тому, какъ синагоги свои они строили въ стилѣ готическомъ, мавританскомъ и пр., такъ и музыка, раздававшаяся въ нихъ, утратила свою самобытность и оригинальность. Напѣвы, употребляющіеся теперь въ синагогахъ, обнаруживаютъ вліяніе музыки тѣхъ народовъ, среди которыхъ евреи живутъ ¹⁾. О древне-еврейской музыкѣ можно составить себѣ понятіе лишь по извѣстіямъ древнихъ писателей.

Еврей—народъ мало способный въ эстетическомъ отношеніи. Образовательныя искусства у нихъ совсѣмъ не развивались. Единственное искусство, въ которомъ они создали памятники непреходящаго значенія, есть поэзія. Впрочемъ, изъ всѣхъ родовъ поэзіи у евреевъ развилась лишь лирика. Этотъ родъ поэзіи, будучи всегда тѣсно связанъ съ музыкой, своимъ процвѣтаніемъ у евреевъ даетъ основаніе къ предположенію о значительномъ развитіи и музыки. Такъ какъ еврейская лирика вся проникнута религіознымъ настроеніемъ, то и музыка этого народа не столько развивалась со стороны ея художественной формы, сколько со стороны ея экспрессіи. Нужно предполагать, что еврейская музыка была проникнута глубокимъ религіознымъ чувствомъ. Ея назначеніе было

¹⁾ Впрочемъ, есть у евреевъ коренныя напѣвы, исполняемые въ синагогахъ разныхъ странъ болѣе или менѣе одинаково. Нѣтъ ли въ нихъ слѣда древняго еврейскаго пѣнія? (См. Naumann. *Illustrierte Musikgeschichte*. Bd. I. S. 69, 76—77.

исключительно нравственно-религіозное. При гибели египтянъ въ Черномъ морѣ «взяла Маріамъ пророчица, сестра Ааронова, въ руку свою тимпанъ, и вышли за нею всѣ женщины съ тимпанами и ликованіемъ. И воспѣла Маріамъ предъ ними: пойте Господу; ибо высоко превознесся Онъ, коня и всадника ввергнувъ въ море». (Библия. Исходъ. XV, 20—22) ¹⁾. Даръ пророчества былъ связанъ съ музыкой: пророки «пророчали на цитрахъ, арфахъ и кимвалахъ». Подъ вліяніемъ музыки на пророка Елисея нисходило пророческое вдохновеніе. Нечистый духъ, мучившій Саула, изгонялся музыкой Давида. Если другіе народы древняго міра приписываютъ музыкѣ чудодѣйственное вліяніе на вѣшнюю природу, то музыка евреевъ сосредоточиваетъ свое дѣйствіе въ области духовной: изгоняетъ демоновъ, вдохновляетъ пророковъ, изливаетъ скорбь раскаивающейся души, возноситъ хвалу Богу за ниспосланную благодать и т. п. Царь Давидъ учредилъ храмовую музыку евреевъ. При перенесеніи Ковчега Завѣта Господа весь народъ сопутствовалъ ему при звукахъ тромбоновъ, трубъ, кимваловъ и цитръ. Весь составъ музыки при перенесеніи Ковчега Завѣта былъ слѣдующій. Регентъ, управлявшій всѣми музыкантами, пѣлъ самъ. Слѣбое имъ повторялось арфистами, а за ними игравшими на псалтиряхъ. Исполнители на кимвалахъ равномерными ударами указывали тактъ. Трубачи составляли особый хоръ высшаго достоинства. Ихъ хоръ состоялъ не изъ левитовъ, а изъ священниковъ и игралъ отдѣльно. Самъ царь предводительствовалъ всему шествію, плясалъ передъ Ковчегомъ Завѣта и въ поэтической и музыкальной импровизаціи выражалъ свой религіозный экстазъ.

Храмовая еврейская музыка имѣла существенное отличіе отъ египетской. Послѣдняя преимущественно состояла изъ пѣвицъ и арфистовъ, тогда какъ храмовая музыка евреевъ допускала только однихъ мужчинъ ²⁾. Но кромѣ храмовой музыки, у евреевъ была свѣтская, въ которой участвовали и женщины. У Давида была своя дворцовая музыка, которая служила для увеселенія во время пиршествъ. Еще большее значеніе она получила при Соломонѣ, окружившемъ себя всею восточною роскошью. При перенесеніи Ковчега Завѣта въ храмъ, построенный Соломономъ, пѣлъ хоръ пѣвцовъ, играли на кимвалахъ, арфахъ, цитрахъ (гитарахъ) и трубахъ. Труды

¹⁾ Образчикъ этого пѣнія въ синагогахъ. Ibid. I. S. 76. Примѣры еврейскаго пѣнія въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 159—161.

²⁾ Въ востроенномъ вновь храмѣ іерусалимскомъ пѣли и женщины (Библия, первая книга Ездры II, 65. Книга Нееміи VII, 67).

и тромбоны были сделаны такъ, какъ приказывалъ Моисей. Ихъ было 200.000. Для левитовъ, пѣвшихъ духовныя пѣснопѣнія, были заказаны 20.000 одѣяній изъ настоящаго шелка. 40.000 арфъ и псалтирей было помѣщено въ сокровищницу храма. (См. Naumann, *Illustrierte Musikgeschichte*. Bd. I. S. 61).

Послѣ Соломона, при раздѣленіи его царства на Іудейское и Израильское, евреи все чаще и чаще впадаютъ въ идолопоклонство, и храмовая музыка умолкаетъ.

За отсутствіемъ музыкальных памятниковъ, нѣтъ возможности составить себѣ точнаго понятія о древне-еврейской музыкѣ. Весьма сбивчивы свѣдѣнія и о древнѣйшихъ еврейскихъ инструментахъ. Названія инструментовъ не всегда употреблялись съ должною точностью. Недостатокъ изображеній ¹⁾ музыкальных орудій еще болѣе затрудняетъ полученіе определенныхъ о нихъ свѣдѣній. Образчикомъ сбивчивости понятій, связанныхъ съ нѣкоторыми еврейскими инструментами, можетъ служить недоразумѣніе по поводу слова «магрефа». По мнѣнію однихъ, магрефа есть инструментъ въ родѣ органа съ десятью трубами, издававшій, однако, сто звуковъ и при томъ до того сильныхъ, что жители Іерусалима не могли слышать другъ друга, когда играли на этомъ инструментѣ. Сила его звука тѣмъ болѣе кажется удивительной, что магрефа была не большой величины, и до такой степени не тяжеловѣсна, что одинъ левитъ могъ ее переносить съ мѣста на мѣсто. Поэтому другіе предполагаютъ, что магрефа означала не музыкальный инструментъ, а желѣзную лопату для загребанія углей, которая, будучи брошена, издавала громкій звонъ. По мнѣнію Пфейффера (*August Friedrich Pfeiffer, Ueber die Musik der alten Ebräer*. Erlangen 1779), писавшаго объ еврейскихъ инструментахъ, слово «магрефа» означало барабанъ, издававшій весьма сильный звукъ. (*Ambros, Geschichte der Musik*. 2. Auflage. Leipzig. 1880. Bd. I. S. 210).

Псалтирь—четырехъ-угольный ящикъ съ большимъ числомъ струнъ. Теперь этотъ инструментъ, подъ названіемъ гуслей, кимваловъ, или цимбаловъ, встрѣчается у венгерцевъ и цыганъ.

Гитара инструментъ въ родѣ лиры. Изъ духовыхъ инструментовъ были у евреевъ: флейты (машрокита—двойная флейта), трубы и рога. Духовые инструменты вмѣстѣ съ барабанами присоединялись къ струннымъ. Флейты сопровождали свадьбы и по-

¹⁾ На триумфальной аркѣ Тита одинъ изъ рельефовъ изображаетъ римскихъ солдатъ, несущихъ между прочими вещами разграбленный или Іерусалимского храма двѣ трубы. См. Naumann. *Illustrierte Musikgeschichte*. Berlin und Stuttgart. Bd. I. S. 57.

хороны. Сигналы трубъ собирали народъ и воодушевляли воиновъ ¹⁾.

Нѣкоторые писатели-теологи превозносятъ еврейскую музыку. Они основываются не на точныхъ данныхъ, а на томъ соображеніи, что евреи, какъ «народъ Божій», должны были прославлять Бога прекрасной музыкой. Такое мнѣніе лишено научной достовѣрности. Сосредоточенность еврейскаго народа на религіозныхъ интересахъ должна была сообщить его музыкѣ религіозно-торжественный характеръ и сдѣлать ее частью богослуженія. Но религіозное настроеніе народа и зависимость музыки отъ теологическихъ интересовъ еще не обезпечиваютъ ея эстетическаго достоинства и художественнаго развитія (*Ambros, Geschichte der Musik* 2. Auflage. Leipzig. 1880. Bd. I. S. 202—205).

ГЛАВА VII.

Музыка грековъ.

Греки народъ преимущественно художественный. Вся ихъ культура носитъ эстетическій характеръ. Всѣ искусства достигли у грековъ высокой степени развитія, хотя не ко всѣмъ одинаково греки были способны. Всего болѣе этотъ народъ былъ склоненъ къ скульптурѣ, и пластическій элементъ болѣе или менѣе присущъ всѣмъ остальнымъ искусствамъ грековъ. Скульптура есть искусство, наиболѣе удаленное отъ музыки. Насколько скульптура обусловливается стремленіемъ къ яснымъ, определеннымъ понятіямъ,—мысленіемъ, преимущественно образнымъ и реальнымъ, составляющимъ преобладающій характеръ классическаго міра, настолько музыка является результатомъ склонности къ туманной мечтательности, романтической фантастичности и жизни, сосредоточенной на внутреннихъ духовныхъ интересахъ, развившихся подъ вліяніемъ христіанскаго міросозерцанія. Поэтому греческая музыка, хотя и не нарушала общей гармоніи художественной цивилизаціи этого на-

¹⁾ Вмѣсто прежнихъ серебряныхъ трубъ, звуками которыхъ Моисей приказалъ сзывать народъ, теперь въ синагогахъ употребляется рогъ, называемый „шофаръ“. Ibid. I. S. 57.

рода, однако, не достигла высшего идеала прекрасного, как греческая поэзия, архитектура и в особенности скульптура ¹⁾.

Художественному развитию музыки у греков мешала также их теория, которая, будучи основана на математических соображениях, а не на впечатлительных слуха, препятствовала верной оценке созвучия. Свободный прогресс этого искусства тормозился еще взглядом греков на музыку, как на дело религиозной и государственной важности, сообщавшей строго-консервативное отношение к этому искусству.

В основание греческой музыки взята не октава, как в нашей, а тетрахордъ, то есть четыре тона, из которых два крайние неизменно находились в отношении чистой кварты, интервалы же между средними тонами мѣнялись. Тетрахордъ, в состав которого входили четверти тона, назывался энгармоническимъ ($e_1 e_1 f_2 a$). Если же в тетрахордъ встречался хроматический полутономъ, то такой тетрахордъ назывался хроматическимъ ($e_1 f_1 f_{is} a$). Тетрахордъ, состоявший из двухъ цѣлыхъ тоновъ и одного диатонического полутона, назывался диатоническимъ. Было три различныхъ диатоническихъ тетрахорда, смотря по мѣсту нахождения полутона: дорійскій ($e_1 f_1 g_1 a$), фригійскій ($d_1 e_1 f_1 g$), лидійскій ($c_1 d_1 e_1 f$).

Соединение двухъ тетрахордовъ давало «гармонию» ²⁾. Они соединялись двоякимъ образомъ: если нижній тонъ верхняго тетрахорда не совпадалъ съ верхнимъ тономъ нижняго тетрахорда, то такое соединение называлось раздѣльнымъ $e_1 f_1 g_1 a h_1 c_1 d_1 e$; если же вершина нижняго тетрахорда служила основаниемъ верхняго, то такое соединение называлось связнымъ $h_1 c_1 d_1 e_1 f_1 g_1 a$ ³⁾. Соеди-

¹⁾ См. мою статью: „О музыкальной художественности древнихъ грековъ“, въ которой я указываю на причины, тормозившія развитие музыки. Эта статья помѣщена въ моей книгѣ: „Изъ области эстетики и музыки“. Сбп. 1896, стр. 72—95.

²⁾ То, что позднѣйшіе теоретики обозначаютъ родами октавъ (Octaven-gattungen), называлось въ классическое время „гармоніями“ („гармонія“ было выраженіемъ для обозначенія „октавы“). Westphal. Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. Leipzig. 1883. S. 25. О гармоніяхъ греческой музыки см. Fr. Bellermann. Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen. Berlin. 1847.

³⁾ Соединение двухъ связныхъ тетрахордовъ называлось Synaphē. (H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX. J. Leipzig. 1898. S. 8). Слово diazeugis указывало на мѣсто раздѣленія двухъ тетрахордовъ. (Ibid. S. 8).

нение двухъ раздѣльныхъ дорійскихъ тетрахордовъ давало дорійскую гармонию: $e_1 f_1 g_1 a h_1 c_1 d_1 e$. Соединение двухъ раздѣльныхъ фригійскихъ тетрахордовъ давало фригійскую гармонию: $d_1 e_1 f_1 g_1 a h_1 c_1 d$. Соединение двухъ раздѣльныхъ лидійскихъ тетрахордовъ давало лидійскую гармонию: $c_1 d_1 e_1 f_1 g_1 a h_1 c$. Соединение двухъ связныхъ дорійскихъ тетрахордовъ съ прибавленіемъ одного тона снизу, для полученія полной октавы, давало гиподорійскую или эолійскую гармонию: $a h_1 c_1 d_1 e_1 f_1 g_1 a$. Соединение двухъ связныхъ дорійскихъ тетрахордовъ съ присоединеніемъ одного тона сверху, для полученія полной октавы, давало гипердорійскую и миксолидійскую ¹⁾ гармонию: $H_1 c_1 d_1 e_1 f_1 g_1 a h$. Соединение двухъ связныхъ фригійскихъ тетрахордовъ съ присоединеніемъ одного тона снизу, для полученія полной октавы, давало гипофригійскую или іонійскую гармонию: $g a h_1 c_1 d_1 e_1 f_1 g$. Соединение двухъ связныхъ фригійскихъ тетрахордовъ съ прибавленіемъ одного тона сверху, для полученія полной октавы, давало гиперфригійскую или локрыйскую гармонию: $a h_1 c_1 d_1 e_1 f_1 g_1 a$. Соединение двухъ связныхъ лидійскихъ тетрахордовъ съ присоединеніемъ одного тона снизу, для полученія полной октавы, давало гиполидійскую или синтонолидійскую гармонию: $f_1 g_1 a h_1 c_1 d_1 e_1 f$. Соединение двухъ связныхъ лидійскихъ тетрахордовъ съ присоединеніемъ одного тона сверху, для полученія полной октавы, давало гиперлидійскую гармонию: $g_1 a h_1 c_1 d_1 e_1 f g$.

¹⁾ Терминъ „миксолидійская гармонія“ объясняется такъ. Этотъ звукорядъ: $H_1 c_1 d_1 e f_1 g_1 a h$ нельзя раздѣлить на два одинаковые тетрахорда.

Поэтому эта скала объяснялась, какъ соединеніе двухъ лидійскихъ тетрахордовъ, изъ которыхъ второй былъ раздѣленъ: (G. a. h—H. c). Оттого эта гармонія называлась смѣшанною (миксо). Позднѣйшіе теоретики объясняли звукорядъ Hedefgah какъ соединеніе двухъ дорическихъ тетрахордовъ: Hedefgah. (См. H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I. Theil. S. 77).

Въ этомъ перечнѣ гармоній, двѣ отъ a до \bar{a} (гиподорійская или эолійская и гиперфригійская или локрійская) и двѣ отъ g до \bar{g} (гипофригійская или іонійская и гиперлидійская). Если отбросить эти повторенія, то останутся слѣдующія семь:

1. Миксолидійская: $Hcdefgah$ съ полутонами между 1-мъ и 2-мъ, 4-мъ и 5-мъ звуками.
2. Лидійская: $cdefgah\bar{c}$ съ полутонами между 3-мъ и 4-мъ, 7-мъ и 8-мъ звуками.
3. Фригійская: $defgah\bar{c}\bar{d}$ съ полутонами между 2-мъ и 3-мъ, 6-мъ и 7-мъ звуками.
4. Дорійская: $efgah\bar{c}\bar{d}\bar{e}$ съ полутонами между 1-мъ и 2-мъ, 5-мъ и 6-мъ звуками.
5. Гиполидійская: $fgah\bar{c}\bar{d}\bar{e}\bar{f}$ съ полутонами между 4-мъ и 5-мъ, 7-мъ и 8-мъ звуками.
6. Гипофригійская (іонійская): $gah\bar{c}\bar{d}\bar{e}\bar{f}\bar{g}$ съ полутонами между 3-мъ и 4-мъ, 6-мъ и 7-мъ звуками.
7. Гиподорійская (эолійская): $ah\bar{c}\bar{d}\bar{e}\bar{f}\bar{g}\bar{a}$ съ полутонами между 2-мъ и 3-мъ, 5-мъ и 6-мъ звуками.

Эти гармоніи отличались между собою положеніемъ цѣлыхъ и полутоновъ. Оттого онѣ получались въ звукорядѣ $e-\bar{e}$ хроматическимъ измѣненіемъ соответствующихъ ступеней. Звукорядъ $efgabc\bar{d}\bar{e}$ назывался миксолидійскою гармоніею, $efsgis ah\bar{c}\bar{d}\bar{e}$ лидійскою, $efsgah\bar{c}\bar{d}\bar{e}$ фригійскою, $efgah\bar{c}\bar{d}\bar{e}$ дорійскою, $efsgis ah\bar{c}\bar{d}\bar{e}$ гиполидійскою, $efsgis ah\bar{c}\bar{d}\bar{e}$ гипофригійскою (іонійскою), $efsgah\bar{c}\bar{d}\bar{e}$ гиподорійскою (эолійскою).

Эти гармоніи отъ e до \bar{e} разсматривались какъ части такъ называемой великой совершенной системы безъ модуляціи (*systema teleion ametabolon*¹⁾), которая допускала транспонировку.

¹⁾ Сопоставленіе трехъ связанныхъ (соединенныхъ) дорійскихъ тетрахордовъ, съ прибавленіемъ для полноты системы еще одного звука, добавочнаго, давало *малую* совершенную систему изъ одиннадцати звуковъ:

$AHcdefgab\bar{c}\bar{d}$ (см. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва, 1900, стр. 12—13. Тамъ же, на стр. 12 указана библиографія этого предмета).

Великая совершенная система безъ модуляціи состояла изъ пятнадцати звуковъ: изъ одного добавочнаго и двухъ связанныхъ дорійскихъ тетрахордовъ, повторяющихся октавою выше; слѣдовательно, изъ четырехъ тетрахордовъ, изъ которыхъ каждый имѣлъ свое особое названіе:

\bar{a}	}	тетрахордъ высочій (hyperboläon).
\bar{g}		
\bar{f}		
\bar{e}		
\bar{d}	}	тетрахордъ раздѣльный (diezeugmenon).
\bar{c}		
\bar{h}		

Если разсматривать дорическій строй, какъ основную скалу (См. H. Riemann, Notenschrift und Notendruck (Leipzig. 1896), S. 2—5), то

Diazeuxis (раздѣленіе).

\bar{a}	}	тетрахордъ средній (meson).
\bar{g}		
\bar{f}		
\bar{e}	}	тетрахордъ низкій (hypaton).
\bar{d}		
\bar{c}		
\bar{h}		

A добавочный тонъ (proslambanomenos).

Названія звуковъ во всякомъ тетрахордѣ или указывали на приемъ игры (Lichanos указательный палецъ) или на мѣсто звука въ тетрахордѣ (высшій—Nete, третій—Trite, передъ высшимъ—Paramete, низшій—Hypate, передъ низшимъ—Parhypate), или же мѣсто въ цѣлой системѣ (Mese—средній, Paramese—смежный со среднимъ). (См. H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. Theil. I, S. 79).

Кромѣ великой системы безъ модуляціи, была еще великая система съ модуляціей (*systema teleion metabolon*), въ которой въ сравненіи съ первой была еще одинъ тетрахордъ synemenon (соединенный): $ab\bar{c}\bar{d}$:

Hyperboläon	Nete	\bar{a}	}	Tetrachordum hyperboläon. (Synaphe).
	Paramete	\bar{g}		
	Trite	\bar{f}		
Diezeugmenon	Nete	\bar{e}	}	Tetrachordum diezeugmenon.
	Paramete	\bar{d}		
	Trite	\bar{c}		
	Paramese	\bar{h}		
Synemmenon Dyazeuxis	Nete	\bar{d}	}	Tetrachordum Synemmenon (Synaphe).
	Paramete	\bar{c}		
	Trite	\bar{b}		
	Mese	\bar{a}		
Meson	Lichanos	\bar{g}	}	Tetrachordum meson (Synaphe).
	Parhypate	\bar{f}		
	Hypate	\bar{e}		
Hypaton	Lichanos	\bar{d}	}	Tetrachordum hypaton.
	Parhypate	\bar{c}		
	Hypate	\bar{h}		

Diazeuxis.

Proslambanomenos A.

(H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX Jahrhundert. Leipzig. 1898. S. 8).

всѣ эти транспонировки соответствуютъ нашимъ минорнымъ гаммамъ:
d—moll, a—moll, e—moll, h—moll, fis—moll, cis—moll, gis—moll.
Транспонированныя скалы: ¹⁾

<div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> $\begin{array}{c} \overline{d} \\ \overline{c} \\ \overline{b} \\ \overline{a} \\ \overline{g} \\ \overline{f} \\ \overline{e} \end{array}$ </div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> $\begin{array}{c} \overline{d} \\ \overline{c} \\ \overline{b} \\ \overline{a} \\ \overline{g} \\ \overline{f} \\ \overline{e} \end{array}$ </div>	<div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> $\begin{array}{c} \overline{a} \\ \overline{g} \\ \overline{f} \\ \overline{e} \\ \overline{d} \\ \overline{c} \\ \overline{h} \end{array}$ </div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> $\begin{array}{c} \overline{a} \\ \overline{g} \\ \overline{f} \\ \overline{e} \\ \overline{d} \\ \overline{c} \\ \overline{h} \end{array}$ </div>	<div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> $\begin{array}{c} \overline{h} \\ \overline{a} \\ \overline{g} \\ \overline{fis} \\ \overline{e} \\ \overline{d} \\ \overline{cis} \end{array}$ </div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> $\begin{array}{c} \overline{h} \\ \overline{a} \\ \overline{g} \\ \overline{fis} \\ \overline{e} \\ \overline{d} \\ \overline{cis} \end{array}$ </div>	<div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> $\begin{array}{c} \overline{cis} \\ \overline{h} \\ \overline{a} \\ \overline{gis} \\ \overline{fis} \\ \overline{e} \\ \overline{dis} \end{array}$ </div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> $\begin{array}{c} \overline{cis} \\ \overline{h} \\ \overline{a} \\ \overline{gis} \\ \overline{fis} \\ \overline{e} \\ \overline{dis} \end{array}$ </div>	<div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> $\begin{array}{c} \overline{gis} \\ \overline{fis} \\ \overline{e} \\ \overline{dis} \\ \overline{cis} \\ \overline{h} \\ \overline{ais} \end{array}$ </div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> $\begin{array}{c} \overline{gis} \\ \overline{fis} \\ \overline{e} \\ \overline{dis} \\ \overline{cis} \\ \overline{h} \\ \overline{ais} \end{array}$ </div>
Миксολидійская.	Дорійская.	Фригійская.	Лидійская.	Гипофригійская.

¹⁾ Н. Riemann. Geschichte der Musiktheorie, im IX—XIX. Jahrhundert. Leipzig. 1898, S. 10.

Греческія гармоніи перешли въ христіанскую музыку, въ такъ называемые церковные лады. Звукоряды были тѣ же, но обозначались они иначе.

Звукорядь	$g a h \bar{c} \bar{d} \bar{e} \bar{f} \bar{g}$	назывался микселидійскимъ.
»	$f g a h \bar{c} \bar{d} \bar{e} \bar{f}$	» лидійскимъ,
»	$e f g a h \bar{c} \bar{d} \bar{e}$	» флигійскимъ,
»	$d e f g a h \bar{c} \bar{d}$	» дорійскимъ,
»	$c d e f g a h \bar{c}$	» гиполидійскимъ,
»	$H c d e f g a h$	» гипофригійскимъ,
»	$A H c d e f g a$	» гиподорійскимъ ¹⁾ .

Нотная система грековъ ²⁾ была двойная: одна для вокальной, другая для инструментальной музыки. (Westphal. Die Musik des griechischen Alterthumes. Leipzig. 1883. S. 34—35). Съ теченіемъ времени она была забыта, но современнымъ ученымъ удалось снова ее разобрать и объяснить. Въ дѣлѣ разработки греческой нотации оказались особенно плодотворными труды: Фортлаге, Беллермана и Вестфала.

Теорія греческой музыки разрабатывалась многими греческими учеными. Между ними особенно замѣчательнъ Пифагоръ, жившій въ VI-мъ вѣкѣ до Р. X. Пробывъ долгое время въ Египтѣ и познакомившись съ египетскою мудростію, онъ усвоилъ себѣ символическое значеніе музыки, устанавливающее ея связь съ небесными тѣлами. Отсюда возникло его ученіе о гармоніи міровыхъ свѣтилъ. Свои музыкальныя изслѣдованія основывалъ онъ на математикѣ и акустикѣ и пришелъ къ заключенію, что кварта, квинта и октава—консонирующіе интервалы, а терція и сексты диссонирующіе ³⁾. Послѣдо-

¹⁾ Н. Riemann. Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX Jahrhundert. Leipzig. 1898. S. 12. Ошибочное обозначеніе церковныхъ ладовъ явилось слѣдствіемъ смѣшенія обозначеній гармоній и транспонированныхъ скалъ. Въ этой ошибкѣ повиненъ авторъ трактата „Alia Musica“, напечатаннаго подъ именемъ сочиненія Гуквальда и Герберта (Gerbert. Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum I, 125). См. Н. Riemann. Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX Jahrhundert. Leipzig. 1898. S. 10—13. Ср. Н. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2. Auflage. Leipzig. 1901. J. Teil. S. 102.

²⁾ Относительно абсолютной высоты греческой музыки надобно полагать, что ея ноты обозначали звуки тона на полтора ниже современныхъ. (См. Gevaert. Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, Gand. 1875. I. p. 216. Ср. Fr. Bellermann. Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen. Berlin. 1847. S. 54—57).

³⁾ Пифагоръ пользовался для своихъ акустическихъ опытовъ монохордомъ,—инструментомъ съ одною струною и подвижною подставкой. Для струны подставкой, Пифагоръ узналъ отношенія одной ея части къ другой, для полученія интерваловъ. Октава явилась результатомъ отношенія 1 : 2, квинта 2 : 3, кварта 3 : 4, терція 64 : 81. Отношеніе же чиселъ колебаній, производящихъ звуки, Пифагоръ не зналъ. Причина звука въ вибраціи частицъ звучащаго тѣла и отношенія чиселъ колебаній, обуславливающихъ

ватели пифагорейской теории музыки, основываясь на математикѣ, числахъ, «канонахъ», назывались «канониками»¹⁾.

Въ противоположность Пифагору, Аристоксенъ, жившій въ IV-мъ вѣкѣ, ученикъ Аристотеля, отрицалъ необходимость акустическихъ изслѣдованій въ области музыки. Вестфаль замѣчаетъ по этому поводу, что Аристоксенъ со своей точки зрѣнія былъ правъ, «потому что акустика классической Греціи еще недостаточно выяснилась, чтобы оказать музыкальной наукѣ существенное и важное содѣйствіе. Скажемъ безъ опасенія: для музыкальной теории было счастьемъ, что Аристоксенъ удалился отъ Пифагорейцевъ и для нея предполагалъ найти лучшую основу въ логикѣ Аристотеля». (Westphal, *Die Musik des griechischen Alterthumes*. Leipzig. 1883. S. 181). Вестфаль придаетъ громадное значеніе Аристоксену. Онъ первый нашелъ темперированный строй и установилъ систему гаммъ съ разнымъ числомъ дѣззовъ и бемолей на каждомъ полутонѣ хроматической гаммы. Аристоксенъ «въ своемъ нововведеніи, пишетъ Вестфаль, не сдѣлалъ ничего иного, какъ почти двѣ тысячи лѣтъ спустя великій композиторъ Іоганнъ Себастьянъ Бахъ, написавшій въ своемъ сочиненіи: «*Das Wohltemperirte Clavier*» по прелюдii и и фугѣ въ каждой изъ двѣнадцати мажорныхъ и минорныхъ гаммъ, расположенныхъ на всѣхъ полутонахъ октавы, установивъ такимъ образомъ впервые въ новѣйшей музыкѣ ея полную систему дѣззныхъ и бемольныхъ скалъ, которая останется навсегда. Итакъ, нововведеніе Аристоксена относительно транспонированныхъ скалъ, выдержавшихъ жесточайшее нападеніе со стороны мелкихъ умовъ древности, которые оставили эти гаммы, какъ бесполезныя, — должно было возникнуть вновь, благодаря великому Баху. Не слѣдуетъ пропустить безъ вниманія то, что это нововведеніе сдѣлано именно въ сочиненіе Баха: «*Das Wohltemperirte Clavier*», потому что и темперированный строй звуковъ также былъ впервые положенъ Аристоксеномъ въ основу теории музыки: только лишь на фундаментѣ равномерной темперации Аристоксенъ могъ построить систему транспонированныхъ скалъ. Оба пункта мелической системы Аристоксена, за которое онъ подвергался нападкамъ со стороны своихъ

интервалы, были найдены французскимъ ученымъ Мерсенномъ (Mersenne), жившимъ въ 17 в. по Р. X. и написавшимъ въ 1636 г. «*Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*». (См. Ad. Proske, *Compendium der Musikgeschichte bis zum Ende des XVI Jahrhunderts*. Wien. 1889. S. 16—17).

¹⁾ Это названіе послѣдователи Пифагора получили оттого, что акустическое изслѣдованіе они, подобно своему учителю Пифагору, производили надъ монохордомъ, одноструннымъ инструментомъ, называвшимся также «канономъ» (Weitzmann, *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur*, 2. Ausgabe. Stuttgart. 1879. S. 224).

современниковъ и позднѣйшихъ теоретиковъ: температура и гаммы съ хроматическими знаками, — нашли себѣ оправданіе въ одномъ и томъ-же произведеніи величайшаго композитора современной музыки». (Rudolf Westphal, *Die Musik des griechischen Alterthumes*. Leipzig. 1883. S. 169).

Ученіе о ритмѣ Аристоксена Вестфаль ставитъ такъ высоко, что считаетъ современное ученіе объ этомъ предметѣ значительно отставшимъ отъ упомянутого греческаго теоретика. (Ibid. S. 181).

Аристоксенъ считалъ, что въ музыкѣ нужно руководствоваться не числами, не акустикой, а слухомъ. Тѣмъ не менѣе ему не удалось найти правильное опредѣленіе терцій¹⁾.

Хотя акустически-музыкальные изслѣдованія продолжали занимать умы греческихъ ученыхъ, и Дидиму, жившему въ I-мъ в. до Р. X., и Клавдію Птолемею, жившему по II-мъ в. по Р. X., удалось найти болѣе вѣрныя математическія формулы, чѣмъ Пифагору, для выраженія отношенія между тонами, но все-таки терціи продолжали считаться за диссонансы.

Признаніе терціи за диссонансъ препятствовало появленію гармоніи, потому что основной интервалъ аккордовъ не могъ быть диссонирующимъ. Терцеобразность же есть принципъ всякихъ гармоническихъ сочетаній. Но теоретическое знаніе аккордовъ у грековъ было. Эліанъ, послѣдователь Платона, въ своемъ комментарий къ Тимею, говоритъ слѣдующее: «созвучіе, симфонія есть одновременное соединеніе или смѣшеніе двухъ или болѣе тоновъ различныхъ по высотѣ». Если въ теории грековъ существовало понятіе объ аккордѣ и его вѣрное опредѣленіе, то, все-таки, на практикѣ гармонія въ нашемъ смыслѣ слова врядъ-ли существовала у этого народа²⁾. Это предположеніе основывается на Аристотелѣ, который въ «Проблемахъ», предложивъ вопросъ: «отчего въ пѣніи употребляется только одинъ интервалъ октавы», утверждаетъ, что до сихъ поръ не употреблялось никакого другого интервала.

При пластическомъ характерѣ греческой художественности, врядъ ли былъ ощутителенъ недостатокъ гармоніи, которая служитъ выраженіемъ настроеній, живущихъ въ глубокихъ тайникахъ внутренняго міра. Ясная душа грековъ, преимущественно направленная на радостный внѣшній міръ, придавала и музыкѣ, насколько было возможно

¹⁾ Изъ многочисленныхъ сочиненій Аристоксена дошли до насъ: отрывокъ «О ритмѣ» и «Элементы гармоній». Послѣдователи Аристоксена назывались «гармониками».

²⁾ Многоголосіе у грековъ отрицаетъ современный историкъ музыки Риманъ (см. H. Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte*, 2. Auflage. Leipzig. 1901. I Theil. S. 2—3, 22—23, 142. II. S. 23. Ср. H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1893. S. 1—2).

этому искусству, пластическій характеръ. Приписывая пластичность греческой музыкѣ, Амбросъ говорить, что «она доставляла слову поэта болѣе рѣзкую опредѣленность преподнося это слово слушателю, какъ округленное мраморное изображеніе; можно даже сказать, что музыка грековъ была скорѣе страстной декламацией, возвысившейся до музыкально-соизмѣримыхъ тоновъ, чѣмъ настоящее пѣніе, какое употребляется у насъ. Музыка не открывала греку безпредѣльной области романтическихъ чудесъ, откуда такъ и вѣять загадочнымъ ужасомъ или восторгомъ упоенія; нѣтъ, она только ставила передъ нимъ сцену Софокла или оду Пиндара въ полномъ освѣщеніи яснаго эллинскаго дня. Греческая музыка была тѣмъ же самымъ для поэзии, чѣмъ полихромія для храма, для статуи. Какъ полихромія предназначалась къ тому, чтобы, скромно подчиняясь зодчеству, только слегка поджиглять строевые члены, какъ она допускалась въ статуѣ не для того, чтобы обманывать призракомъ дѣйствительности, а единственно лишь съ тѣмъ, чтобы служить далекимъ (но все же уясняющимъ) на нее намекомъ; такъ точно и музыка должна была не поглощать словъ поэта, своекорыстно выставляясь впередъ, а только придавать имъ впервые полную звуковую отчетливость и ясность. Пусть изъ дивнаго безконечнаго царства тоновъ предстаютъ намъ вереницами видѣнія и облики, — мелодія грековъ должна была просто тянуться въ своихъ глубоко-осмысленныхъ предѣлахъ, какъ излучистая струя меандровъ по архитраву эллинскаго зданія. Сама сущность греческой музыки дѣлала полифونیю ¹⁾ невозможной ²⁾».

Съ этимъ мнѣніемъ не согласенъ Вестфаль. Онъ думаетъ, что лишь вокальная музыка грековъ была одногласною: если въ пѣніи участвовало нѣсколько голосовъ, то они исполняли одну и ту же мелодію въ унисонахъ или октавахъ. Но инструментальный аккомпаниментъ пѣнію со временъ Лаза, жившаго около 510 до Р. X., сталъ полифоническимъ ³⁾. Вестфаль полагаетъ, что въ «классическую пору аинской музыки» инструментальный аккомпаниментъ пѣнію состоялъ изъ двухъ и болѣе голосовъ. Эту мысль Вестфаль подтверждаетъ нѣкими изъ греческихъ писателей, но не нотными партитурами, такъ какъ, кромѣ нѣсколькихъ одногласныхъ гимновъ

¹⁾ Полифонія есть многоголосная музыка, въ которой каждый голосъ самостоятеленъ.

²⁾ Ambros. Geschichte der Musik. 2 Auflage. Leipzig. 1880, Bd. I, S. 221.

³⁾ Въ книгѣ Геварта (Gevaert. Histoire et théorie de la musique de l'antiquité. Gand. 1875, t. I, p. 374—375) помѣщенъ гимнъ Геліосу съ аккомпаниментомъ китары, написаннымъ въ характерѣ предполагаемой древне-греческой полифоніи.

отъ греческой музыки ничего не осталось. (Rudolf Westphal. Musik des griechischen Alterthumes Leipzig. 1883, S. 169—173).

Главными инструментами грековъ были лиры и флейты. Греческіе мѣи приписываютъ изобрѣтеніе лиры Гермесу, который подарилъ ее Аполлону.

Число струнъ на лирѣ, которыхъ сначала было всего три, увеличилось со временемъ до восемнадцати. Струны были кишечныя или же приготовлялись изъ жилъ, но не металлическихъ. Играли на лирѣ плектромъ, заостреннымъ на подобіе пера. Плектръ надѣвался на правую руку. Для разнообразія эффекта иногда играли плектромъ и пальцами. Одними пальцами безъ плектра сталъ играть Эпигонъ, жившій во времена Нерона. Лира преимущественно служила для сопровожденія пѣнію. Отъ нея лирическая поэзія получили свое названіе. Лиръ были различной величины.

Къ струннымъ инструментамъ грековъ принадлежали (китары, разновидность лиры), барбитонъ, форминксъ, магадись съ двадцатью струнами, настроенными въ октавахъ, отчего на этомъ инструментѣ получалось всего десять тоновъ («магадизировать» значило пѣть въ октавахъ), эпигоніонъ съ сорока струнами, арфы, наблы и псалтири. Всѣ эти инструменты были не греческаго происхожденія, хотя греки приписывали ихъ изобрѣтеніе греческимъ художникамъ. Самымъ любимымъ и наиболее уважаемымъ изъ всѣхъ инструментовъ была лира. Изъ духовыхъ инструментовъ у грековъ были трубы и разныя флейты: флейта-пана, двойная, простая и сиринга, названная такъ по имени аркадской нимфы, которая, спасаясь отъ преслѣдованія Пана, превратилась въ тростникъ; Панъ вырѣзалъ себѣ изъ тростника дудочку, которая, подъ названіемъ сиринги, сдѣлалась любимымъ пастушечьимъ инструментомъ.

Разные ударные, шумящіе и звенящіе инструменты, преимущественно употреблялись при вакханаліяхъ. Трубы же и флейты сопровождали грековъ на войнѣ ¹⁾. Струнные инструменты аккомпанировали религиознымъ гимнамъ, оттого приобрѣли религиозное освещеніе въ глазахъ грековъ ²⁾.

¹⁾ До водворенія флейты спартанцы выходили на войну подъ звуки китары.

²⁾ Взглядъ грековъ на струнные и духовые инструменты отразился въ слѣдующемъ разсказѣ объ Алкивиадѣ въ Сравнительныхъ жизнеописаніяхъ Плутарха:

«Начавъ учиться, Алкивиадъ выказалъ большое прилежаніе въ своихъ занятіяхъ съ различными учителями, но онъ вовсе не хотѣлъ учиться играть на флейтѣ. Это занятіе ему казалось достойнымъ презрѣнія и неприличнымъ свободному человеку. Онъ говорилъ, что умѣніе владѣть плектромъ, и игра на лирѣ не замѣняютъ чертъ лица и не искажаютъ благородства его выраженія, тогда какъ при игрѣ на флейтѣ ротъ искривляется и все лицо измѣ-

Во второмъ вѣкѣ до Р. Х. былъ изобрѣтенъ органъ¹⁾, механизмъ котораго приводился въ движеніе посредствомъ гидравлическаго приспособленія. Серьезнаго значенія въ исторіи греческой музыки этотъ инструментъ не имѣлъ, а служилъ для развлечения богатыхъ, праздныхъ дилеттантовъ.

Въ позднюю эпоху греческой цивилизаціи инструментальная музыка отделилась отъ вокальной и получила самостоятельное значеніе. Греческіе инструменты соединялись въ болѣе или менѣе обширный оркестръ, состоявшій изъ струнныхъ, духовыхъ и ударныхъ инструментовъ. Сохранились извѣстія о попыткахъ къ программной музыкѣ. Но подобная музыка, возникнувъ во времена внутреннего разложенія греческой культуры, не соответствовала истинному характеру эллинскаго духа. Платонъ отвергалъ инструментальную музыку, говори, что при отсутствіи текста, весьма трудно узнать, «что она изображаетъ и подражаетъ ли она чему либо достойному». Инструментальная музыка, какъ искусство вполне субъективное, выражающее наиболѣе глубокія явленія психической жизни, могла развиться лишь въ позднюю пору христіанской европейской цивилизаціи.

Виртуозы появляются въ Греціи весьма рано. Сказанія о многихъ изъ нихъ лишены исторической достовѣрности, но сложившіеся по поводу ихъ искусства мифы выражаютъ взгляды грековъ на музыку. Игрѣ на лирѣ Орфея подвластна сама природа. Когда умерла его жена Евридика, онъ сошелъ въ адъ. Звуки его лиры укротили Цербера. Фуріи, слышавъ ихъ, перестали мучить души умершихъ людей. Прозерпина умилилась, самъ Плутонъ уступилъ мольбамъ Орфея и возвратилъ ему жену. Подъ звуки лиры Амфіона выстрои-

няется до того, что даже друзьямъ играющаго трудно его узнать. Кромѣ того, играющій на лирѣ можетъ одновременно и пѣть, а флейта закрываетъ ротъ музыканта такъ, что послѣдній не въ состояніи произнести ни слова. „Флейта, говорилъ онъ, хороша для евангеліевъ, потому что они не умѣютъ разговаривать. У аегины же путеводительницей служитъ Минерва, бросившая отъ себя флейту, а покровителемъ—Аполлонъ, содралшій кожу съ того, кто игралъ на этомъ инструментѣ“. Такимъ образомъ Алкивиадъ полусерьезными и полуплутивыми отговорками набавлялъ себя и своихъ товарищей отъ упражненій въ игрѣ на флейтѣ, такъ какъ скоро распространился слухъ о томъ, что Алкивиадъ заслужилъ похвалу за хуленіе флейты и за насмѣшки надъ учившимся играть на ней. Съ этихъ поръ флейта была исключена изъ числа инструментовъ, на которыхъ могли играть свободные люди, и стала считаться вещью, достойною презрѣнія“.

¹⁾ Изобрѣтателемъ органа считается математикъ и механикъ Ктезибий (Ktesibios), жившій во II вѣкѣ до Р. Х. въ Александріи (H. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. 2. Auflage. Leipzig, 1901. I Theil. S. 22. Cp. Fr. Aug. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*. Gand. 1875, I, p. 372, II (1881) p. 304—305).

лись оиванскія стѣны. Музыка Олимпа производила сильное нравственное впечатлѣніе на души слушателей¹⁾.

Терпандръ, жившій въ 7-мъ вѣкѣ, «является какъ бы настоящимъ творцомъ греческаго музыкальнаго искусства, всѣ роды пѣньевъ, естественно сложившіеся въ разныхъ краяхъ Греціи, по внушенію разныхъ музыкальных настроеній, онъ распредѣлилъ на основаніи художественныхъ правилъ и привелъ въ одну связную систему, которой постоянно держалась потомъ греческая музыка при всемъ расширеніи своего объема и при всей изысканности позднѣйшей ея обработки. Одаренный изобрѣтательностью и начавъ собою новую музыкальную эпоху, онъ не отрѣшился, однако-жъ, отъ почвы прошлаго, а, напротивъ, воспользовался всѣмъ наличнымъ запасомъ музыкальных элементовъ, даннымъ въ разнообразныхъ пѣнвахъ греческихъ и мало-азійскихъ, и совокупилъ разбросанные и беспорядочные эти зачатки въ изычно стройное цѣлое»²⁾. Терпандръ увеличилъ число струнъ на лирѣ до семи. Ни текста, ни музыки своихъ пѣсень онъ не записывалъ. Они распространялись посредствомъ устной передачи³⁾. Слава его гремѣла по всей Греціи. Когда Спарта страдала внутренними смутами, то оракулъ возвѣстилъ, что «раздоръ кончится тогда, когда тамъ раздадутся звуки китары Терпандра»

¹⁾ О нравственномъ вліяніи музыки Олимпа упоминаетъ Аристотель: „Нельзя не замѣтить, пишетъ онъ, что музыка, по природѣ своей, гораздо выше того, чтобы пользоваться ею только для этихъ цѣлей, такъ что на нее нельзя смотрѣть, какъ только на средство того общаго удовольствія, какое болѣе или менѣе, ощущаютъ отъ нея всѣ. Въ самомъ дѣлѣ, музыка доставляетъ общее для всѣхъ, простое физическое удовольствіе; потому, слушать ее любятъ обыкновенно люди всякаго возраста и всякаго характера. Но не оказываетъ ли она, сверхъ того, какого либо вліянія на самый характеръ и на душевное расположеніе человека? Предположеніе это было бы доказано, какъ несомнѣнная истина, если бы намъ удалось только убѣдиться въ томъ, что посредствомъ музыки мы можемъ развить въ себѣ тѣ или другія нравственныя наклонности. А что это такъ, то доказательствомъ тому опытъ. Не говоря уже о многихъ другихъ музыкальных произведеніяхъ, обратимъ вниманіе на то громадное вліяніе, какое оказываетъ на слушателей музыка Олимпа. Объ этой музыкѣ всѣ говорятъ, что она наполняетъ душу энтузіазмомъ, а энтузіазмъ есть ничто иное, какъ нравственное измѣненіе, пронесящее въ нашей душѣ“. (Политика Аристотеля. Переводъ съ греческаго Н. Сиворцова. Москва, 1865, стр. 236—237). Переводчикъ замѣчаетъ, что упоминаемаго здѣсь Олимпа не должно смѣшивать съ древнѣйшимъ Олимпомъ. Но Фетисъ эти слова Аристотеля относитъ именно къ Олимпу древнѣйшему — (Fétis. *Histoire générale de la musique*. Paris. 1872. t. III, p. 16—17).

²⁾ Karl Otfried Müller. *Geschichte der griechischen Literatur*. Dritte Ausgabe. Stuttgart. 1875. Bd. I. S. 252.

³⁾ Rudolf Westphal. *Die Musik des griechischen Alterthumes*. Leipzig. 1888, S. 53. Терпандру приписывали изобрѣтеніе нотации. По этому поводу Вестфаль замѣчаетъ: „По мнѣнію Вейдербмана, Терпандръ изобрѣлъ ноты или, по крайней мѣрѣ, зналъ ихъ. Но объ этомъ мы не имѣемъ никакихъ свѣдѣній“ (Ibid. S. 25).

Искусство Терпандра тронуло спартанцев до слезъ. Противники мирились и въ порывѣ увлеченія обнимали другъ друга. Спарта была спасена. Такое же дѣйствіе произвелъ на спартанцевъ Тиртей. Онъ былъ хромъ, и аэиняне, въ насмѣшку надъ спартанцами, послали Тиртея имъ въ полководцы. Но Тиртей своей музыкой возбудилъ мужество въ упавшихъ духомъ спартанцахъ и обезпечилъ за ними побѣду въ ихъ второй Мессенской войнѣ. Контрастомъ Терпандра былъ Олимпъ младшій ¹⁾. Насколько музыка перваго была строга, серьезна и сдержана, настолько виртуозная игра на флейтѣ второго была проникнута страстнымъ характеромъ Фригии, его родины. Одна изъ особенностей Олимпа состояла въ томъ, что онъ былъ только музыкантъ, тогда какъ обыкновенно въ Греціи музыкальное и поэтическое искусство соединялись въ одномъ лицѣ. Поэтому, къ числу греческихъ музыкантовъ нужно причислить и греческихъ поэтовъ: рапсодовъ, которые пѣли сказанія о богахъ, герояхъ и событіяхъ прежнихъ временъ, лириковъ, которые, или какъ Пиндаръ, прославляя побѣдителей въ играхъ, выражали религіозныя и патріотическія чувства, или, какъ Анакреонъ, воспѣвали радости мирной жизни, или, какъ Сафо, обнаруживали настроенія, переживаемыя ими въ ихъ личной судьбѣ; наконецъ, драматурговъ, которые, присоединяя или ими самими сочиненную музыку, или подкладывая свой текстъ подъ напѣвы, уже ранѣе существовавшіе, дѣлали изъ своихъ сценическихъ представлений нѣчто въ родѣ оперъ.

Такъ какъ, за исключеніемъ нѣсколькихъ гимновъ и короткаго фрагмента инструментальнаго сочиненія въ одномъ анонимномъ трактатѣ, остальные памятники греческой музыки не дошли до насъ ²⁾,

¹⁾ Вестфаль выражаетъ сомнѣніе въ томъ, что, такъ называемый, Олимпъ младшій есть историческая личность, признавая скорѣе въ этомъ имени общее родовое понятіе. (R. Westphal, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik, Breslau 1865 S. 138).

²⁾ Отъ древнегреческой музыки дошли до насъ: гимнъ Каллионъ, Геліосу Діонисию Галликarnaскаго, гимнъ Немезидѣ Месомеда, нѣсколько инструментальныхъ фрагментовъ (помѣщены у R. Westphal, Die Musik des griechischen Alterthums, Leipzig, 1883, S. 327—341), начало 1-ой Пифіейской оды Пиндара (автентичность этого произведенія подвергается нѣкоторому сомнѣнію; оно помѣщено въ моей Краткой исторической хрестоматіи, 2 изд. Спб. 1900, стр. 162—164), гимнъ Гомера Деметрѣ, обработанный Б. Марчелло въ его XVIII псалмѣ (это произведение не считается автентичнымъ, см. Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, Gand, 1875, I, p. 6, оно помѣщено тамъ же I, p. 145), надписъ на небольшой мраморной колоннѣ, служившей по видимому, постаментомъ для портретной статуи жертвователя, нѣкоего Сейкиля, жившаго вѣроятно, въ I вѣкѣ до Р. X. (см. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматію, 2 изд. Спб. 1900, стр. 23), паллирусъ въ коллекціи эрцгерцога Райнера съ отрывкомъ партитуры къ „Оресту“ Еврипида (см. тамъ же, стр. 168), гимнъ Аполлону, найденный въ Дельфахъ, принадлежащій III или II вѣку до Р. X. (см. тамъ же, 169—170). Па-

то о музыкальномъ элементѣ греческой драмы можно сдѣлать лишь нѣсколько предположеній. Главный музыкальный органъ греческой драмы былъ хоръ, состоявшій изъ однихъ мужчинъ, даже если онъ изображалъ роль женщинъ. Хоръ пѣлъ съ инструментальнымъ сопровожденіемъ. Диалогъ представлялъ нѣчто среднее между пѣніемъ и разговоромъ и, вѣроятно, походилъ на нашъ речитативъ. Пѣніе играло особенно важное значеніе въ лирическихъ моментахъ дѣйствующихъ лицъ греческой драмы.

«Если самымъ одиночнымъ лицамъ случится впасть въ лирически-возбужденное настроеніе, говоритъ Карриеръ, то нерѣдко и они переходятъ къ пѣснѣ, или мелодическій наливъ внутреннихъ ощущеній повторяетъ въ музыкальной передачѣ то, что лишь только передъ этимъ выяснилось словесной рѣчью».

Далѣе онъ замѣчаетъ: «изложеніе страстныхъ ощущеній на манеръ арий, даже и со стороны главныхъ дѣйствующихъ лицъ, было особенно въ ходу у Еврипида» ¹⁾. Но какъ въ драмѣ, такъ и въ другихъ родахъ поэзіи музыка никогда не преобладала надъ текстомъ. Сообразуя свой ритмъ съ размеромъ стиха, музыка служила лишь средствомъ для болѣе яснаго и громкаго произношенія слова и для выраженія общаго настроенія текста.

Установленные напѣвы назывались номами. Малѣйшее въ нихъ измѣненіе считалось преступленіемъ, потому что на музыку греки смотрѣли, какъ на дѣло государственной важности, и самые законы Ликурга и Солона были положены на напѣвы.

Крайнимъ консерватизмомъ отличается взглядъ Платона на музыку. Онъ предостерегаетъ отъ всякаго нововведенія въ этомъ искусствѣ, утверждая, что съ измѣненіемъ музыки измѣняются самыя основы государственнаго устройства. Онъ считаетъ, что взглядъ на музыку, какъ на средство, доставляющее наслажденіе, ошибоченъ; музыка, по мнѣнію этого философа, должна имѣть одно нравственно-воспитательное значеніе. Она должна уравнивать вліяніе гимнастики, и закаленному физическими упражненіями тѣлу сообщать мягкую, добрую душу. Платонъ хвалитъ дорійскій ладъ и порицаетъ лідійскій и іонійскій, говоря, что послѣдніе сладострастны и служатъ для увеселенія пировъ. Вѣроятно, это мнѣніе философа было основано на характерѣ мелодій, принадлежащихъ къ этимъ ладамъ, и на содержаніи текстовъ, присоединенныхъ къ этимъ напѣвамъ. Аристо-

тотелъ древне-греческой музыки, переданные на нашу нотную систему, сообразно съ новѣйшими изысканіями, помѣщены въ книгѣ В. И. Петрова: „О составѣ, строяхъ и ладахъ въ древне-греческой музыкѣ“. Кіевъ, 1901, стр. 313—332.

¹⁾ Карриеръ. Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человечества. Переводъ Корша. Москва, 1871, т. II, стр. 188.

ксень утверждаетъ, что музыка на пиршествахъ служила противодѣйствіемъ неумѣренному употребленію вина. Такое же отрезвляющее вліяніе имѣла музыка и въ глазахъ Пиеагора. Заставивъ флейщицу замѣнить страстный іонійскій ладъ строгимъ, возвышеннымъ дорійскимъ, этотъ мудрецъ облагоразумилъ одного молодого человѣка, готоваго въ пылу ревности и виннаго хмеля поджечь домъ своей возлюбленной.

Подобно Платону и другимъ греческимъ мыслителямъ, и Аристотель видитъ въ музыкѣ нравственно-воспитательное средство. Но онъ далеко не такъ исключителенъ, какъ Платонъ. Аристотель допускаетъ и забавляющее значеніе музыки, находя это искусство полезнымъ, потому что оно доставляетъ пріятный отдыхъ. Замѣтивъ удовольствіе, доставляемое музыкой, Аристотель, хотя и сознаетъ ея нравственно-воспитательное значеніе, но смотритъ на нее уже не исключительно, какъ на государственное и педагогическое учрежденіе, но и какъ на искусство, которое своею звуковою игрою забавляетъ слухъ, своими внутренними красотами проясняетъ духъ¹⁾.

Такимъ образомъ, только у Аристотеля встрѣчается мнѣніе о музыкѣ, болѣе близкое къ нашимъ современнымъ воззрѣніямъ на это искусство. Остальные же греческіе философы, обращая вниманіе на одну лишь нравственную сторону музыки, упустили изъ вида художественную. Оттого и сама греческая музыка, преслѣдуя лишь нравственно-воспитательныя цѣли, служа лишь государственнымъ интересамъ, почти игнорировала свое чисто-художественное значеніе. Какъ выше было замѣчено, эстетическое развитіе греческой музыки тормозилось консервативнымъ отношеніемъ къ ней со стороны греческаго государства, теоріей, едва ли содѣйствовавшей развитію гармоніи, и всѣмъ пластическимъ характеромъ греческой культуры, обезпечившей процвѣтаніе образовательныхъ искусствъ, но не благоприятной музыкѣ, которая достигла высшей художественности лишь въ христіанской европейской культурѣ. Чтобы музыка могла свободно развиваться, нужно было исчезнуть консервативному взгляду на нее, который, руководствуясь однимъ нравственнымъ вліяніемъ этого искусства, упускалъ изъ вида его художественную сторону. Чтобы музыка могла воспользоваться всѣми присущими ей художественными средствами, нужно ей было сдѣлаться многоголосной, а для возникновенія гармоніи необходимо было отрѣшиться отъ мнѣнія греческихъ теоретиковъ, считавшихъ терцію за диссонансъ. Чтобы музыка могла имѣть достаточный матеріалъ для содержанія ея безчисленныхъ звуковыхъ формъ, создаваемыхъ изъ безконечнаго разнообразія звуковыхъ ком-

¹⁾ Ambros, Geschichte der Musik. 2 Auflage. Leipzig 1880. Bd. I, S. 340—346.

бинацій, нуженъ былъ гораздо болѣе богатый внутренній міръ, нежели тотъ, которымъ обладали греки при ихъ физическомъ и моральномъ равновѣсіи. Только въ христіанской цивилизаціи, которая уничтожила это равновѣсіе, сосредотчивъ все существованіе человѣка на внутреннихъ процессахъ его духа, образовалась необходимая почва для будущаго расцвѣта музыкальнаго искусства, имѣющаго своимъ главнымъ назначеніемъ выражать всю глубину человѣческой души, недоступную не только образовательнымъ искусствамъ, но и самому слову.

ГЛАВА VIII.

Музыка римлянъ.

Римскій народъ, постоянно занятый войнами, государственными учрежденіями и осуществленіемъ практически-полезныхъ цѣлей, былъ мало расположенъ къ искусству. Музыку римляне переняли отъ этрусковъ и грековъ. Изображенія на этрусскихъ архитектурныхъ памятникахъ свидѣтельствуютъ о томъ, что у нихъ были въ употребленіи двойныя флейты (главный инструментъ этого народа), трубы, издававшія громкій, потрясающій звукъ, лиры и форминксы. Музыка употреблялась при похоронахъ и во время пиршествъ. Она же сопровождала пляску.

До вліянія грековъ музыка римлянъ была сходна съ музыкой этрусковъ. Отъ послѣднихъ римляне заимствовали флейту, которая сдѣлалась главнымъ и любимымъ инструментомъ этого народа. Музыка древнѣйшаго періода римской исторіи состояла изъ праздничныхъ пѣсень. Хоры мальчиковъ и дѣвочекъ при жертвоприношеніяхъ сопровождалась флейтами. Подъ звуки этого инструмента совершались похороны и приносились любимыя римскія кушанья во время пиршествъ. Флейта же сопровождала пляску и военные походы. Къ военнымъ инструментамъ римлянъ принадлежали также трубы и рога, служившіе для сигналовъ.

Римляне смотрѣли на музыку, какъ на искусство, имѣющее цѣлью занимать слухъ. Нравственнаго значенія, которое приписывали ей греческіе мыслители, она не имѣла въ глазахъ этого народа. Чувственный взглядъ римлянъ на музыку привелъ къ значительному пониженію нравственнаго уровня представителей и представительницъ этого искусства, особенно въ позднюю пору римской исторіи. Музыканты устраивали себѣ карьеру съ помощью знатныхъ и богатыхъ рим-

ских матронъ; пѣвицы, флейщицы и танцовщицы отличались полною распушенностію.

Драматическія представленія римлянъ не обходились безъ музыки. Первое изъ нихъ было въ 364 г. до Р. Х. и имѣло цѣлью испрошеніе у боговъ прекращенія свирѣпствовавшей чумы, слѣдовательно, носило религіозный характеръ. Оно состояло изъ танцевъ и пантомимъ съ музыкальнымъ сопровожденіемъ, исполнявшимся на флейтахъ. Нѣсколько лѣтъ спустя, поэтъ Ливій присоединилъ къ танцамъ и пантомимамъ оформленное драматическое дѣйствіе. Онъ самъ лицедѣйствовалъ и пѣлъ. Зрители, придя въ восторгъ, заставляли Ливія столько разъ повторять свою роль, что онъ охрипъ. Тогда другой пѣвецъ сталъ исполнять музыкальную партію съ сопровожденіемъ флейты, а Ливій продолжалъ только лицедѣйствовать. Съ тѣхъ поръ укоренилось въ обычаѣ отдѣлять роль пѣвца отъ роли актера: первый пѣлъ, а второй игралъ и велъ діалогъ. Впрочемъ, соединеніе пѣвца и актера въ одномъ лицѣ встрѣчалось и впослѣдствіи, преимущественно въ позднюю пору римской исторіи ¹⁾.

Музыка сопровождала трагедіи и комедіи, состоя изъ пѣнія отдѣльных лицъ, хора и инструментальнаго сопровожденія. Въ послѣднемъ флейты преобладали. Когда римскіе театры достигли колоссальныхъ размѣровъ, то звукъ флейтъ оказался слабъ, хотя онѣ были оправлены мѣдью и издавали звукъ, похожій на трубный. Неронъ пытался замѣнить въ театрѣ флейты органами. О значеніи музыкальнаго элемента въ римскихъ драмахъ можно судить уже по одному тому, что имя композитора обозначалось. Такимъ образомъ намъ извѣстно, что къ комедіямъ Терренція музыку сочинялъ нѣкій Флаккъ, вольноотпущенный Клавдія. У нѣкоторыхъ драматическихъ произведеній была своя особая музыка: Цицеронъ утверждаетъ, что по началу музыки знатоки могъ угадать о предстоящей трагедіи ²⁾.

Флейты служили не для одного сопровожденія пѣнія, — онѣ играли до начала представленія (слѣдовательно, увертюру) и въ антрактахъ. Съ 146 г. до Р. Х. греческая культура водворилась въ Римѣ и римскія драматическія представленія подчинились греческимъ образцамъ.

Римляне, не цѣня нравственнаго вліянія музыки, не вводили ее въ воспитаніе юношества. Они слушали музыку рабовъ-виртуозовъ, если же сами занимались ею, то не болѣе, какъ дилеттанты. Римскія

¹⁾ Ambros, Geschichte des Musik. 2 Auflage. Leipzig. 1880. Bd. I. S. 520 (Ср. Os, Fleischer, Neumen-Studien. Leipzig. 1895. I. S. 30).

²⁾ Ср. Louis Havet, Th. Reinach. Une ligne de musique antique. (Revue des études grecques T. VII. № 26, Avril—Juin. 1894, p. 202). Тамъ же короткій музыкальный отрывокъ изъ комедіи Теренція Песуга (p. 200—201).

женщины пѣли и играли на китарахъ. Наблѣ считалась инструментомъ высшей аристократіи. Къ числу дилеттантовъ принадлежали нѣкоторые изъ императоровъ. Изъ нихъ особенно сильнымъ пристрастіемъ къ музыкѣ отличался Неронъ ¹⁾. Чтобы сберечь голосъ, этотъ императоръ никогда не говорилъ самъ съ солдатами. Около него постоянно находился учитель пѣнія, который долженъ былъ подносить ко рту Нерона платокъ, если императоръ начиналъ говорить громко. Когда Неронъ велѣлъ поджечь Римъ, то, стоя на балконѣ въ театральномъ костюмѣ, пѣлъ то мѣсто изъ Энеиды, гдѣ разсказывается о разрушеніи Трои. Онъ дебютировалъ, какъ актеръ и пѣвецъ, сначала на домашнемъ театрѣ, затѣмъ въ циркѣ, заставивъ сенаторовъ и римскихъ вельможъ себѣ аккомпанировать. Затѣмъ онъ отправился въ Грецію на состязаніе и велѣлъ тамъ зарѣзать пѣвца, который понравился публикѣ больше Нерона. Когда преторіанцы провозгласили императоромъ Гальбу, и Неронъ рѣшился на самоубійство, то оплакивалъ себя, какъ величайшаго художника. Не менѣе ревностный музыкантъ былъ Геліогабалъ. Онъ пѣлъ, декламировалъ подъ аккомпаниментъ флейты, игралъ на тубѣ, на пандурѣ и на органѣ. Каллигула также не пренебрегалъ занятіемъ музыкой. Музыка служила этимъ тиранамъ для развлеченія, удовлетворенія капризной прихоти и чувственнаго удовольствія; въ ихъ рукахъ она утратила всякое серьезное нравственное значеніе.

Въ эпоху полнаго упадка римской нравственности понижается и римское искусство. Неприличіе театральнаго представленія съ соотвѣтствующей музыкой побуждало Святыхъ Отцовъ возставать противъ театра ²⁾. Святій Іеронимъ говорилъ: «христіанская дѣвушка не должна даже знать, что такое лира или флейта и въ чемъ состоитъ ихъ употребленіе». Императоръ Юліанъ, жившій въ IV-мъ вѣкѣ, вознамѣрился воскресить древнюю римскую доблесть. Онъ очень заботился о древней музыкѣ, надѣясь, что она возбудитъ упавшее мужество въ его подданныхъ и возвратитъ имъ прежній доблестный духъ ихъ предковъ. Но попытка Юліана оказалась тщетной. Древній міръ былъ разрушенъ навсегда, и жизнь, обновленная христіанствомъ, торжествовала побѣду надъ прежнимъ гибнущимъ міромъ.

¹⁾ О любви Нерона къ музыкѣ см. Rénan, Histoire des origines du christianisme. Livre IV. L'Antechrist. Paris. 1873, p. 187.

²⁾ Въ Римѣ осужденные преступники исполняли на сценѣ роли порочающихъ лицъ и дѣйствительно умирали (См. Rénan, Histoire des origines du christianisme. Livre IV. L'Antechrist. Paris, 1873, p. 168—169. Ср. Lecky, History of european Morals. London. 1869. Vol. I, p. 298).

Въ самую позднюю пору римской цивилизаціи, уже послѣ Рождества Христова, являются римскіе писатели о музыкѣ: Апулей ¹⁾, Макробіусъ ²⁾, Марціанъ Каппель ³⁾ и Боэцій. Послѣдній написалъ пять книгъ «О музыкѣ» ⁴⁾, въ которыхъ изложилъ греческую теорію этого искусства. Книги Боэція глубоко уважались средневѣковыми учеными и послужили основаніемъ всей средневѣковой теоріи музыки.



ОТДѢЛЪ II. МУЗЫКА ПЕРВЫХЪ ВѢКОВЪ ХРИСТИАНСТВА.

ГЛАВА IX.

Начало христіанской музыки. Амвросій. Григорій Великій.

Первые христіане, по примѣру своего Божественнаго Учителя, воспѣвали хвалу Богу. Они пѣли безъ инструментальнаго сопровожденія, потому что инструменты, какъ принадлежность языческой музыки, были отвергнуты. Св. Игнатій, епископъ антиохійскій, умершій въ 107 г., ввелъ антифонное пѣніе, состоявшее въ томъ, что присутствовавшіе при богослуженіи дѣлились на два хора, которые пѣли, попеременно отвѣчая другъ другу ¹⁾.

Происхожденіе христіанской музыки объясняется различнымъ образомъ. Жанъ-Жакъ Руссо въ своемъ музыкальномъ словарѣ говоритъ, что «это пѣніе (т. е. пѣніе въ католической церкви), существующее и до сихъ поръ, есть, хотя обезображенный, но драгоценный остатокъ греческой музыки, которая, пройдя черезъ руки варваровъ, все-таки не потеряла всѣхъ своихъ красотъ» ²⁾. Кизеветтеръ думаетъ, что христіане создали свое собственное пѣніе, непохожее ни на еврейское, ни на греческое. «Музыка первыхъ христіанъ, пишетъ названный авторъ, — большею частью людей простыхъ, бѣдныхъ,

¹⁾ Н. Mendel, Musikalisches Conversations-Lexikon. Bd. I. S. 267.

²⁾ Ibid. Bd. VII. S. 6.

³⁾ Ibid. Bd. II. S. 309.

⁴⁾ Это сочиненіе Боэція переведено на нѣмецкій языкъ Оскаромъ Паулемъ (1872 г.).

¹⁾ Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 6. По другимъ извѣстіямъ антифонное пѣніе введено въ христіанскую церковь двумя монахами, Флавіаномъ и Діодоромъ въ Антиохію около 350 г. по Р. Х. Ср. Историческій обзоръ пѣнопѣвцевъ и пѣнопѣнія греческой церкви Филарета. Санктпетербургъ. 1860, Стр. 39—40. О началѣ христіанской музыки и объ антифонномъ въ ней пѣніи смъ библиографическими указаніями см. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи 3 изд. Москва 1900, стр. 16—46.

²⁾ J. J. Rousseau. Dictionnaire de musique. t. II, p. 93 (см. Plain-chant).

неученыхъ, не посвященныхъ въ высшія знанія греческой музыки, была крайне простымъ, естественнымъ пѣніемъ, лишеннымъ художественности и правильности. Это естественное пѣніе только постепенно приняло и удержало нѣкоторые акценты и измѣненія голоса и въ такомъ видѣ, благодаря частому слушанію, установилось между прихожанами и распространилось отъ одного прихода къ другому. Въ высшей степени невѣроятно, чтобы еще тогда проникли къ христіанамъ греческія или даже еврейскія мелодіи (какъ это принимаютъ нѣкоторые писатели). Если бы даже эти добрые люди были способны усвоить себѣ греческія мелодіи и пѣть ихъ своими необработанными голосами, то ихъ отвращеніе ко всему, напоминавшему язычество, по свидѣтельству древнѣйшихъ писателей, было слишкомъ велико, чтобы допустить въ свое богослуженіе храмовое и театральное пѣніе язычниковъ. Точно также они хотѣли совершенно отдѣлиться отъ еврейства. Вообще, они старались основать особый родъ пѣнія, отличный отъ пѣнія всякаго иного культа, что имъ удалось, какъ нельзя лучше»¹⁾.

Новѣйшій историкъ музыки, Амбросъ, замѣчаетъ, что евреи, за неимѣніемъ нотации, утратили послѣ Вавилонскаго плѣненія свое древнее храмовое пѣніе, учрежденное Давидомъ²⁾. Если въ христіанскую музыку что-нибудь вошло изъ еврейской, то только одни псалмы, которые, вѣроятно, пѣлись, какъ евреями, такъ и христіанами на однѣхъ и тѣхъ же мелодіяхъ³⁾. Сами евреи послѣ покоренія римлянами испытали на себѣ вліяніе греческой культуры. Последняя проникла во всю атмосферу древняго міра. Первые христіане не могли не подчиниться греческому вліянію, хотя бы совершенно невольно⁴⁾. Въ другихъ искусствахъ первыхъ христіанъ положи-

¹⁾ R. G. Kieseewetter. Geschichte der europaisch-abendlaendischen oder unsrer heutigen Musik. Zweite Ausgabe. Leipzig. 1846. S. 2. Якобъ полагаетъ, что христіанская церковь заимствовала свое пѣніе и у грековъ, и у евреевъ, и создала изъ этихъ двухъ элементовъ свою собственную музыку» (Jakob. Die Kunst im Dienste der Kirche. Zweite Auflage. Landshut. 1870. S. 379). Падре Мартини утверждаетъ, что источникомъ христіанскаго пѣнія было еврейское храмовое пѣніе (Giambattista Martini. Storia della Musica. Tomo primo, p. 350). Форкель, основываясь на ненависти христіанъ ко всему языческому, думаетъ, что они не могли замѣтывать своего пѣнія отъ грековъ и римлянъ и создали нечто новое (Forkel. Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig. 1801. — Bd. II. S. 91—93).

²⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 8.

³⁾ О заимствованіи христіанами еврейскихъ духовныхъ пѣснопѣній и вообще о началѣ христіанской духовной музыки см. Н. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. 2 Teil. S. 12—14 и Н. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 156.

⁴⁾ Наоборотъ, иногда греческіе пѣвцы составляли свои мелодіи „по образцу еврейскихъ псалмовъ“ (Климентъ Александрійскій, „Педагогъ“ въ русскомъ переводѣ Корсунскаго, изд. 1890 г., книга II, гл. 5, стр. 157). О

тельно доказаны слѣды греческаго вліянія. Христіане вовсе не придумывали особеннаго рода пѣнія, не создавали его оригинальность искусственно и преднамѣренно. «Гдѣ настоящее искусство процвѣтаетъ на прочномъ фундаментѣ, говоритъ Амбросъ, можно безусловно утверждать, что оно само возникло, а не было сдѣлано или предпринято и проведено по сознательно-обдуманному плану. Новый духъ создалъ свой міръ изъ даннаго матеріала. О музыкѣ первыхъ христіанъ всего вѣроятнѣе предположить, что она была сначала народнымъ пѣніемъ, основаннымъ на современной ему античной музыкѣ, но проникнутымъ новымъ христіанскимъ духомъ¹⁾.

Покуда христіане терпѣли гоненія, ихъ богослуженіе совершалось безъ всякаго великолѣпія въ скромныхъ хижинахъ, въ катакомбахъ и тому подобныхъ потаенныхъ мѣстахъ. Но со времени Константина Великаго (274—337 г.) христіанство сдѣлалось религіей официальной, и христіанское богослуженіе приобрѣло надлежнѣею официальною, и христіанское богослуженіе приобрѣло надлежнѣею торжественность²⁾. Возникли пѣвческія школы, чтобы улучшить церковное пѣніе. Самыя раннія основаны папою Сильвестромъ въ IV-мъ вѣкѣ³⁾. Пѣвъ людей, обучавшихся пѣнію, образовывался хоръ, которому поручалось пѣніе въ храмѣ во время богослуженія. Лаодикійскій соборъ въ 364 г.⁴⁾ запретилъ приходу пѣть въ церквахъ, чтобы не портить стройнаго пѣнія обученнаго хора. До III вѣка въ христіанскомъ пѣніи допускался хроматизмъ. Но св. Климентъ Александрійскій (III в.) находилъ этотъ родъ пѣнія слишкомъ нѣжнымъ и усладительнымъ для слуха вѣрующихъ и на этомъ основаніи запретилъ употребленіе его въ церкви и совѣтовалъ своей наставѣ упражняться въ немъ только дома⁵⁾. «Звуки хроматическіе, говоритъ св. Климентъ Александрійскій, столь же губительны для нравовъ, какъ и разныя ядовитыя напитки»⁶⁾. Діатонизмомъ отличалось амвросіанское пѣніе, установленное св. Амвросіемъ (IV в.), епископомъ миланскимъ, заимствовавшимъ изъ Восточной церкви четыре лада, положенные имъ въ основу своего пѣнія:

вліяніи греческой музыки на еврейскую см. Металловъ, Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва 1900, стр. 4—5.

¹⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 11.

²⁾ Металловъ, Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 17.

³⁾ Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1863. Bd. II. S. 12. Папа Гиларій учредилъ пѣвческую школу въ Римѣ въ V в. (Н. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. 2 Teil. S. 14).

⁴⁾ Металловъ, Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 43.

⁵⁾ Металловъ, Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3-е изд. Москва. 1900, стр. 10.

⁶⁾ См. Климентъ Александрійскій, „Педагогъ“ въ русскомъ переводѣ Корсунскаго. 1890 г., книга II, гл. 5, стр. 157. Ibid. кн. II, гл. 4, стр. 152.

protus = $\bar{d}, e, f, g, a, h, \bar{c}, \bar{d}$.
 deuterus = $e, f, g, a, h, \bar{c}, \bar{d}, \bar{e}$.
 tritus = $f, g, a, h, \bar{c}, \bar{d}, \bar{e}, \bar{f}$.
 tetartus = $g, a, h, \bar{c}, \bar{d}, \bar{e}, \bar{f}, \bar{g}$ ¹⁾.

Св. Амвросію приписывается нѣсколько гимновъ ²⁾, изъ которыхъ наиболѣе извѣстенъ «Te Deum laudamus». Впрочемъ послѣдній, можетъ быть, заимствованъ св. Амвросіемъ изъ Восточной церкви. Нѣкоторые думаютъ, что этотъ гимнъ сочиненъ лѣтъ сто позже св. Амвросія ³⁾.

Амвросіанское пѣніе производило сильное впечатлѣніе на слушателей. Св. Августинъ пишетъ: «О, сколько я пролилъ слезъ умиленія, когда слушалъ гимны и пѣсни, воспѣваемые во славу Твою, какъ глубоко потрясали меня голоса Твоей церкви! Въ то время, когда эти сладкозвучные голоса плѣнили мой слухъ, истина чистою струею проникала въ мое сердце, огонь благочестія восплалялъ мою душу: слезы лились обильно, и мнѣ сладко было отъ нихъ». «Недавно, при необыкновенномъ единодушномъ усердіи вѣрующихъ, введено въ употребленіе медіоланскою церковію пѣніе этихъ утѣшительныхъ и назидательныхъ гимновъ. Именно годъ или немного больше протекло, какъ Густина, мать малолѣтняго императора Валентіана, обольщенная ересью арианъ, преслѣдовала слугителя Твоего Амвросія. Благочестивый народъ проводилъ ночи въ церкви, готовый умереть съ епископомъ своимъ, вѣрнымъ слугою Твоимъ. Тамъ была и мать моя, раба Твоя, одна изъ первыхъ, принимавшая участіе въ заботахъ, неуспяномъ бдѣніи и молитвѣ. Мы, хотя еще не согрѣтые въ то время теплотою Духа Твоего, не оставались, однако, равнодушными зрителями тревогъ жителей города. Въ это-то время введено было пѣніе гимновъ и псалмовъ, по примѣру восточныхъ церквей, и въ медіоланской церкви, чтобы народъ не падалъ духомъ среди скорбей и тягостныхъ испытаній: и съ того времени доселѣ сохраняется этотъ обычай, и почти всѣ церкви Твои на земномъ шарѣ послѣдовали этому примѣру» ⁴⁾.

¹⁾ H. Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte*, 2 Auflage, Leipzig. 1901. Teil I, S. 102, II, S. 14.

²⁾ H. Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Auflage, Leipzig. 1901. S. 14—16.

³⁾ Ibid. II, S. 16. Тамъ же помѣщенъ гимнъ «Te Deum laudamus». Нѣсколько произведеній, приписываемыхъ св. Амвросію, помѣщено въ моей Краткой исторической музыкальной Хрестоматіи. 2-е изд. СПб. 1900, стр. 31.

⁴⁾ Библиотека твореній св. отцовъ и учителей церкви западныхъ, издаваемая при Кіевской духовной академіи. Книга 7. Творенія Блаженнаго Августина, епископа Иппонійскаго. Кіевъ. 1880, часть I, стр. 246—247.

Амвросіанское пѣніе смѣнилось такъ называемымъ григоріанскимъ, приписываемъ папѣ св. Григорію I Великому, занимавшему папскій престолъ отъ 590 до 604 г. Директоръ Брюссельской Консерваторіи Гевартъ въ своемъ изслѣдованіи «Les origines du chant liturgique» (1890) доказываетъ, что не Григорію I, а скорѣе Григорію II (715—731) и Григорію III († 741) принадлежатъ заслуга, заключающаяся въ томъ, что они собрали употребившіяся въ христіанскихъ церквахъ пѣснопѣнія и распредѣлили ихъ на церковный годъ. Такъ возникнулъ антифонарій, названный «сентономъ», т. е. составленный изъ фрагментовъ ¹⁾. Мелодія въ антифонаріи нотирована особыми знаками, называемыми невмами ²⁾. Эта нотация еще не вполне разобрана. Одинъ изъ самыхъ основательныхъ трудовъ по этому предмету представляетъ книга О. Флейшера «Neumen-Studien».

Такъ какъ Флейшеръ, чтобы найти ключъ къ пониманію невмъ, долженъ былъ основательно изучить всю средневѣковую музыку, въ особенности дошедшіе до насъ ея теоретическіе труды, то авторъ высказываетъ нѣсколько интересныхъ мнѣній, опровергающихъ прежніе, установившіеся въ исторіи музыки, взгляды. Съ нѣкоторыми изъ этихъ взглядовъ я намѣренъ познакомить читателя, не имѣющаго въ рукахъ книги Флейшера.

Современныя изслѣдованія привели къ отрицанію многихъ мнимыхъ заслугъ папы Григорія Великаго въ музыкальной области. Прежде ему приписывалась мысль—воспользоваться пневматической нотацией для записыванія христіанскихъ пѣснопѣній. Онъ будто бы ввелъ семь первыхъ буквъ латинскаго алфавита, для обозначенія семи звуковъ гаммы. Теперь это опровергается (См. Os. Fleischer, *Neumen-Studien*, Leipzig. 1895. I, S. 18—19). Также не вѣрно считать Григорія Великаго за учредителя церковныхъ ладовъ или, по крайней мѣрѣ, тѣхъ, которые называются плагальными. Раздѣленіе церковныхъ ладовъ на автентическіе и плагальные ³⁾ встрѣчается

¹⁾ E. de Coussemaker, Huchald, moine de St.-Amand et ses traités de musique, p. 192—193.

Современныя изслѣдованія приводятъ къ убѣжденію, что особенной разницы между амвросіанскимъ и григоріанскимъ пѣніемъ не было (H. Riemann, *Musik-Lexikon*. 5 Auflage, Leipzig. 1900. Art. Gregorianischer Gesang, S. 417. Ср. H. Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Auflage Leipzig. 1901. 2 Teil. S. 19—21.

²⁾ Подъ словомъ невма разумѣется знакъ (Os. Fleischer, *Neumen-Studien*, Leipzig. 1895. I, S. 27).

³⁾ Автентическій отъ *authentikos* значить основной, самодовлѣющій, *selbstherrlich*. Слово плагальный обыкновенно производилось отъ греческаго *πλαγίος*, что значить боковой (ср. Ambros, *Geschichte der Musik*. Breslau. 1861. II, S. 46). Но Флейшеръ не согласенъ съ этимъ объясненіемъ и произво-

впервые у Алкуина, следовательно, въ 8-мъ вѣкѣ, а Григорій Вел. умеръ въ 604 г. (Ibid. I, S. 114).

Церковные лады, считающіеся за основу средневѣковаго пѣнія, являются у Флейшера въ новомъ освѣщеніи. Онъ видитъ въ нихъ заимствованіе изъ греческой музыки, къ которому древнѣйшіе христіане относились враждебно (Ibid. II, S. 52), довольствуясь чтеніемъ на распѣвъ, вращавшимся въ границахъ преимущественно мажорнаго пентахорда. (Ibid. II, S. 88). Пентахордъ могъ имѣть своимъ среднимъ звукомъ или *a*, или *c*. Въ первомъ случаѣ пентахордъ былъ мажорный *f, g, a, b, c*, во второмъ—минорный *a, b, c, d, e*. (Ibid. I S. 85—86). Въ 10-мъ вѣкѣ въ основѣ средневѣковой музыки положенъ мажоръ, затѣмъ миноръ (Ibid. I, S. 85—86; II, S. 42—43).

Мажоръ преобладаетъ и въ греческихъ, и въ церковныхъ ладахъ (Ibid. II, S. 55—56). Если разсматривать церковные лады, какъ гаммы изъ восьми звуковъ, то большая ихъ часть отличается отъ мажорной. Но каждый изъ церковныхъ ладовъ переступалъ границы октавы, и оттого большинство ихъ тождественно съ мажоромъ, какъ это видно изъ слѣдующей таблицы:

Автентическіе лады.

1) *Ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре.*

Съ добавочными звуками:

до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре, ми.

У перваго лада финальная нота *ре*, а преобладающая (Repercussionston) *ля*.

3) *Ми, фа, соль, ля, си, до, ре, ми.*

Съ добавочными звуками:

до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре, ми.

У третьяго лада финальная нота *ми*, а преобладающая (Repercussionston) *до*.

5) *Фа, соль, ля, си, до, ре, ми, фа.*

У пятаго лада финальная нота *фа*, а преобладающая (Repercussionston) *до*.

дять слово плагальный отъ латинскаго *plaga*, что значитъ ударъ или отраженіе (repercussio, Widerschlag). Если упомянутый терминъ производить отъ *plaga*, то слѣдуетъ говорить не плагальный, а плагальный. Ошибочно считать автентическіе лады болѣе ранними, чѣмъ плагальные: къ послѣднимъ древнѣйшее чтеніе на распѣвъ подходитъ болѣе, чѣмъ къ автентическимъ. Еще во времена Гвидона Аретинскаго плагальные лады считались главными (Os. Fleischer, Neumen-Studien. Leipzig. 1897. II. S. 90—91).

7) *Соль, ля, си, до, ре, ми, фа, соль.*

Съ добавочными звуками:

фа, соль, ля, си, до, ре, ми, фа, соль.

У седьмого лада финальная нота *соль*, а преобладающая *ре*.

Плагальные лады.

2) *Ля, си, до, ре, ми, фа, соль, ля.*

Съ добавочными звуками:

соль, ля, си, до, ре, ми, фа, соль, ля, си-бемоль.

У втораго лада финальная нота *ре*, а преобладающая (Repercussionston) *фа*.

4) *Си, до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до.*

Съ добавочными звуками:

ля, си, до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до.

У четвертаго лада финальная нота *ми*, а преобладающая *ля*.

6) *До, ре, ми, фа, соль, ля, си, до.*

Съ добавочными звуками:

до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре.

У шестого лада финальная нота *фа*, а преобладающая (Repercussionston) *ля*.

8) *Ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре.*

Съ добавочными звуками:

до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре, ми.

У восьмого лада финальная нота *соль*, а преобладающая *до* (Ibid. II. S. 89—95).

Хотя плагальные лады начинаются квартою ниже автентическихъ, но ихъ финальныя ноты одинаковы: финальная нота перваго автентическаго и перваго плагальнаго *ре*, втораго автентическаго и втораго плагальнаго *ми*, третьяго автентическаго и третьяго плагальнаго *фа*, четвертаго автентическаго и четвертаго плагальнаго *соль*. Но если автентическіе и плагальные лады сходны между собою по финальнымъ нотамъ, то все же они отличаются другъ отъ друга, во-первыхъ, своими преобладающими нотами, какъ это видно изъ вышеприведенной таблицы, а во-вторыхъ, объемомъ мелодіи. Мелодіи автентическихъ ладовъ или совсѣмъ не опускаются ниже финальныхъ нотъ, какъ въ 5-мъ ладѣ, или лишь на одну ноту (очень рѣдко на двѣ), какъ въ 1-мъ, 3-мъ и 7-мъ. Плагальные лады опускаются ниже финальной ноты, по крайней мѣрѣ, на кварту, какъ во 2-мъ, 4-мъ и 8-мъ. Мелодіи плагальныхъ ладовъ поднимаются не такъ высоко, какъ автентическихъ: въ крайнемъ случаѣ, мелодіи плагальныхъ ла-

довь идутъ до сексты отъ ихъ финальной ноты вверхъ; обыкновенно онѣ рѣдко поднимаются надъ квартою отъ ихъ финальнаго звука. Наоборотъ, мелодіи автентическихъ ладовъ пользуются преимущественно высокими нотами ихъ лада, вращаются обыкновенно около ихъ преобладающей ноты и рѣдко опускаются до ихъ финальнаго звука. (Ibid. II. S. 90).

Сличеніе автентическихъ и плагальныхъ ладовъ въ вышеприведенной таблицѣ приводитъ къ заключенію, что всѣ они имѣютъ характеръ мажора за исключеніемъ 4-го (второго плагальнаго), имѣющаго видъ минора (Ibid. II. S. 88—89). Наклонность къ мажору¹⁾ особенно ярко обнаруживается потою *си*, которая вездѣ понижается на полутонъ, гдѣ нужно сохранить формулу мажорной гаммы. Такъ, напримѣръ, въ 5-мъ ладѣ нота *си* понижается на полутонъ. Въ 7-мъ ладѣ нота *си* сохранялась, если этотъ ладъ опускался только до *соль*; но нота *си* понижалась на полутонъ, если мелодія доходила до *фа* (Ibid. II, S. 89).

Средневѣковые теоретики, увлеченные греческою музыкою, особенно ея теоріей, вооружались противъ наклонности къ мажору, называли его «мужицизмъ» и старались ввести въ употребленіе греческіе лады. Но эти усилія увѣнчались успѣхомъ лишь отчасти: удалось введеніе только минорной гаммы²⁾, но мажоръ все-таки остался преобладающимъ (Ibid. II, S. 88).

Грегорианское пѣніе обыкновенно называется *cantus planus*, т. е. пѣніе ровное. Прежде думали, что оно такъ названо въ отличіе отъ

¹⁾ Въ основу христіанскаго пѣнія была положена мажорная гамма, по мнѣнію Римана (H. Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I. Teil. S. 96—97).

²⁾ У грековъ была минорная гамма: *a, g, f, e, d, c, H, A*. Она называлась гиподорійской или эолійской и соответствовала нашей минорной нисходящей гаммѣ. Этой эолійской гаммы, какъ въ восходящемъ, такъ и въ нисходящемъ направленіи, придерживается (теоретически) самъ I. C. Бахъ. Ph. Spitta, I. S. Bach. Leipzig. 1880. II. S. 610). Но Рамо (1683—1764) и Кирнбергеръ (1721—1788) для (восходящей минорной гаммы берутъ слѣдующій звукорядъ:

A, H, c, d, e, fis, gis, a.

Оттого миноръ въ восходящемъ и нисходящемъ направленіи получаетъ двойную формулу (нашей мелодической гаммы):

A, H, c, d, e, fis, gis, a.

a, g, f, e, d, c, H, A.

Чтобы привести миноръ въ восходящемъ и нисходящемъ направленіи къ единству Georg Friedrich Lingke, вѣмекій ученый музыкантъ, жившій во второй половинѣ 18 в. (см. о немъ Mendel. *Musikalisches Conversations-Lexikon*. Art. Lingke. Bd. VI. S. 335), предложилъ въ 1744 г. слѣдующую гамму: *A, H, c, d, e, f, gis, a*, какъ для восходящаго, такъ и для нисходящаго направленія, на разсмотрѣніе Общества Музыкальной Науки въ Лейпцигѣ, всѣ члены котораго ее одобрили (см. Mizler, *Musikalische Bibliothek*. Leipzig. 1752. Dritter Band. S. 360. Cp. Ph. Spitta, I. S. Bach. Leipzig. 1880. II. S. 611).

Эта гамма теперь называется гармонической.

амвросіанскаго, которое состояло изъ нотъ различной ритмической стоимости. Теперь извѣстно, что и грегорианское пѣніе не было «ровнымъ» и, подобно амвросіанскому, состояло изъ нотъ не одинаковой продолжительности, а стало таковымъ лишь во времена мензуральной теоріи¹⁾ (о которой см. ниже).

Грегорианское пѣніе, свободное отъ просодіи²⁾, содѣйствовало независимости мелодіи отъ текста.

Только при освобожденіи отъ узъ, налагаемыхъ размѣромъ слоговъ текста, могъ развиваться самостоятельный музыкальный ритмъ. основанный на музыкальномъ чувствѣ, а не на механическомъ разсчетѣ долгихъ и краткихъ слоговъ. Только при этомъ условіи могла свободно литься мелодія, навѣянная возбужденнымъ чувствомъ, не связанная въ своемъ художественномъ потокѣ никакими метрическими правилами. При самостоятельномъ ходѣ мелодіи нѣсколько тоновъ могли исполняться на одинъ слогъ. Происшедшія такимъ образомъ колоратуры, то есть мелодическія фігуры, исполняемыя на какую-нибудь гласную букву слова, назывались «пневмами» и представляли характеристическое отличіе грегорианскаго пѣнія отъ амвросіанскаго. Въ такихъ пневмахъ, или колоратурахъ, въ которыхъ музыка проявляла свое самостоятельное значеніе, она выражала высшее возбужденіе чувства, не находившее подходящаго выраженія въ словѣ. «Пневма», говоритъ Дурандусъ († 1332), есть радостное восклицаніе невыразимаго восторга передъ вѣчнымъ Богомъ. Пневма дѣлается на послѣднемъ слогѣ антифона для указанія, что хвала Богу невыразима и непонятна. Пневма означаетъ радость вѣчной жизни, радость, которую не можетъ выразить никакое слово, потому она представляетъ голосъ «безъ опредѣленнаго значенія»³⁾. Въ особенности пѣніе на слово «аллилуя» обильно украшалось такими колоратурами.

Грегорианское пѣніе распространилось по Англіи, Франціи, Испаніи и Германіи. Но оно давалось съ большимъ трудомъ тогда еще мало образованнымъ народамъ, населявшимъ эти страны. Іоаннъ Діаконъ, биографъ Григорія Великаго, пишетъ, что всего менѣе способны были исполнять грегорианскія мелодіи аллеманы и галлы: «Ихъ грубые, подобно грому, ревушіе голоса были совсѣмъ негодны для нѣжныхъ модуляцій. Ихъ хриплые, къ спиртнымъ напиткамъ привыкшія горла совершенно были не способны исполнять тѣ изгибы, которые

¹⁾ H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 157. Cp. H. Riemann, *Musik-Lexikon*. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 417 (Art. Gregorianischer Gesang).

²⁾ Ambros, *Geschichte der Musik*, Breslau, 1864, Bd. II. S. 64.

³⁾ -Durandus, *Rationale divinorum officiorum*.

требовала пышная мелодия, такъ что ихъ отвратительные голоса издавали только такіе звуки, которые напоминали грохотъ катящейся съ горы лавовой тѣлы, и вмѣсто того, чтобы трогать слушателей, наполняли сердца послѣднихъ однимъ отвращеніемъ¹⁾.

Энергичнымъ ревнителемъ въ дѣлѣ распространенія грегорианскаго пѣнія является Карлъ Великій (768—814). Онъ основывалъ школы, вызывалъ учителей изъ Рима и заботился о сохраненіи въ чистотѣ грегорианскаго пѣнія. Въ его время пѣніе галликанскихъ пѣвчихъ очень отличалось отъ римскихъ, и между тѣми и другими возникнулъ споръ о томъ, кто изъ нихъ сохранилъ въ болѣе вѣрномъ видѣ преданіе грегорианскаго пѣнія. Споръ этотъ дошелъ до Карла Великаго, который разрѣшилъ его, говоря, что какъ вода тѣмъ чище, чѣмъ ближе къ своему источнику, такъ и пѣніе тѣмъ вѣрнѣе, чѣмъ ближе къ мѣсту своего возникновенія, — поэтому пѣніе римскихъ пѣвчихъ ближе къ преданію, чѣмъ пѣніе галликанскихъ пѣвчихъ. Для исправленія церковнаго галликанскаго пѣнія, папа Адріанъ въ 790 г. послалъ въ Метцъ двухъ пѣвчихъ: Петра и Романа съ копіями антифонарія Григорія Великаго. Петръ благополучно достигнулъ Метца, а Романъ заболѣлъ дорогою и принужденъ былъ остановиться въ Санктъ-Галленскомъ монастырѣ (въ Аппахъ). Тамъ онъ основалъ музыкальную школу, въ которой образовалось много замѣчательныхъ музыкантовъ²⁾. Кромѣ Санктъ-Галленскаго монастыря, важными музыкальными центрами сдѣлались: Метцъ, Суассонъ, Орлеанъ и др.

Между дѣятелями Санктъ-Галленской музыкальной школы особенно выдѣлялись своею талантливостью: Туотило и Ноткерь Бальбудусъ (Залка). Туотило былъ рѣзецъ, живописецъ, архитекторъ, золотыхъ дѣлъ мастеръ, виртуозъ на многихъ струнныхъ и духовыхъ инструментахъ и композиторъ. Изъ его сочиненій особенно славилась хвалебная пѣснь (троша)³⁾. Ноткерь Бальбудусъ былъ поэтъ, учитель музыки и тоже композиторъ. Онъ съ особеннымъ успѣхомъ сочинялъ секвенціи, или прозы. Подъ именемъ секвенцій, или прозы⁴⁾

¹⁾ Dommer, Handbuch der Musik-Geschichte, Leipzig, 1868. S. 37—38.

²⁾ W. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig, 1882. Bd. I. S. 17. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau, 1884. Bd. II. S. 94—95. H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2. Auflage. Leipzig, 1901. 2 Theil, S. 21—22.

³⁾ О Туотило (или Тутило) см. Anselm Shubiger, Die Sängerschule St. Gallens. Einsiedeln und New-York, 1858. S. 59. О трошахъ упомянутый авторъ пишетъ: „Въ 9-мъ вѣкѣ распространился обычай прибавлять текстъ и мелодіи къ церковному пѣнію, въ особенности къ „Introitus“ величайшихъ праздниковъ и такимъ образомъ ихъ какъ бы праздничнымъ нарядомъ. Эти прибавленія назывались трошами“. (Образецъ см. въ моей Краткой истор. муз. хрестоматіи. 2-е изд. Спб. 1900, стр. 37).

⁴⁾ Cp. H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2. Auflage. Leipzig, 1901. 2 Theil, S. 21—23.

разумѣлось особаго рода сочиненіе, которое состояло въ томъ, что подъ колоратуры, встрѣчавшіяся въ грегорианскомъ пѣніи, обыкновенно на буквѣ «а» въ словѣ аллилуя, подкладывался новый текстъ и при томъ такъ, что на каждую ноту мелодіи приходился отдѣльный слогъ текста. Послѣдній былъ прозаическій или стихотворный. Ноткерь былъ художникъ, создававшій свои произведенія подѣ непосредственнымъ впечатлѣніемъ явленій, которыя онъ встрѣчалъ въ своей жизни. Такъ, напримѣръ, свою секвенцію «*media vita in morte sumus*» онъ сочинилъ, увидавъ, какъ рабочіе трудились надъ опаснымъ сооруженіемъ моста черезъ ущелье, находившееся между дикими скалами¹⁾.

Нѣкоторые изъ секвенцій сдѣлались достояніемъ всего народа, который ихъ пѣлъ во время богослуженія, разныхъ религіозныхъ процессій, передъ сраженіемъ и т. п. Къ такимъ народнымъ секвенціямъ принадлежитъ «*Dies irae*»²⁾ («День гнѣва») Оомы Челанскаго, жившаго въ 13 в. Прудонъ въ своей книгѣ: «Искусство, его основаніе и общественное значеніе» сдѣлалъ слѣдующую характеристику этого замѣчательнаго художественнаго памятника. «Тѣмъ, кто отрицаетъ средневѣковое христіанское искусство, достаточно напомнить «*Dies irae*». Каждая строфа этого гимна состоитъ изъ трехъ стиховъ, по восьми слоговъ въ каждомъ и съ одной римой. Строфы положены на музыку слѣдующимъ образомъ: первая двѣ поются попеременно то пѣвчими, то хоромъ на одну мелодію, вторыя двѣ на вторую и двѣ послѣдующія на третью. Послѣ этихъ шести строфъ начинается прежняя мелодія въ томъ же порядкѣ. Это разнообразіе въ монотонности рима и музыки производитъ страшную, болѣзненную мелодію. Поэтому-то въ «*Dies irae*» музыки нельзя отдѣлять отъ словъ. Послѣднія двѣ строфы сокращены и состоятъ изъ стиховъ и двухъ римовъ, вмѣсто трехъ. Послѣ нихъ послѣднее восклицаніе состоитъ изъ трехъ словъ безъ рима, и ритмъ какъ бы прерывается. Послѣдніе звуки пѣвчихъ и хора, и послѣдніе тоны органа останавливаются вмѣстѣ на темной нотѣ, направляющей мысль къ вѣчности; молитва умершаго, съ постоянными повтореніями, по еврейскому обычаю, еще печальнѣе; при третьей строфѣ, кажется, слышишь архангельскую трубу, звучащую передъ страшнымъ судилищемъ въ странѣ мертвыхъ. Стихъ: «*Per sepulcra regionum*» восхитителенъ и ужасенъ, какъ само отчаяніе и смерть. Въ этомъ гимнѣ, чѣмъ, впрочемъ, объясняется производимое имъ потрясающее впечатлѣніе, соединены всѣ главные догматы христіанства: конецъ міра, страшный судъ, адъ и вѣчное блаженство, воскресеніе мертвыхъ, благодать спасенія, ужасъ

¹⁾ Это произведеніе помѣщено въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2-е изданіе. Спб. 1900, стр. 182.

²⁾ См. тамъ же, стр. 37.

вѣчныхъ мукъ, безконечное божественное милосердіе, искупленіе человека Спасителемъ, Его жизнь, страсти и распятіе, необходимость раскаянія и его дѣйствительность у престола Божія»¹⁾).

Подобныя народно-духовныя произведенія, секвенціи и тропы, носили одинаковый характеръ съ мелодіями въ антифонаріи. По глубинѣ и искренности выраженнаго въ нихъ чувства, онѣ не ниже послѣднихъ, съ которыми равны и въ отношеніи своего художественнаго достоинства. Всѣ онѣ принадлежатъ къ такъ называемому грегорианскому пѣнію, которое, имѣя въ основаніи антифонарій, заключающій въ себѣ мелодіи, внушенныя живымъ религіознымъ чувствомъ вѣрующихъ,—проникнуто однимъ характеромъ, однимъ духомъ и представляетъ одинъ изъ самыхъ важныхъ памятниковъ всего христіанскаго искусства. Грегорианскія мелодіи подверглись первымъ опытамъ гармонизаціи и служили впослѣдствіи темами для контрапунктической разработки, поэтому онѣ играютъ роль основы всей многоголосной музыки.

ГЛАВА X.

Начало многоголосной музыки. Гукбальдъ.

Хотя грегорианское пѣніе съ трудомъ усваивалось кельтами и германцами, но эти народы были весьма даровиты въ музыкальномъ отношеніи и впервые оказались способными къ многоголосію. О первобытной музыкѣ этихъ народовъ извѣстно немного. Брага, богъ поэзіи у германцевъ, изображался съ арфою въ рукахъ. Этотъ инструментъ служилъ для сопровожденія пѣсней. Послѣдніе представляли хранилище преданій старины и переходили изъ устъ въ уста. Пѣвцы, воспѣвавшіе героевъ и славившіе былыя времена, назывались бардами и скальдами. Они пользовались громаднымъ почетомъ, потому что возбуждали мужество въ слушателяхъ, напоминая имъ подвиги предковъ.

Кельтская гамма, подобно китайской, состояла изъ пяти тоновъ²⁾ (безъ кварты и септими). Инструменты кельтовъ и германцевъ представляютъ самый важный памятникъ ихъ музыки. Между ними были также, которые производили одновременно два тона и болѣе. Причиной

¹⁾ П. Ж. Прудонъ. Искусство, его основаніе и общественное назначеніе. С.-Петербургъ, 1865, стр. 83—88. Къ числу наиболѣе замѣчательныхъ секвенцій принадлежатъ также: „Stabat mater“ („Матерь скорбная стояла изнемогши у креста“). Джакопоне да Тоди (13 в.) и „Lauda, Sion, Salvatoreмъ“ („Славься нашъ Господь въ Сионѣ“) Томы Аквинскаго (13 в.).

²⁾ См. Os. Fleischer, Neumen-Studien, Leipzig, 1897. II. S. 70—73.

слухъ воспринимать одновременно болѣе одного тона, они подготовляли возникновеніе многоголосной музыки¹⁾. Кельтскій инструментъ «рота», или «крота»²⁾ произошелъ изъ лиры. Сначала рота имѣла большое число струнъ, доходившее до семнадцати, позднѣе оно стало уменьшаться, и плетръ замѣнился смычкомъ. Въ манускриптѣ аббатства св. Блеза, относящемся къ VIII в., сохранилось изображеніе роты съ одной струной. Число струнъ мѣнялось. Одно время роты имѣли три струны, подобно арабскому ребабу. Съ послѣднимъ, когда онъ сталъ распространяться по Европѣ (въ эпоху владычества мавровъ въ Испаніи и Крестовыхъ походовъ), рота слилась въ одинъ инструментъ, получившій отъ латинскаго слова «fides» (струна) названія *fidula*, *fidel*, *viel*, *viola*. На скульптурномъ изображеніи въ церкви св. Григорія Бошвервильскаго, около Руана, относящемся къ XI в., представленъ музыкантъ, играющій на ротѣ съ четырьмя струнами, по которымъ смычекъ проводился такъ, что задѣвалъ ихъ всѣ одновременно. Это можно видѣть на самомъ изображеніи и заключить изъ того, что по одной струнѣ, не задѣвая другія, проводить смычкомъ довольно трудно, отчего это искусство пріобрѣтается только со временемъ при извѣстной степени достигнутой виртуозности. Играющій держитъ роту подобно нашей скрипкѣ. На томъ же скульптурномъ изображеніи, на которомъ представленъ цѣлый рядъ музыкантовъ, другой музыкантъ играетъ на инструментѣ, похожемъ на роту, но держитъ ее подобно виолончелю. Этотъ инструментъ получилъ названіе гамбы³⁾.

Органиструмъ⁴⁾, самое раннее изображеніе котораго находится въ манускриптѣ аббатства св. Блеза, относящемся къ восьмому вѣку,

¹⁾ Ambros, Geschichte der Musik. Breslau 1864. Bd. II. S. 33. Cp. H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX Jahrhundert. Leipzig. 1898. S. 85.

²⁾ H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2. Auflage. Leipzig. 1901. I. Theil. S. 31—33.

³⁾ Рельефъ упомянутой церкви св. Григорія Бошвервильскаго представляетъ такой важный музыкальный памятникъ, что умѣстно болѣе подробное его описаніе. Первая фигура держитъ гамбу, вторая и третья играютъ на органиструмѣ, четвертая на фретелѣ (флейта-пана), пятая на арфѣ, шестая на маленькомъ органѣ, седьмая на псалтирѣ, восьмая на ротѣ, девятая на арфѣ, десятая, одиннадцатая и двѣнадцатая на цимбалахъ или тинтинабулѣ (ударный инструментъ, въ родѣ китайскаго кинга *). Посреди играющихъ представлена фигура, стоящая на головѣ, изъ чего можно заключить, что она пляшетъ, а играющіе исполняютъ какой-нибудь танецъ. Изображеніе этого рельефа у Coussemaker: Hucbald, moine de St. Amand et ses traités de musique.

⁴⁾ H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2. Auflage. I Theil. S. 35.

*) Кромѣ этого ударнаго инструмента перешли въ Европу отъ арабовъ тимпаны, которые назывались поэтами XII и XIII вѣка „naquaires“. Въ средніе вѣка тимпаны не настраивались на разные тоны. Это усовершенствованіе возникло не ранѣе XVIII вѣка.

представляет гитарообразный корпусъ съ тремя струнами. Онѣ прижимались не пальцами, а клавишами, которыхъ было восемь, что намекаетъ на число тоновъ въ диатонической гаммѣ. Смычекъ былъ замѣненъ колесомъ, которое своимъ вращательнымъ движеніемъ приводило струны въ вибрацію. На рельефѣ церкви св. Григорія Бошerville'скаго видно, что играли на этомъ инструментѣ двое: одинъ прижималъ клавиши, другой вертѣлъ колесо. Последнее приводило въ вибрацію всѣ три струны, отчего получалось созвучіе, вѣроятно, состоявшее изъ мелодіи съ аккомпаниментомъ основного тона и квинты. Ниже будетъ сказано, что первые опыты въ гармонизаціи состояли въ рядѣ квинтъ или квартъ, называвшемся органумъ. Отъ словъ: «органъ» и «инструментъ» произошло названіе «органиструмъ». Въ тринадцатомъ и четырнадцатомъ вѣкахъ онъ получилъ названіе симфоніи, шифоніи и сифоніи, что означало созвучіе. Этотъ инструментъ до сихъ поръ встрѣчается у савойяровъ.

Арфа, древнѣйшій экземпляръ которой хранится въ Дублинѣ, имѣла семь, девять или двѣнадцать металлическихъ или кишечныхъ струнъ. Въ манускриптѣ аббатства св. Блеза есть изображеніе арфы съ двѣнадцатью струнами. На арфѣ играли или просто пальцами, или плектромъ. Этотъ инструментъ служилъ для аккомпанимента пѣсень; для этой цѣли арфа передавалась изъ рукъ въ руки пировавшихъ, что было въ обычаѣ у англосаксовъ. Законъ, дозволявшій заимодавцу отнять все у должника, не позволялъ брать у послѣдняго арфы¹⁾; такъ высоко цѣнилось утѣшеніе, доставляемое этимъ инструментомъ.

Изъ духовыхъ инструментовъ у кельтовъ и у германцевъ были рога, которые достигали иногда длины въ человѣчскій ростъ. Они дѣлались изъ бычачьихъ роговъ, дерева и слоновой кости.

Отъ соединенія дудки и рога произошла волынка. На этомъ инструментѣ получается мелодія съ постояннымъ сопровожденіемъ основного тона и квинты.

Рота, органиструмъ и волынка, получаемыми на нихъ созвучіями, приучали слухъ къ воспріятію нѣсколькихъ одновременныхъ звуковъ и такимъ образомъ подготавливали появленіе многоголосной музыки²⁾.

«Грубѣйшій и навѣрное ранѣе всего появившійся видъ многоголосія состоялъ изъ выдерживанія низкаго звука одновременно съ исполненіемъ мелодіи. Разумѣется, такимъ звукомъ могъ быть лишь

¹⁾ Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 28.

²⁾ Н. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. 2 Theil, S. 23—24. На этихъ инструментахъ получались мелодіи съ органическимъ пунктомъ, который представляетъ простѣйшую и, вѣроятно, древнѣйшую форму многоголосія (ibid. II. S. 23).

имѣющій значеніе средоточія или конечнаго звука гаммы, въ родѣ нашей тоники или доминанты, т.-е. такіе звуки, какіе мы и теперь употребляемъ въ видѣ гармонической педали. Историческую опору предположенія о такомъ многоголосіи мы имѣемъ въ раннемъ появленіи инструментовъ съ такъ называемыми бурдонами или бордунами, какъ-то: волынки (Sackpfeife) и мюзетта (Drehleier), имѣвшие такіе неизмѣнные басы, бывшіе также и на древнѣйшихъ смычковыхъ инструментахъ (Chrotta, Viella). Повидимому привычка къ такому инструментальному двухголосію привела и къ вокальному, при чемъ за недостаткомъ какихъ-либо свидѣтельствъ или памятниковъ нельзя рѣшить, какую посредствующую роль играло въ тѣ времена пѣніе съ аккомпанирующимъ инструментомъ. Уничтоженіе античной культуры и комбинаціи новыхъ народностей благоприятствовали появленію совершенно новыхъ воззрѣній и художественныхъ направленій; въ тоже время вполне естественно, что о подобной эпохѣ у насъ нѣтъ опредѣленныхъ свѣдѣній. Лишь послѣ того, какъ установилось государство франковъ, появляется снова удовлетворительная послѣдовательность преданія». (Н. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. 2 Theil. S. 23—24).

Можетъ быть, многоголосіе появляется въ раннія времена христіанства, но точныхъ извѣстій о музыкѣ этого рода нѣтъ до IX вѣка. (Н. Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX Jahrhundert. Leipzig. 1898. S. 2).

Вѣроятно, возникновеніе многоголосія въ христіанствѣ обязано вторженію въ южную Европу народовъ, населявшихъ ея сѣверъ.

У этихъ народовъ, жившихъ въ Англіи, Шотландіи и Скандинавіи съ давнихъ поръ совершенно инстинктивно установилось пѣніе, вѣроятно, въ терціяхъ и секстахъ, которое и составляетъ начало многоголосія¹⁾.

Самыя раннія свѣдѣнія о многоголосіи даетъ Scotus Erigena (въ серединѣ IX вѣка), какъ о явленіи всѣмъ извѣстномъ. Это многоголосіе, какъ сообщаетъ названный писатель, состояло изъ голосовъ, то расходящихся, то снова сливавшихся въ консонирующіе интервалы, согласно требованію лада²⁾. Это многоголосіе, начинавшееся

¹⁾ Н. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. VIII, IX, 2, 3, 4, 5, 25, 26, 97, 111, 131, 142—146, 215—216.

О многоголосіи, установившемся на сѣверѣ Европы, съ древнѣйшихъ временъ, сообщаетъ Gerald de Barri (Giraldus Cambrensis) въ XII вѣкѣ (ibid. S. 2—3, 25).

Кельтамъ было извѣстно трезвучіе въ раннюю пору среднихъ вѣковъ (См. Oscar Fleicher, Neumen-Studien. Leipzig. 1897. II. S. 69, 70).

²⁾ Н. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. 2 Theil. S. 24. О Scotus Erigena см. Н. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. IX, 18, 21, 34, 83.

и кончаншееся унисономъ, превращается въ такъ называемый органумъ, состоящій изъ параллельныхъ квартъ, затѣмъ изъ параллельныхъ квинтъ съ октавными удвоеніями у Гукбальда ¹⁾, жившаго (840—930) въ монастырѣ St. Amand во Фландріи ²⁾.

Теоретическое многоголосіе возникаетъ позже народнаго. Позднѣе, вѣроятно, состояло изъ терцій и секстъ, но теоретики, подъ влияніемъ греческихъ писателей, превратили эти интервалы въ кварты и квинты, потому что терціи и сексты считались греками за диссонансы, а кварты и квинты за консонансы ³⁾.

Многоголосная форма, о которой Гукбальдъ даетъ свидѣнія, называется органумъ ⁴⁾. Впрочемъ, едва-ли органумъ достигалъ полной схематичности въ смыслѣ исключительнаго параллелизма изъ квартъ и квинты. Вѣрнѣе думать, что органумъ даже при преобладаніи параллельныхъ квартъ и квинтъ, все-таки допускалъ по временамъ расхождение голосовъ и соединеніе ихъ въ унисонъ ⁵⁾.

Примѣры многоголосія у Гукбальда состоятъ изъ созвучій, производящихъ на нашъ слухъ впечатлѣніе до такой степени непріятное, что является вопросъ: исполнялись ли они? Кизеветтеръ на этотъ вопросъ отвѣчаетъ отрицательно, замѣчая, что какъ бы ни была сильна въ то время склонность къ разнымъ истязаніямъ плоти подъ влияніемъ аскетическаго взгляда на жизнь, но врядъ ли кто-нибудь былъ въ состояніи выдерживать пытку, причиняемую подобной музыкой ⁶⁾. Но помимо того, что нѣкоторые писатели даютъ положительныя свѣ-

дѣнія объ исполненіи упомянутыхъ органумовъ и хвалятъ сладость этихъ созвучій, доказательствомъ ихъ употребленія на практикѣ могутъ служить, между прочимъ, встрѣчавшіяся выраженія: «quinto», «diatessaronare» («квинтовать», «квартовать»).

Практическое исполненіе органума имѣло положительно-благотворное значеніе на развитіе музыки. Такъ какъ въ органумѣ между квартами и квинтами встрѣчались и другіе интервалы, напимѣръ, секунды и терціи, то слушаніе этихъ интерваловъ могло привести къ убѣжденію, что первыя, какъ диссонансы, производятъ пріятное впечатлѣніе, если находятся между двумя консонансами, то есть, когда образуются проходящей нотой, или когда за ними слѣдуетъ правильное разрѣшеніе, а вторыя, хотя и были причислены къ диссонансамъ греческими учеными, руководствовавшимися разными теоретическими соображеніями, но на слухъ производятъ полное консонирующее впечатлѣніе, даже гораздо болѣе пріятное, чѣмъ октавы, квинты и кварты. Органумъ давалъ поводъ къ эмпирической провѣркѣ дѣленія интерваловъ на консонансы и диссонансы, сдѣланнаго греческими учеными, къ установленію болѣе правильнаго взгляда на тѣ и другіе и къ наблюденію надъ благозвучіемъ самого диссонанса, правильно разрѣшающагося или проскальзывающаго между двумя консонансами, въ качествѣ проходящей ноты. Но несмотря на свидѣтельство опыта, старыя предразсудки продолжали держаться долго и упорно ¹⁾.

Гукбальдъ, сознавая недостатокъ немъ, неопредѣленно обозначавшихъ, какъ высоту тоновъ, такъ и ихъ ритмическое достоинство, пытался замѣнить ихъ новыми, имъ самимъ изобрѣтенными нотациями. Но всѣ придуманные имъ способы обозначать тоны не вошли во всеобщее практическое употребленіе ²⁾.

Гукбальду приписывается мысль воспользоваться латинскими буквами для обозначенія звуковъ ³⁾. Впрочемъ, въ Восточной церкви еще ранѣе установилась нотация греческими буквами ⁴⁾. Латинскія буквы A, B, C, D, E, F, G сначала означали не тѣ звуки, которые означаютъ теперь ⁵⁾. Эти буквы стали означать тѣ же звуки, какъ и теперь со временъ Оддо изъ Ключни († 942) ⁶⁾.

¹⁾ H. Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte*. 2. Auflage. Leipzig. 1901. 2. Theil. S. 24.

²⁾ Ibid. I. S. 110.

³⁾ H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 25—26, 97.

⁴⁾ Объ органумѣ даетъ свидѣнія ранѣе Гукбальда не только Scotus Erigena, но и монахъ Ангулемскій (въ началѣ IX в.). См. H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 17—18.

Hans Müller въ своей работѣ „Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik“. Leipzig. 1884, выразилъ сомнѣніе въ авторствѣ Гукбальда нѣкоторыхъ приписываемыхъ ему сочиненій. Но Риманъ опровергаетъ эти сомнѣнія и считаетъ Гукбальда за ихъ настоящаго автора (См. H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 19, 49, 51).

Терминъ органумъ, вѣроятно, происходитъ отъ инструмента органа (ibid. S. 18).

⁵⁾ H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*. 1898. S. 22.

⁶⁾ Kiesewetter. *Geschichte der europaisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*. Leipzig. 1846. S. 18. Оскаръ Пауль думаетъ, что голоса въ органумахъ исполнялись не одновременно, а поочередно: сначала мужской хоръ съ дѣтскимъ пѣлъ въ октавахъ, потомъ тоже самое повторялось квинтою выше. (Oscar Paul, *Geschichte des Claviers*. Leipzig. 1868. S. 49). Кусемакеръ приводитъ, однако, нѣскія доказательства исполненія параллельныхъ квартъ и квинтъ въ органумахъ. (См. Coussemaker. Hucbald, moine de St. Amand et ses traités de musique. p. 318—322). Мнѣніе Оскара Пауля окончательно опровергаетъ Риманъ (H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 49—50).

¹⁾ Образцы первыхъ опытовъ въ многоголосіи въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900. стр. 59, 60.

²⁾ О нотацияхъ Гукбальда и Германа Контракта (Hermann Contractus). Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte*. 2. Auflage. Leipzig. 1901. I. Theil. S. 110—112.

³⁾ H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 42—43.

⁴⁾ H. Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte*. 2. Auflage. Leipzig. 1901. I. Theil. S. 96—98, 106—107.

⁵⁾ H. Riemann, *Musik-Lexikon*. 5. Auflage. Leipzig. 1900. S. 157.

⁶⁾ H. Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte*. 2. Auflage. I. Theil. S. 108.

Для низшаго тона (нашего *G* большой октавы) употреблялась греческая буква *Г* (гамма), от которой получила название звуковая скала. Ноты низшей октавы обозначались прописными буквами, слѣдующей скорописными, высшей двойными. Буква *B* означала и си-беккаръ, и си-бемоль. *B* круглое (*B* rotundum) означало си-бемоль, а *B* квадратное (*B* quadratum)—си-беккаръ. Слово беккаръ происходитъ отъ *B* quadré. *B* круглое употреблялось для смѣщенія увеличенной кварты (*f—b*), оттого называлось мягкимъ (*b-molle*) ¹⁾. Отсюда нашъ бемоль. Съ теченіемъ времени *B* круглое дѣлается знакомъ пониженія всякой ноты, а *B* квадратное—знакомъ повышенія также любого звука, т. е. устанавливается значеніе нашего бемоли и беккара. Форма нашего дѣза есть искаженіе беккара отъ скорописи (въ 13 вѣкѣ). Долгое время и дѣзъ и беккаръ служили лишь знаками повышенія, напримѣръ, беккаръ передъ *f* означалъ *fis*, а бемоль передъ *f* означалъ не *fes*, а *f*, для отличія отъ *fis* ²⁾. Буква *h*, ставшая обозначать си-беккаръ, появляется въ Германіи въ 16 в., вслѣдствіе сходства съ знакомъ, служившимъ для беккара ³⁾.

ГЛАВА XI.

Гвидо изъ Ареццо.

Комментаторъ Гвидо, Іоаннъ Котоніусъ рисуетъ слѣдующую сцену, которая должна была происходить не разъ при неопредѣленности нотаций изъ невмы: «Если одинъ говоритъ: такъ училъ меня учитель Трудо, то другой возражаетъ, а я учился такъ у учителя Альбина, третій-же кричитъ: учитель Соломонъ поетъ совсѣмъ иначе. Тамъ, гдѣ одинъ поетъ малую терцію или кварту, другой дѣлаетъ большую терцію и квинту. Въ высшей степени рѣдко случается, если хоть трое изъ нихъ согласны, ибо каждый ссылается на своего учителя, а родовъ цѣнія столько, сколько на свѣтѣ учителей» ⁴⁾. Гвидо обратилъ вниманіе на практическую сторону музыки и въ особенности на присканіе средствъ для болѣе точнаго исполненія мелодій. За свои нововведенія онъ подвергнулся гоненіямъ. Эти гоненія заставили Гвидо покинуть монастырь Помпоза у Феррары и поселиться въ Ареццо. Оттуда слава его распростра-

¹⁾ Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 152.

²⁾ H. Riemann, Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 1188—1189 (Art. Versetzungszeichen).

³⁾ Ibid. S. 1189.

⁴⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 80.

нилась, и самъ папа Іоаннъ XIX пожелалъ ознакомиться съ методомъ, изобрѣтеннымъ Гвидо для облегченія практическаго изученія музыки. Одобреніе папы избавило Гвидо отъ преслѣдованія враговъ и дало возможность послѣднему посвятить себя музыкально-педагогической дѣятельности. (H. Riemann, Musik-Lexikon. 5 Aufl., Leipzig. 1900, S. 436). Онъ умеръ 17-го мая 1050 г. (?)

Имѣя въ виду одніе практическія цѣли: облегченіе и улучшеніе исполненія, Гвидо обратилъ особенное вниманіе на нотацию. Кажется, что еще до Гвидо возникла счастливая мысль провести горизонтальную черту для того, чтобы размѣщеніемъ невмы на ней, подъ ней и надъ ней придать имъ болѣе опредѣленности. Эта горизонтальная линія была краснаго цвѣта и означала тонъ *f*. Названная буква ставилась въ началѣ черты для указанія, что всѣ невмы на линіи означали тонъ *f*; невмы подъ линіей означали тоны ниже *f*, а невмы надъ линіей—тоны выше *f*. Еще болѣе опредѣленности невмы получили, когда надъ красной чертой, означавшей тонъ *f*, была проведена желтая линія, въ началѣ которой ставилась буква *c* для указанія, что невмы на ней означаютъ этотъ тонъ. Выборъ тоновъ, указываемыхъ линіями, былъ очень удаченъ и сдѣланъ не случайно. Точное обозначеніе тоновъ *f* и *c* давало возможность легче опредѣлять мѣсто нахождения обоихъ полутоновъ ¹⁾ диатонической гаммы: *e—f*, *h—c*, которые, смотря по ступенямъ, ими занимаемымъ, составляли характеристическое отличіе церковныхъ ладовъ. Гвидо остановился на четырехъ линіяхъ. Размѣщая на нихъ и между ними невмы, онъ достигнулъ точнаго обозначенія тоновъ всей диатонической гаммы. Для большой опредѣленности, въ началѣ каждой линіи стояла буква, служившая для указанія, какую ноту означаетъ каждая линія. Изъ этихъ буквъ въслѣдствіи образовались наши ключи. Буквы, выбранныя Гвидо, были: *f*, стоявшая въ началѣ красной линіи, *c*—стоявшая въ началѣ желтой линіи, *a*—стоявшая въ началѣ черной линіи, проведенной между линіями *f* и *c*, и *d*—стоявшая въ началѣ другой черной линіи, проведенной подъ линіей *f* ²⁾.

¹⁾ H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2 Aufl. Leipzig. 1901. I. Theil. S. 120.

²⁾ У Наумана въ его книгѣ: „Illustrierte Musikgeschichte“ на стр. 190 первого тома приведены образцы нотации на одной, двухъ и четырехъ линіяхъ. Существовала нотация и изъ восьми линіею, на которой для обозначенія нотъ служили лишь одніе линіи, а не промежутки между ними. (Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 134). Счастливая мысль воспользоваться послѣднимъ дала возможность Гвидо значительно упростить и улучшить нотацию. О превращеніи буквъ: *C* и *F*, стоявшихъ въ началѣ линіи, въ „ключи“ см. Coussemaker. Hucbald, moine de St. Amand et ses traités de musique, p. 344—346.

Весь объемъ музыки въ системѣ церковныхъ ладовъ былъ отъ *A* до *g*. Еще до Гвидо, для получения полныхъ двухъ октавъ, былъ прибавленъ тонъ снизу, который обозначался греческою буквою *Г*, называемой гаммой, отъ которой и весь звукорядъ получилъ название «гаммы»¹⁾ (ср. стр. 76). При Гвидо весь звуковой матеріалъ состоялъ изъ слѣдующихъ тоновъ:

G A B C D E F G a b c d e f g a b c d

Тоны, обозначенные большими буквами, Гвидо называлъ низкими, — обозначенные малыми — онъ называлъ высокими, — обозначенные двойными, онъ называлъ высочайшими. (Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 63). Весь объемъ звукоряда Гвидо простирался отъ *G* большой октавы до *d* второй. При этомъ небольшомъ количествѣ тоновъ, заключенныхъ въ рамки церковныхъ ладовъ, всего важнѣе было замѣтить, гдѣ находятся полутоны²⁾, которые, встрѣчаясь между различными ступенями, представляли характеристическое отличіе ладовъ и на нихъ основаны мелодій. Для этой цѣли Гвидо старался придумать разныя практическія средства, помогавшія точно узнавать мѣсто нахождения полутоновъ. Его правила были впоследствии развиты въ сложную и запутанную систему сольмизации и гексахордовъ.

Въ основу сольмизации Гвидо положилъ изобрѣтенныя имъ новыя названія тоновъ. Поводъ къ этимъ названіямъ былъ данъ слѣдующей молитвой къ св. Іоанну³⁾.

c d f d e d
ut que - ant la — xis
d e c d e e
re - so - na - re fi - bris

¹⁾ H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 360 (Art. Gamma). Ср. Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 151—152.

²⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 151. *B* всегда означало си-бекаръ, потому-что его не нужно было понижать для избѣжанія чрезмѣрной кварты, которая не могла образоваться, такъ какъ тона октавой ниже *B* не существовало. (Ibid. II. S. 47). *b* означаетъ си-бекаръ въ отличіе отъ *B*, означающее си-бемоль.

³⁾ Гвидо не допускалъ хроматизма. Въ мелодіяхъ, по его мнѣнію, си-бемоль и си-бекаръ не могли стоять рядомъ (Ibid. II. S. 152).

⁴⁾ Эти названія „заимствованы изъ древняго гимна Римской церкви, написаннаго стихами въ честь Іоанна Предтечи“ (См. Дим. Разумовскій, Церковное пѣніе въ Россіи. Москва, 1867 г., стр. 197). Авторъ этого гимна былъ Павелъ Діаконъ, жившій въ VIII вѣкѣ. (Fétis, Histoire générale de la musique. Paris, 1894, t. IV, p. 298. О томъ же гимнѣ см. ibid. t. IV, p. 305—308).

<i>z</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>c</i>	<i>d</i>
mi	—	—	ra	ge	—	sto	- rum
<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>g</i>	<i>f</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	
fa	mu	li	tu	—	o	—	rum
<i>g</i>	<i>a</i>	<i>g</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>d</i>	
sol	—	—	ve	pol	lu	ti	
<i>a</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	
la	bi	i	re	a	—	lum	
<i>g</i>	<i>f</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>e</i>	<i>d</i>		
sanc	—	te	Io	han	—	nes	

Гвидо замѣтилъ, что первые тоны первыхъ шести строкъ этой пѣсни образуютъ гамму, начиная отъ первой ступени до шестой включительно¹⁾. Эти тоны совпадали со слогами *ut*²⁾, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, которыми Гвидо воспользовался, для названія соответствующаго ряда звуковъ. Название *ut* стало обозначать *c*, *re*—*d*, *mi*—*e*, *fa*—*f*, *sol*—*g*, *la*—*a*. Кромѣ этихъ тоновъ, придуманныя Гвидо названія могли обозначать и другіе звукоряды изъ шести тоновъ, но съ непремѣннымъ условіемъ, чтобы названія: *mi*—*fa* совпадали съ полутонномъ. Эти звукоряды съ придуманными Гвидо названіями образовали слѣдующую систему гексахордовъ:

<i>ee</i> ³⁾	la
<i>dd</i>	la-sol
<i>cc</i>	sol-fa
<i>bb</i>	fa-mi
<i>aa</i>	la-mi-re
<i>g</i>	sol-re-ut
<i>f</i>	fa-ut
<i>e</i>	la-mi
<i>d</i>	la-sol-re
<i>c</i>	sol-fa-ut
<i>b</i>	fa-mi
<i>a</i>	la-mi-re
<i>G</i>	sol-re-ut
<i>F</i>	fa-ut
<i>E</i>	la-mi
<i>D</i>	sol-re
<i>C</i>	fa-ut
<i>B</i>	mi
<i>A</i>	re
<i>G</i>	ut

¹⁾ H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I. Theil. S. 116—117.

²⁾ Слово *ut* было замѣнено словомъ *Do* (См. G. M. Bononcini. Il pratico musico. 1673 p. 39 и Giuseppe Frezza, Il canto ecclesiastico 1698, p. 12. Ср. H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 410).

³⁾ Для седьмого гексахорда была прибавлена къ звукоряду Гвидо-состоявшему изъ двадцати одного тона (въ этомъ звукорядѣ *b* и *bb* означаютъ два звука: и си-бекаръ, и си-бемоль, смотря потому, въ какомъ гексахордѣ они находятся) еще нота *ee*. (Ambros, Geschichte der Musik. Breslau, 1864. Bd. II. S. 177).

Приведенная таблица показывает, что весь звукорядъ Гвидо дѣлится на семь гексахордовъ. Въ нихъ всегда полутономъ совпадаетъ съ *mi—fa*. Поэтому въ гексахордахъ, начинающихся съ тоновъ *G*, *G* и *g*, *b* было квадратное (нашъ си-бекаръ), а сами эти гексахорды назывались дурными, или твердыми. Въ гексахордахъ, начинающихся съ тоновъ *F* и *f*, *b* было круглое (нашъ си-бемоль), а сами гексахорды назывались мольными, или мягкими. Въ гексахордахъ, начинающихся съ тоновъ *C* и *c*, *b* совсѣмъ не встрѣчается; такіе гексахорды назывались натуральными.

Если мелодія простиралась за предѣлы гексахорда, то прибѣгали къ «мутации», то есть къ переходу изъ одного гексахорда въ другой, напримѣръ:

c d e f g a h c
Ut re mi fa sol re mi fa

Въ приведенной гаммѣ оба полутона: *e—f*, *h—c* должны быть обозначены, по системѣ Гвидо, названіями *mi—fa*. Поэтому, первые пять тоновъ этой гаммы обозначены натуральнымъ гексахордомъ, а три послѣдніе—дурнымъ. При переходѣ изъ гексахорда дурного въ мольный названія *mi fa* должны были обозначать *ef*, *ab*:

c d e f g a b c
Ut re mi fa sol mi fa sol

Въ этомъ звукорядѣ нота *a* получила названіе *mi*, которое такимъ образомъ слѣдовало послѣ *sol*. Отсюда произошелъ терминъ «сольмизация»¹⁾. Мутация, какъ и вся система сольмизации и гекса-

¹⁾ Н. Riemann, Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 1063. Ср. Н. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I. Theil. S. 117—118.

Въ системѣ гексахордовъ совершенно исключены скачекъ на увеличенную кварту (*f—h*). Этотъ интервалъ, состоящій изъ трехъ цѣлыхъ тоновъ, казался очень неблагозвучнымъ, назывался дьяволомъ въ музыкѣ (*diabolus in musica*) и былъ запрещенъ и какъ мелодическій скачекъ и какъ единовременное созвучіе. Тритонъ обозначался терминомъ: *mi contra fa* который объясняется тѣмъ, что *mi* приходилось противъ *fa* при переходѣ изъ гексахорда натурального въ дурный: въ гексахордѣ натуральномъ нота *f* обозначалась *fa*, а нота *b* въ гексахордѣ дурномъ *mi*. Слѣдовательно, въ данномъ случаѣ *mi* въ отношеніи *fa* представляло интервалъ увеличенной кварты. (См. Н. Riemann, Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 734. Art. Mi. Ср. Н. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2. Auflage. Leipzig. 1901. I. Theil. S. 122). Стремленіе избѣгать этотъ тритонъ было однимъ изъ условий, содѣйствовавшихъ къ допущенію хроматизма. Музыка съ хроматическимъ измѣненіемъ тоновъ называлась *Musica nota или falsa*, потому что всѣ хроматически-измѣненные тоны (за исключеніемъ си-бемоль) назывались фальшивыми, (Ibid. I. S. 119—122).

хордовъ, была весьма трудна для усвоенія, и дѣти, изучавшія по ней музыку, считали ее пыткой. Тѣмъ не менѣе при опредѣленной нотации Гвидо и точномъ обозначеніи полутоновъ, посредствомъ придуманныхъ имъ названій: *ut, re, mi, fa, sol, la*, перешедшихъ и въ нашу музыку, исполненіе мелодій очень выиграло¹⁾.

Гвидо упоминаетъ въ своихъ сочиненіяхъ о діафоніи, но изъ приведенныхъ имъ примѣровъ не замѣтно успѣха въ многоголосной музыкѣ. Слово «диафонія» обозначаетъ двухъ-голосное сложеніе²⁾. Въ сущности діафонія тоже, что и органумъ³⁾. Гвидо находитъ квинту слишкомъ рѣзкой и допускаетъ лишь цѣлый тонъ, большую и малую терцію и кварту⁴⁾. Кварту онъ считаетъ за предпочтительный интервалъ, но не одобряетъ исключительнаго параллелизма⁵⁾. Одинъ изъ примѣровъ двухъ-голосной музыки Гвидо обнаруживаетъ нѣкоторый успѣхъ, такъ какъ состоитъ изъ унисоновъ, секундъ и терцій. Секунды являются между унисономъ и терціей какъ бы въ видѣ проходящихъ нотъ⁶⁾.

Неблагозвучному органуму, по отсутствію всякой художественности, соответствуетъ рецептъ Гвидо, по которому можно было исполнѣ механически изобрѣтать новыя мелодіи. Этотъ рецептъ состоялъ въ слѣдующемъ. Подъ звукорядомъ Гвидо подписывались гласныя буквы:

Г A B C D E F g a b c d e f g a b c d
a e i o n a e i o n a e i o n a e i o

Порядокъ гласныхъ въ выбранномъ текстѣ обуславливалъ порядокъ тоновъ, соответствовавшихъ этимъ гласнымъ и такимъ образомъ дававшимъ новую мелодію. Такъ, напримѣръ, этимъ способомъ текстъ «Sancte Johannes» давалъ слѣдующую мелодію: *e, d, f, c, d*. Но тотъ же Гвидо требовалъ, чтобы мелодія выражала извѣстное душевное настроеніе, соответствующее содержанію текста, чего, конечно, нельзя было ожидать отъ мелодій, составленныхъ по реко-

¹⁾ О смыслѣ, значенія, достоинствахъ и недостаткахъ сольмизации см. Н. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I. Theil. S. 119.

²⁾ Н. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 93.

³⁾ Ibid., S. 74.

⁴⁾ Ibid., S. 77.

⁵⁾ Ibid., S. 82.

⁶⁾ Этотъ примѣръ помѣщенъ въ моей Краткой исторической хрестоматіи (2-е изд. СПб. 1900 г., стр. 60) и у Римана съ нѣкоторыми измѣненіями. (Н. Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX. Jahrhundert. Leipzig. 1898. S. 81).

мендоваіному имъ способу. (Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1864. S. 159).

Хотя Гвидо своимъ рецептомъ, для образованія новыхъ мелодій, не создалъ художественныхъ музыкальных произведеній, хотя онъ не подвинулъ развитія многоголосной музыки, но, улучшивъ исполненіе напѣвовъ посредствомъ нотации и сольмизации, онъ значительно возвысилъ практическую сторону музыки и такимъ образомъ приобрѣлъ почетное мѣсто въ ея исторіи. Его система получила дальнѣйшее развитіе и продержалась весьма долго. Ея слѣды замѣтны еще у нѣкоторыхъ теоретиковъ 18-го вѣка. Имя Гвидо было окружено ореоломъ высшаго авторитета и ему были приписаны такіе изобрѣтенія и усовершенствованія, которые были сдѣланы въ гораздо болѣе позднее время (H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I. Theil. S. 113).

ГЛАВА XII.

Происхожденіе фортепіано и органъ.

Гвидо, между прочимъ, приписывалось изобрѣтеніе фортепіано¹⁾. На самомъ дѣлѣ онъ пользовался для своихъ педагогически-музыкальных занятій инструментомъ, который былъ извѣстенъ уже греческимъ ученымъ. Этотъ инструментъ назывался «монохордомъ»²⁾.

¹⁾ H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I. S. 113. О фортепіано см. Emil. Naumann, Illustrierte Musikgeschichte. I. S. 513—520. Oscar Bie, Das Klavier und seine Meister. München. 1898.

²⁾ Быть можетъ, Гвидо пользовался усовершенствованнымъ монохордомъ съ клавишами (см. Weitzmann, Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur. Stuttgart. 1879. S. 225). Древнѣйшій же монохордъ былъ гораздо проще. У Куссемакера есть описаніе и изображеніе такого простого монохорда, относящагося къ VIII вѣку. У этого инструмента не было клавишъ. Чтобы извлекать изъ его единственной струны звуки разной высоты, служила подвижная подставка (Coussemaeker, Huchald, moine de St. Amand et ses traités de musique p. 366—367). На немъ, какъ видно изъ самаго названія, была одна струна. Если она давала тонъ G, то, сокращая ее посредствомъ передвижной подставки на одну девятую часть ея длины и заставляя звучать ея длиннѣйшую часть (т. е. восемь девятокъ), можно было получить тонъ A, т. е. большую секунду отъ тона G. Четыре пятыхъ струны давали большую терцію H, три четверти струны—чистую кварту c, двѣ трети струны—чистую квинту d, три пятыхъ струны—большую сексту e, девять шестнадцатыхъ—малую септиму f, половина струны—октаву g;

G	A	H	c	d	e	f	g
1	8	4	3	2	3	9	1
—	9	5	4	3	5	16	2

На такомъ монохордѣ нельзя было получать одновременно болѣе одного звука. Чтобы это было возможно, къ единственной струнѣ монохорда стали

Послѣ Гвидо стали распространяться монохорды съ четырьмя линіями, раздѣленными на градусы. Передвиженіемъ подставки по градусамъ этихъ линій можно было получать ноты перваго, втораго, третьяго и четвертаго автентическаго и плагальнаго ладовъ (Двигая подставку по градусамъ первой линіи, можно было получить всѣ тоны перваго автентическаго и перваго плагальнаго лада: A—d; помѣщая подставку на градусахъ второй линіи, можно было извлечь всѣ звуки втораго автентическаго и втораго плагальнаго лада: H—e и т. д.)¹⁾.

Сначала на монохордѣ съ четырьмя линіями, раздѣленными на градусы, была всего одна струна, впоследствии стали натягивать на этотъ инструментъ четыре струны, изъ которыхъ каждая соотвѣтствовала одной изъ линій градусника. Въмѣсто того, чтобы передвигать по градусамъ одну и ту же подставку, для полученія различныхъ тоновъ на этомъ инструментѣ, придумали увеличить число подставокъ и присоединить къ нимъ особый механизмъ, при помощи котораго отъ прижатія клавишей, заимствованныхъ отъ существовавшаго тогда органа, подставки приподнимались вверхъ и, дѣля одну изъ четырехъ струнъ инструмента, давали возможность получать желаемый тонъ. Клавиши заимствовали свое названіе отъ латинскаго слова «claves» (ключъ), означавшаго точки дѣленія на градусникѣ монохорда, а также и самыя буквы, служившія названіемъ тоновъ во всемъ звукорядѣ, получаемомъ на этомъ инструментѣ.

Такъ какъ на каждой изъ четырехъ струнъ описываемаго инструмента получалось нѣсколько тоновъ, то подставокъ съ ихъ клавишами было больше, чѣмъ струнъ. Но число послѣднихъ начало увеличиваться, и для каждаго тона стала навязываться отдѣльная струна, отчего число подставокъ съ ихъ клавишами уравнилось съ числомъ струнъ. Наконецъ, для каждаго тона стали навязывать три струны, съ цѣлью усилить звукъ, а также и на случай, если оборвется струна; такимъ образомъ, если сначала струнъ было меньше клавишъ, то въ послѣдствіи клавишей стало меньше струнъ, такъ какъ одна клавиша, приподнимая подставку, приводила въ вибрацію три струны, настроенныя въ унисонъ. Однострунный инструментъ, оттого и называвшійся «монохордомъ», сталъ многоструннымъ. Улучшенію этого многоструннаго инструмента содѣйствовали многострунные инстру-

прибавлять одну и болѣе струнъ, отчего получился инструментъ подъ названіемъ „геликонтъ“, извѣстный уже во второмъ вѣкѣ по Р. X. теоретикамъ: Клавдію, Птоломею и Аристиду Квинтилиаду. (Weitzmann, Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur. 2 Ausgabe. Stuttgart. 1879. S. 224).

¹⁾ A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 194.

менты: псалтыри ¹⁾ и цимбалы, перешедшие въ Европу изъ Азии во времена Крестовыхъ походовъ.

Монохордъ, сдѣлавшійся изъ «одноструннаго» многоструннымъ, превратился въ «клавикордъ», который былъ изобрѣтенъ, вѣроятно, въ Италіи около 1350 или 1400 года ²⁾. Разновидности клавикорда получили названіе клавесиновъ, виргиналей, спинетовъ ³⁾. Струны въ клавикордахъ приводились въ вибрацію посредствомъ металлическихъ штифтиковъ (Tangenten), а струны клавесиновъ, спинетовъ и виргиналей — перышками. Спинетъ и виргиналь — разныя названія одного и того же инструмента. Сначала форма этихъ инструментовъ была четырехъ-угольная, а потомъ стала напоминать видъ крыла. Оттого они получили названіе «флигель» (отъ слова «Flügel», что значитъ по нѣмцки: крыло).

Играющій на клавикордахъ могъ извлекать изъ этого инструмента звуки или болѣе сильные, или болѣе слабые, смотря потому, какъ онъ ударялъ пальцами по клавишамъ. Клавесинъ же никакихъ измѣненій въ силѣ звуковъ не допускалъ. На клавикордахъ можно было по желанію играть или связно, или отрывисто. На клавесинѣ получались лишь отрывистые звуки. Благодаря перечисленнымъ качествамъ, на клавикордѣ можно было играть съ болѣе разнообразными оттѣнками и болѣе глубокою экспрессіей, чѣмъ на клавесинѣ; но зато послѣдній, обладая болѣе рѣзкимъ звукомъ, лучше выделялся при оркестровомъ сопровожденіи и былъ пригоднѣе для аккомпанимента хоровой музыки.

Особенности и преимущества обоихъ инструментовъ удалось соединить Кристофори (1653—1731 г.) въ изобрѣтенномъ и названномъ имъ «pianoforte». Въ этомъ инструментѣ струны приводились въ вибрацію ударами особыхъ молоточковъ. Благодаря этому способу извлекать изъ струнъ звуки, на инструментѣ, изобрѣтенномъ Кристофори, можно было играть и громко (forte) и тихо (piano). По этому характеристическому свойству и самый инструментъ былъ названъ «fortepiano» ⁴⁾.

¹⁾ Псалтырь или самбука (ассирійскій инструментъ). См. Н. Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte*. 2. Auflage. Leipzig. 1901. I. Theil S. 59.

²⁾ Оскаръ Пауль указываетъ на «симиконъ», или «симиконтъ», имѣвшій вліяніе на появленіе клавикорда и до сихъ поръ оставшійся въ употребленіи у цыганъ (Oscar Paul, *Geschichte des Claviers*. Leipzig. 1868 г., S. 51. Ср. Weitzmann, *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur*. Zweite Ausgabe. Stuttgart. 1879. S. 229).

³⁾ Названіе «спинетъ» заимствовано отъ венеціанскаго инструментальнаго мастера Spinetus, жившаго около 1500 г. См. Н. Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte*. 2. Auflage. Leipzig. 1901. Theil. I. S. 28—29.

⁴⁾ Есть извѣстіе о существованіи инструмента, называвшагося forte e piano въ Моденѣ въ 1536 г., но едва-ли его механизмъ имѣлъ сходство съ

Органъ, уже извѣстный грекамъ и римлянамъ, во времена Гвидо вошелъ въ повсемѣстное употребленіе въ церквахъ, хотя еще не считался за безусловную необходимость ¹⁾. При своемъ далеко еще не совершенномъ состояніи, онъ служилъ лишь опорой интонаціи въ пѣніи. Клавиши у органовъ были отъ четырехъ до шести дюймовъ ширины. Прижимались онѣ локтями или кулаками, отчего исполнитель, игравшій своими двумя руками, могъ извлекать изъ инструмента не болѣе двухъ звуковъ. Весь объемъ органа состоялъ изъ двадцати одного тона, то есть изъ трехъ октавъ діатонической гаммы. Звукъ органа былъ до такой степени громокъ и рѣзокъ, что въ 9-мъ вѣкѣ въ Ахенѣ одна женщина, при игрѣ на этомъ инструментѣ, упала въ обморокъ. Въ 951 году былъ построенъ въ Винчестерѣ громадный органъ, воспѣтый поэтомъ Вольстапомъ. Послѣдній упоминаетъ, что въ органѣ было четыреста трубъ, двадцать шесть мѣховъ, приводившихся въ движеніе семьюдесятью сильными работниками. Этотъ органъ издавалъ всего десять тоновъ. Система клавишей соответствовала діатонической гаммѣ. Хроматическій полутонъ получался только двумя клавишами: для *b* круглаго и *b* квадратнаго. Два органиста играли на этомъ органѣ, издававшемъ тоны болѣе рѣзкіе и сильные, чѣмъ пріятные.

На одной миниатюрѣ 12-го вѣка изображенъ небольшой органъ съ десятью трубамъ. Четыре работника съ большими усиліями приводятъ въ движеніе мѣхи. Два играющіе на этомъ инструментѣ органиста дѣлаютъ имъ знаки. Въ 12-мъ вѣкѣ стали дѣлать органы весьма малаго размѣра, называвшіеся портативами. Играющій посредствомъ ремня надѣвалъ этотъ инструментъ на себя, одной рукой прижималъ мѣхъ, другой клавиши. Судя по одному изображенію такого малаго органа, у него было восемь трубъ, изъ чего можно заключить, что его объемъ былъ въ одну діатоническую октаву.

Позитивомъ назывался органъ съ нѣсколькими регистрами и вертикально-стоящими трубамъ. Чтобы играть на немъ, нужно было его

тѣмъ, который, былъ придуманъ Кристофори. (Naumann, *Illustrierte Musikgeschichte*. Bd. I. S. 519). Прежде было распространено мнѣніе о томъ, что честь изобрѣтенія фортепiano принадлежитъ извѣстному органному мастеру Готфриду Зильберману († 1753). Черезъ десять лѣтъ послѣ его смерти органисты и теоретики Шретеръ доказывалъ, что онъ, а не Зильберманъ изобрѣтатель фортепiano. Но эти сближенія извѣстія о возникновеніи названнаго инструмента были устранены однимъ флорентійскимъ обществомъ, доказавшимъ, что фортепiano изобрѣтено въ 1711 г. Кристофоромъ, память котораго была чествована 7 Мая 1874 г. (Weitzmann, *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur*. Zweite Ausgabe. Stuttgart. 1879. S. 266—269).

¹⁾ Объ органѣ см. Ambros, *Geschichte der Musik*. Breslau. 1864. Bd. II. S. 65—67, 203—205.

ставить на столъ. Маленькій органъ съ лежащими трубами и язычковыми регистрами назывался регалемъ (Regal) ¹⁾.

На древнѣйшихъ органахъ, съ очень широкими клавишами, которыя прижимались локтями или кулаками, играющій могъ извлекать не болѣе двухъ одновременныхъ звуковъ изъ своего инструмента. Чтобы съ большимъ удобствомъ получать любимыя созвучія, была придумана, такъ называемая, «микстура», благодаря которой прижиманіе одной клавиши давало интервалъ чистой квинты или октавы. «Но какъ человѣческія уши выносили такую музыку, остается непостижимой тайной», восклицаетъ Амбросъ (см. его *Geschichte der Musik*. Breslau. 1864. Bd. II. S. 206—207).

Покуда многоголосная музыка состояла изъ органума, она не имѣла художественнаго значенія (хотя, можетъ быть, и нравилась людямъ того времени). Но одноголосная музыка разсматриваемой эпохи достигла весьма значительнаго эстетическаго достоинства, образцами котораго служатъ упомянутое выше грегорианское пѣніе и свѣтскія мелодіи трубадуровъ и миннезингеровъ, составляющія предметъ слѣдующей главы.

¹⁾ Я имѣлъ случай слышать исполненіе старинныхъ музыкальных пьесъ на инструментахъ, для которыхъ онѣ были написаны, въ историческихъ концертахъ на Болонской выставкѣ въ 1888 г. Исполнителями были брюссельскіе артисты, а главнымъ устройтеlemъ этихъ историческихъ концертовъ—г. Манильонъ, консерваторъ инструментальнаго музея въ Брюссель. Эти историческіе концерты были повторены въ Брюссель на выставкѣ въ томъ-же году. Я слышалъ игру на регалѣ, портативѣ, клавесинѣ, виолѣ д'аморе, виолѣ да гамба и флейтѣ изъ слоновой кости съ однимъ лишь клапаномъ. Благодаря этимъ историческимъ концертамъ, можно было познакомиться съ звуковыми эффектами, которые имѣли въ виду прежніе композиторы, писавшіе свои сочиненія для инструментовъ своего времени, столь мало похожихъ на теперешніе, и вполне научиться эти теперь выпавшія изъ употребленія музыкальныя орудія.

Коллекція музыкальных инструментовъ на Болонской выставкѣ и консерваторскій музей въ Брюссель (посмотрѣть который мнѣ удалось при содѣйствіи г. Мильмона, глубокаго знатока старинныхъ инструментовъ) даютъ возможность ознакомишься съ болѣею частью инструментовъ всѣхъ временъ и народовъ. Громадное количество манускриптовъ и древнихъ изданій, собранныхъ на Болонской выставкѣ, оказало весьма существенное содѣйствіе въ дѣлѣ изученія исторіи музыки. Отчетъ о моей поездкѣ на Болонскую и Брюссельскую выставки хранится въ библиотекѣ С.-Петербургской Консерваторіи.

ГЛАВА XIII.

Трубадуры, миннезингеры и мейстерзингеры ¹⁾.

Рыцарство, возникнувшее въ средніе вѣка, не только совершало воинскіе подвиги, но занималось поэзіей и музыкой. Рыцари воспѣвали женщинъ, честь и свободу, то есть то, что было для нихъ всего дороже и болѣе сильно волновало ихъ душу. Проникнутая лиризмомъ поэзія рыцарства была тѣсно связана съ музыкой, дилетантское знаніе которой было въ то время сильно распространено въ обществѣ. Яковъ Фальке въ своей книгѣ: «Die ritterliche Gesellschaft im Zeitalter des Frauencultus» пишетъ, что въ образованіи молодого рыцаря болѣе значеніе грамотности имѣла музыка, а именно: умѣнье пѣть и играть на струнныхъ инструментахъ. Когда общественная жизнь начала такъ быстро развиваться въ духовномъ отношеніи, то возбужденіе и упражненіе талантовъ, столь высоко цѣнимыхъ въ обществѣ, должно было имѣть особенное значеніе. Музыка была обычнымъ развлеченіемъ, и когда молодые люди собирались, то сейчасъ начинали пѣть и играть. Если бы знаніе музыки не было такъ распространено въ обществѣ, то могло ли быть возможно такое громадное число лирическихъ поэтовъ, имена которыхъ намъ извѣстны сотнями и которые пѣли съ такою же легкостью, какъ и говорили. (Ср. Ambros. *Geschichte der Musik*. Breslau. 1864. Bd. II. S. 235).

Трубадуры, заимствовавшіе свое названіе отъ «art de trobar» ²⁾, съ юга Франціи распространились по другимъ странамъ западной Европы. На сѣверѣ Франціи они назывались труверами, въ Англіи—менестрелями. Во Франціи «ménétrier» обозначаетъ скрипача. Сначала это слово имѣло одинаковое значеніе со словомъ «жонглеръ», происходящимъ отъ «jouer» (играть) ³⁾. Къ числу трубадуровъ и труверовъ принадлежали люди высшаго класса общества: графы, герцоги и даже короли, какъ, напримѣръ: графъ Вильгельмъ де Пуатье

¹⁾ Образцы произведеній трубадуровъ, миннезингеровъ и мейстерзингеровъ въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2-е изд. Спб. 1900, стр. 47, 190—193.

²⁾ Поэзія называлась въ Провансѣ искусствомъ „изобрѣтать“ (art de trobar), поэтому всѣ, занимавшіеся этимъ искусствомъ, назывались трубадурами (trobador, trobair—изобрѣтатель). (См. I. Шерръ, Всеобщая исторія литературы. 3 изд. Спб. 1879. Т. II, стр. 169).

³⁾ По поводу слова jongleur Wright въ своей Исторіи карикатуры замѣчаетъ, что въ средневѣковыхъ рукописяхъ буквы „j“ и „d“ весьма трудно различаемы. Поэтому онъ думаетъ, что отъ слова „jouer“ произошло „jongleur“, „jongleur“ превратилось въ „jongleur“. (Th. Wright, A. History of Caricature and Grotesque in Literature and Art. London. 1865, p. 108).

(1087—1127 г.), Ричардъ Львиное Сердце, царствовавший въ Англіи отъ 1189 до 1199 г., Тибо, король наварскій (1201—1254 г.). Принадлежа къ высшему классу общества, трубадуры и труверы занимались своимъ искусствомъ не изъ матеріальныхъ выгодъ, а преслѣдуя преимущественно безкорыстные художественныя цѣли. Жонглеры-же, нанимавшіеся къ трубадурамъ, для исполненія сочиненій послѣднихъ, брали за свое искусство денежное вознагражденіе. Жонглеры, происходя изъ класса общества, гораздо болѣе низкаго, чѣмъ трубадуры, должны были забавлять публику разными фокусами и шутками, сопровождать музыкой танцы и умѣть играть на вѣсколькихъ инструментахъ. Въ поэмѣ тринадцатаго вѣка «Les Deux troyens Ribauz» одинъ изъ менестрелей хвалится умѣньемъ играть на девяти инструментахъ:

J suis jugleres de viele
Si sai de muse et de frestele,
Et de harpes et de chifonie,
De la gigue, de l'harmonie.
De l'salteire, et en la rote
Sai-ge bien chanter une note.

(B. T. Wright, A History of caricature and Grotesque in literatur and Art. London. 1865, p. 191).

О віолѣ было сказано выше (стр. 71). Музой назывался инструментъ, похотій на волынку. Подъ именемъ фретель разумѣлась серинга, или флейта-пана, состоявшая изъ семи дудочекъ. Арфа была сходна съ вышеописаннымъ инструментомъ того же названія. Симфоніей, или шифоніей обозначался органиструмъ. Жига была маленькая скрипка, служившая для сопровожденія танцевъ, на одинъ изъ которыхъ перешло это названіе. Весьма трудно выяснитъ значеніе «гармоніи»: былъ ли это инструментъ, получившій свое названіе отъ производимаго имъ созвучія, или же какой-нибудь одинъ изъ ударныхъ, который звучалъ вмѣстѣ съ другими и такимъ образомъ участвовалъ въ общемъ ансамблѣ. О псалтирь и ротъ тоже было уже сказано выше (стр. 70—71). (Ср. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 237—238).

Изъ всѣхъ этихъ инструментовъ всего чаще употреблялись, для сопровожденія пѣнію, віолы, роты и арфы.

Нотация, употреблявшаяся трубадурами, состояла изъ четырехъ или пяти линій. На этихъ линіяхъ и въ промежуткахъ между ними размѣщались ноты ¹⁾. Отъ исполненія требовалась весьма сильная

¹⁾ Теперь сдѣланы большіе успѣхи въ чтеніи нотъ трубадуровъ и миннезингеровъ, въ особенности, благодаря П. Рунге, издавшему „Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen“.

экспрессія, которая не могла быть обозначена никакой нотацией и должна была угадываться художественнымъ чутьемъ исполнителей. Въ пѣсняхъ трубадуровъ замѣтно стремленіе къ соотвѣтствію между содержаніемъ текста и характеромъ мелодіи. Въ этомъ заключается ихъ художественность. Что же касается специально-музыкальной стороны пѣсенъ трубадуровъ, то весьма важно ихъ отличіе отъ церковныхъ ладовъ, на которыхъ было основано грегорианское пѣніе: мелодіи трубадуровъ обнаруживаютъ современные намъ мажорный и минорный лады ¹⁾.

Мелодіи трубадуровъ не получали гармонической разработки. Если же дѣлались попытки сопровождать мелодію другими голосами, то послѣдніе лишь портили первоначальную, навѣянную однимъ вдохновеніемъ. Такъ, напримѣръ, мелодіи Адама да ла Галь (Adam de la Hale), жившаго отъ 1240—1287 года, и Вильгельма Машо (Guillaume Machault), жившаго въ 14-мъ вѣкѣ, сами по себѣ весьма красивы, но испорчены неуклюжей гармонизацией, потому что въ тѣ времена многоголосная музыка еще не успѣла достигнуть благозвучія.

Миннезингеры получили названіе отъ слова «minne», которое, по объясненію Каррьера, значитъ по нѣмцки «память сердца, лелѣніе въ глубинѣ души одного изъ всѣхъ милаго образа, всегда сладкая объ немъ дума ²⁾. Миннезингеры въ Германіи играли такую же роль, какую трубадуры на югѣ Франціи. Подобно послѣднимъ, къ миннезингерамъ принадлежали лица высшаго класса общества: рыцари, вельможи и короли. Въ отличіе отъ трубадуровъ миннезингеры обыкновенно сами сопровождали свое пѣніе игрою на какомъ-нибудь инструментѣ ³⁾. Характеръ пѣнія миннезингеровъ былъ болѣе речитативный ⁴⁾. У нихъ замѣтно стремленіе подчинить музыку слову, у трубадуровъ—текстъ музыкѣ ⁵⁾.

Вліяніе рыцарства отразилось въ пѣніи миннезингеровъ въ томъ,

Leipzig. (1896) и Г. Риману (см. H. Riemann, Die Melodik der Minnesänger. 1897 г.). Ср. H. Riemann, Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 197 (Art. Choralnotenschrift). S. 973 (Art. Runge). Ср. H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I. Theil. S. 116. Тамъ же помѣщена прекрасная мелодія Adam de la Halle.

При болѣе правильномъ чтеніи мелодіи трубадуровъ, труверовъ и миннезингеровъ выступаютъ ихъ красоты въ полномъ блескѣ (H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX. Jahrhundert. Leipzig. 1898. S. 212).

¹⁾ Появленіе до мажора и ли минора см. H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 209.

²⁾ Морицъ Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человечества. Переводъ Е. Корша. Москва. 1874. Т. III, стр. 481.

³⁾ Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 216, 247.

⁴⁾ Ibid. II. S. 243.

⁵⁾ Ibid. II. S. 249.

что они, подобно трубадурамъ, воспѣвали свободу, честь и любовь. Культъ женщинъ находился въ большой связи съ культомъ Богородицы. Вотъ что говоритъ по этому поводу Каррьеръ: «Любопытно еще то, въ какомъ необыкновенномъ ходу былъ тогда культъ Дѣвы-Маріи, придававшій религиозному чувству столько мягкости и чарующей сердце граціи; тогдашній высокій почетъ женщинъ, конечно, имѣлъ тутъ свою долю вліянія, но за то и самъ получалъ отсюда новую пищу и новое освященіе. До крестовыхъ походовъ Марія не выступаетъ у западныхъ стихотворцевъ въ особенномъ блескѣ; но, начиная съ 12-го вѣка, соприкосновеніе съ восточною церковью повело служеніе Ей къ быстрому расцвѣту; съ самымъ пылкимъ восторгомъ, съ самой наивной сердечностью стали теперь прославлять Госпожу Богородицу (*unsere liebe Frau*), а лучезарный свѣтъ Ея опять-таки бросалъ отблескъ и на земную возлюбленную»¹⁾.

Основывавшееся на культѣ Богородицы, почитаніе женщинъ, развившееся въ пѣніи миннезингеровъ, имѣетъ существенное отличіе отъ того же явленія въ пѣніи трубадуровъ. Провансальская эротическая пѣсня восхваляетъ одну лишь возлюбленную, тогда какъ миннезингеры воспѣваютъ красоту женщинъ вообще²⁾.

Пѣніе миннезингеровъ было не исключительно свѣтское, они сочиняли также религиозныя пѣсни, изъ которыхъ нѣкоторыя весьма высокаго художественнаго достоинства.

Въ мелодіяхъ миннезингеровъ преобладаютъ мажорныя и минорныя тональности. Нотация миннезингеровъ сходна съ нотацией трубадуровъ.

Искусство трубадуровъ и миннезингеровъ, развившееся въ средѣ рыцарства, стало переходить въ руки горожанъ. Такимъ образомъ въ Германіи возникло общество мастерзингеровъ, послѣдніе остатки котораго исчезли лишь въ первой половинѣ 19-го столѣтія. Главныя центры мастерзингеровъ были города: Майнцъ, Франкфуртъ, Вюрцбургъ, Цвикау, Прага, Нюрнбергъ, Ульмъ, Страсбургъ и пр. Мастерзингеры соединялись въ общества съ цеховымъ устройствомъ. Начальниками цеха были: обермейстеръ, кронмейстеръ, раздававшій награды, меркмейстеръ съ своими меркерами, замѣчавшій ошибки въ сочиненіяхъ, кассиръ и управляющій. Члены цеха дѣлились на мастеровъ, сочинявшихъ новыя стихи и новыя мелодіи, стихотворцевъ, пѣвшихъ свои стихи, положенные на чужіе мелодіи, пѣвцовъ, знавшихъ употребительныя мелодіи наизусть, но не создававшихъ ни новыхъ напѣвовъ, ни новыхъ стиховъ, и покровителей учрежденія,

обладавшихъ достаточнымъ знаніемъ законовъ цеха. Послѣдніе были записаны въ такъ называемую табулатуру и заключали въ себѣ правила, касавшіяся сочиненія стиховъ, мелодій и исполненія. Рабская зависимость отъ правилъ, при стремленіи къ педантическому ихъ исполненію, вносила характеръ рутинности въ искусство мастерзингеровъ и лишало его художественности, низводя его на степень сухого ремесла. Оттого, хотя общество мастерзингеровъ явилось выраженіемъ желанія горожанъ внести въ свою трудовую, будничную жизнь нѣкоторую долю художественности, но эта цѣль не была достигнута, и сами мастерзингеры представляли изъ себя лишь новый цехъ, проникнутый тѣмъ же ремесленнымъ характеромъ, отразившимся и на ихъ искусствѣ. Многіе изъ мастерзингеровъ были весьма плодовиты, какъ, на примѣръ, башмачникъ Гансъ-саксъ, жившій въ Нюрнбергѣ въ 16-мъ вѣкѣ; но истинной художественности не достигнулъ никто изъ нихъ. Мелодіи мастерзингеровъ весьма монотонны. Обыкновенно онѣ сочинялись прежде, а потомъ къ нимъ подбирали текстъ, большею частію духовнаго содержанія. Нѣкоторыя мелодіи служили для нѣсколькихъ текстовъ. Мастерзингеры не имѣли благотворнаго вліянія на эстетическое развитіе музыки; но ихъ религиозно-нравственное направленіе было благотѣльно, въ смыслѣ общественнаго воспитанія. (См. Ambros, *Geschichte der Musik*. Breslau 1864 Bd. II. S. 258 ff. Образцы мелодій мастерзингеровъ въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 47).

ГЛАВА XIV.

Странствующие музыканты и народное пѣніе.

Искусство трубадуровъ, труверовъ и миннезингеровъ удовлетворяло художественной потребности высшаго класса общества. Въ лицѣ мастерзингеровъ искусство перешло въ руки горожанъ-ремесленниковъ. Простой народъ находилъ увеселителей въ лицѣ странствующихъ музыкантовъ, которые являлись на ярмарки, сельскіе праздники, свадьбы и т. п. и забавляли народъ игрою на разныхъ инструментахъ для сопровожденія пляски. Странствующие музыканты играли преимущественно на волынѣ, дудкѣ, бомбардѣ (изъ котораго образовался нашъ гобой), рожкѣ, ребекѣ, скрипкѣ и пр. Народъ относился къ нимъ съ презрѣніемъ, видя въ нихъ лишь тунеядцевъ, не брезгавшихъ предосудительными средствами для увеличенія своихъ скудныхъ доходовъ. Странствующие музыканты были лишены всѣхъ

¹⁾ Морницъ Каррьеръ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Переводъ Е. Корша. Москва. 1874. Т. III, стр. 450.

²⁾ Arrey von Dommer, *Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig. 1868. S. 130.

правъ гражданства, и даже послѣ смерти не позволялось хоронить ихъ на общественныхъ кладбищахъ.

Мало-по-малу странствующіе музыканты стали образовывать цехи. Такимъ образомъ кочующему характеру ихъ дѣятельности былъ положенъ предѣлъ, въ средѣ ихъ стала водворяться дисциплина, отчего общественное положеніе членовъ цеха инструменталистовъ возвысилось въ сравненіи съ странствующими музыкантами. Цеховое учрежденіе благотворно отразилось и на самомъ искусствѣ этихъ музыкантовъ: деревенскій музыкантъ долженъ былъ учиться въ теченіе одного года, городской же въ продолженіе двухъ лѣтъ. Во главѣ общества музыкантовъ стоялъ начальникъ цеха, который именовался королемъ.

Цехи, или общества музыкантовъ возникли въ разныхъ странахъ, такъ напримѣръ: братство Святаго Николая въ Вѣнѣ въ 1288 г., во Франціи Филиппъ Красивый возвелъ въ санъ королей музыкантовъ Жана Шармиллона (Jean Charmillon), въ 1330 г. въ Парижѣ образовалось общество музыкантовъ подъ именемъ *Confrérie de Saint-Julien des ménestriers*. Члены послѣдняго общества назывались товарищами, жонглерами и минстрелями, или менестрелями. Главнымъ инструментомъ ихъ была виѣль (родъ скрипки). Въ 1401 году это общество было преобразовано. Главнымъ инструментомъ сталъ трехструнный ребабъ, какъ дискантовый, такъ и басовый. Поэтому члены общества назывались менестрелями, играющими на инструментахъ, какъ высокихъ, такъ и низкихъ (*joueurs d'instruments tant hauts que bas*). Впослѣдствіи ребабъ былъ замѣненъ скрипкою. Между этими скрипачами особенной извѣстности достигнулъ Жанъ-Пьеръ Гюиньонъ (Jean-Pierre Guignon), который былъ названъ королемъ скрипачей Людовикомъ XV въ 1741 г. Въ Англіи тоже образовались цехи музыкантовъ съ королемъ во главѣ, которому дана льготная грамота въ 1381 г.

Члены цеха музыкантовъ слѣдили за тѣмъ, чтобы въ данномъ околоткѣ играли и получали доходъ лишь тѣ музыканты, которые были приписаны къ обществу. Оттого происходили столкновенія между цеховыми музыкантами, съ одной стороны, и учеными музыкантами: органистами, клавесинистами и т. п., съ другой. Цеховые музыканты требовали, чтобы всѣ безъ исключенія, занимавшіеся музыкальной профессіей, поступали въ ихъ братство. Образованные же, ученые музыканты, проникнутые художественными тенденціями, гнушались цеховыми, обращавшими свое искусство въ ремесло, и отказывались поступать въ ихъ общества, а тѣмъ болѣе подчиняться ихъ королямъ. Особенно сильно протестовали музыканты-художники противъ притязаній короля скрипачей Гюиньона, желавшаго распорядиться

всѣми музыкантами Франціи, какъ своими подданными. Дѣло было рѣшено парламентомъ въ пользу музыкантовъ-художниковъ, которые навсегда отдѣлились отъ цеховыхъ.

Цеховые музыканты, образовавшіеся изъ странствующихъ инструменталистовъ, несмотря на свой ремесленный характеръ, принесли извѣстную пользу развитію музыки. Занимаясь преимущественно танцевальной музыкой, они разрабатывали ея ритмическую сторону. Такъ какъ высшія инструментальныя формы представляютъ лишь развитіе формъ танцевальной музыки, то въ дѣятельности странствующихъ и цеховыхъ музыкантовъ слѣдуетъ искать начало всей инструментальной музыки вообще ¹⁾.

Кромѣ музыкальных увеселеній, доставлявшихся странствующими музыкантами, сдѣлавшимися впослѣдствіи цеховыми, народъ имѣлъ свои собственныя пѣсни, которыя сопровождали его повседневную жизнь, служа средствомъ выраженія переживаемыхъ имъ радостей и горестей. Люди съ болѣе развитыми художественными способностями подъ вліяніемъ пережитыхъ впечатлѣній, создавали слова и мелодію, которыя распространялись въ народѣ, измѣнявшемъ созданные уже текстъ и напѣвъ на свой манеръ до тѣхъ поръ, пока они не получали окончательной формы, вполнѣ соответствовавшей народному характеру и вкусу. Такимъ образомъ въ созданіи своихъ пѣсней народъ участвовалъ самъ, приносивъ созданное отдѣльными личностями къ выраженію общаго народнаго чувства.

Начало народнаго пѣнія теряется въ глубокой древности. Пѣсни кельтовъ и германцевъ исчезли въ эпоху переселенія народовъ. Распространившееся христіанство, при своей враждебности ко всему языческому, могло лишь стремиться къ уничтоженію того, что, быть можетъ, случайно осталось изъ дикихъ пѣсней народовъ, разрушившихъ Римскую Имперію. Отвлекая интересы народа отъ всего мірскаго, водворившееся христіанство не могло способствовать созданію новыхъ народныхъ пѣсней, которыя замѣнили бы исчезнувшія языческія. Народное пѣніе европейскихъ національностей начинается лишь въ эпоху зарожденія новой европейской культуры на обломкахъ греко-римской.

Во времена Карла Великаго (768—814) народная пѣсня достигнула довольно значительной степени развитія; хотя мелодій не осталось, но устѣхъ подтверждается извѣстіемъ о существованіи мно-

¹⁾ О выдающемся значеніи инструментальной музыки и благотворномъ вліяніи вообще свѣтской музыки на духовную въ средніе вѣка см. Н. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX Jahrhundert*, Leipzig, 1898. S. 210—216. Образецъ пѣсни странствующаго музыканта (XIV в.) въ моей *Краткой исторической музыкальной хрестоматіи*. 2 изд. Спб. 1900, стр. 194.

гихъ родовъ пѣсень. Такъ, напримѣръ, были пѣсни любовныя, сатирическія, неприличныя (которыхъ нельзя было пѣть въ близи церкви), хвалебныя, военныя, побѣдныя, дьявольскія (которыя пѣлись ночью на могилахъ умершихъ, чтобы спугивать съ нихъ дьяволовъ)¹⁾. Къ 14-мъ вѣку народная пѣсня достигаетъ наибольшаго развитія, въ особенности въ Германіи²⁾.

Одно изъ главныхъ затрудненій для сохраненія народной пѣсни заключается въ томъ, что она распространяется въ народѣ изъ устъ въ уста, не будучи записанною. Самые ранніе примѣры народныхъ пѣсень находятся въ трактатахъ теоретиковъ и въ многоголосныхъ произведеніяхъ, въ которыхъ онѣ взяты, въ качествѣ основной темы. Но при контрапунктическомъ сопровожденіи въ народной пѣснѣ часто долженъ быть измѣняться ритмъ, отчего ея возстановленіе въ настоящемъ видѣ болѣе или менѣе затруднительно³⁾.

Судя по образчикамъ народныхъ пѣсень, извлеченныхъ изъ трактатовъ теоретиковъ и изъ многоголосныхъ произведеній, написанныхъ на народные пѣсни, и по сборникамъ, можно заключить о двухъ характеристическихъ чертахъ, рѣзко отличающихъ народную пѣсню отъ грегорианской мелодіи. Это отличіе заключается въ ритмической оживленности народной пѣсни и въ томъ, что она имѣетъ своимъ основаніемъ не какой-нибудь изъ церковныхъ ладовъ, а современную тональность мажора или минора⁴⁾.

Народное пѣніе, служа выраженіемъ душевныхъ настроеній народа, отражаетъ въ себѣ характеръ послѣдняго. Въ весьма раннюю эпоху нѣмецкое народное пѣніе отличалось глубокою задумчивостію отъ рѣзваго, шаловливаго, подчасъ пикантнаго, французскаго пѣнія⁵⁾. Въ Германіи, Фландріи и Франціи народное пѣніе развилось и достигло художественной экспрессіи и характеристичности ранѣе, чѣмъ въ другихъ странахъ Западной Европы.

Кромѣ своихъ самостоятельныхъ красотъ, обусловливаемыхъ, какъ наивною передачей душевныхъ настроеній, такъ и простой, но

¹⁾ См. Ar. von Dommer, *Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig. 1868. S. 119.

²⁾ Ibid. S. 120—121.

³⁾ Основательное изслѣдованіе измѣненій, которымъ подвергались народныя пѣсни при ихъ многоголосной обработкѣ, находится у Тьерсо (см. J. Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*. Paris. 1889, p. 443—486).

⁴⁾ Если основаніе думать, что въ свѣтской и танцевальной музыкѣ весьма рано обнаружилась наша современная тональность (мажоръ и миноръ). (См. H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX. Jahrhundert*. Leipzig. 1898, S. 208—209. Ср. Ar. von Dommer, *Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig. 1868, S. 118).

⁵⁾ A. W. Ambros. *Geschichte der Musik*. Breslau. 1864. Bd. II. S. 276. 280, 281, 286, 288—289, 297.

изящной и соответствующей содержанію формой, народное пѣніе имѣетъ еще громадное художественно-историческое значеніе въ томъ, что, подобно грегорианскому пѣнію, оно служило матеріаломъ для контрапунктической разработки. Композиторы-контрапунктисты весьма долго не рѣшались сочинять на самостоятельныя темы, а брали въ основаніе своихъ многоголосныхъ произведеній или грегорианскую мелодію, или народную пѣсню.

Послѣдняя одинаково служила темой, какъ для свѣтскихъ, такъ и для духовныхъ произведеній, и громадная часть католическихъ мессъ и другихъ церковныхъ музыкальных произведеній написана на народные мелодіи. Этотъ фактъ доставляетъ народному пѣнію одинаковое значеніе въ исторіи музыки съ грегорианскимъ¹⁾.

То и другое встрѣтилось въ сценическихъ представленіяхъ, которыя, съ одной стороны, носили духовный характеръ, а съ другой—представляли народное увеселеніе. Музыкальное сопровожденіе подобныхъ сценическихъ представленій было взято частью изъ грегорианскаго, частью изъ народнаго пѣнія²⁾.

ГЛАВА XV.

Мистеріи и свѣтскія сценическія представленія.

У всѣхъ народовъ драма беретъ свое начало въ религіи. Первые христіанскія драматическія представленія также возникли на почвѣ религіозной. Драматическій элементъ присущъ самому христіанскому богослуженію. Жизнь Иисуса Христа, въ особенности Его страданія и смерть представляли богатый матеріалъ для драматической обработки. Духовныя драматическія представленія, содержаніе которыхъ было заимствовано изъ священной исторіи, назывались литургическими драмами и мистеріями и возникли во времена вторженія дикихъ германскихъ племенъ въ Римскую имперію (A. Schubiger, *Musikalische Spicilegien*. Berlin. 1876. S. 4—5). Весь циклъ этихъ духовныхъ драматическихъ представленій обнималъ исторію Ветхаго Завета. Они брали для своихъ сюжетовъ: сотвореніе человека и его грѣхопаденіе, земные подвиги Иисуса Христа, эпизоды изъ жизни

¹⁾ Ibid. II. S. 277. Образчикъ народной пѣсни, служившей темой для контрапунктическихъ произведеній см. въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 195.

²⁾ Ibid. II. S. 294.

Святыхъ, Страшный судъ и пр. «Литургическими драмами, пишетъ Куссемакеръ, назывались тѣ, которыя неразрывно связывались съ обрядами культа. Онѣ изображали въ дѣйствіи церковную службу разныхъ временъ церковнаго года и въ честь святыхъ; онѣ были ея развитіемъ и дополненіемъ. Но вскорѣ эти литургическія сцены оказались недостаточными. Мірской духъ овладѣлъ драматическимъ элементомъ и внесъ въ него, съ набожною цѣлью, театральныя эмоціи. Въ XII вѣкѣ возникаютъ свѣтскія общины, полныя религіознаго усердія, съ энтузіазмомъ культивировавшія драматическое искусство. Эти представленія, сначала на латинскомъ, а потомъ на французскомъ языкѣ, назывались мистеріями. Тотчасъ обнаруживается отличие этихъ двухъ родовъ драмъ. Хотя онѣ сочинялись на одни и тѣ же сюжеты, но характеръ тѣхъ и другихъ былъ совершенно иной. Мистеріи представлялись въ настоящемъ театрѣ свѣтскими актерами. Мало-по-малу въ мистеріи стали проникать чуждые элементы, отчего онѣ быстро превратились въ свѣтскія представленія. Наоборотъ, литургическія драмы имѣли своими сценами лишь церкви и монастыри, а актерами только церковнослужителей изъ чернаго и бѣлаго духовенства. Эти драматическія представленія никогда не сочинялись съ театральною цѣлью. Зрители посѣщали ихъ не для забавы и не для того, чтобы испытывать мірскія или земныя волненія и апплодировать таланту актеровъ, а съ цѣлью принять участіе въ торжествѣ праздника, въ церемоніи дня, для которой драма служила лишь постановкой дѣйствія. Зрители присутствовали съ благоговѣніемъ, приличнымъ святому мѣсту. Литургическія драмы были мимическимъ представленіемъ не только службы временъ церковнаго года и въ честь святыхъ, но и всѣхъ религіозныхъ исторій, изображенныхъ на окнахъ, стѣнахъ, въ нишахъ, въ живописи и скульптурѣ, что имъ и сообщало величіе, торжественность и блескъ, которые оказывали могущественное вліяніе на воображеніе вѣрующихъ»¹⁾.

Литургическія драмы, несмотря на свой литургическій характеръ, все-таки не были лишены сценической обстановки. Дѣйствующія лица не ограничивались лишь приходомъ, уходомъ, куреніемъ оѳіиамъ и т. п., но совершали поступки, сообразно принятымъ имъ ролямъ²⁾.

Важный элементъ духовныхъ представленій составляла музыка. «Въ высшей степени интересно и не только для любителей древнихъ литургій, но и древней драматической музыки то, что она за-

¹⁾ E. de Coussemaker, *Drames liturgiques du moyen âge*. Rennes, 1860. Introduction, p. VIII—IX.

²⁾ Anselm Schubiger, *Musikalische Spicilegien*. Berlin, 1873. S. 6.

ключала въ себѣ главные элементы впоследствии разившейся изъ нея оперы. Поэтому эти духовныя представленія должны разсматриваться, какъ ея начало. Въ нихъ ничего не говорилось, но все пѣлось и даже встрѣчались соло, хоры и дуэты, еще чаще терцеты и полухоры. Всѣ голоса, при тогдашнемъ отсутствіи гармоническаго элемента, всегда пѣли лишь унисономъ. Обыкновенно уже и тогда конецъ представленія увѣнчивался торжественнымъ заключительнымъ хоромъ, простымъ или двойнымъ, или же, какъ въ современномъ водевилѣ, одинъ или нѣсколько сольных голосовъ пѣли попеременно съ общимъ хоромъ¹⁾.

Въ миракляхъ и мистеріяхъ музыка употреблялась, но она не была сплошная, какъ въ литургической драмѣ²⁾.

Подобныя представленія въ лицахъ, дѣйствуя на воображеніе зрителей, очень нравились народу. Число исполнителей сильно увеличивалось и доходило до нѣсколькихъ сотенъ. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ образовывались цѣлыя корпораціи для исполненія мистерій, такъ, напримѣръ: «Compagnia del Gonfalone» въ Римѣ во второй половинѣ тринадцатаго вѣка «Confrérie de la Passion» въ 1398 г., «Confrérie de la Bazoche», «Enfants sans souci» и др.³⁾.

Мистеріи распространились по Италіи, Франціи, Германіи, Англіи и Испаніи. Представленія ихъ тянулись иногда въ продолженіи нѣсколькихъ дней. Сцены, намѣченныя въ священномъ писаніи,

¹⁾ An. Schubiger, *Musikalische Spicilegien*. Berlin, 1876. S. 5.

Образчикъ литургической драмы въ моей Краткой исторической музыкальной Хрестоматіи. 2-е изд. СПб. 1900, стр. 196—199.

²⁾ Fétis, *Histoire générale de la musique*. Paris, 1876. T. V, p. 134. Мистеріи происходятъ отъ слова ministerium (обрядъ). Онѣ первоначально были въ тѣсной связи съ церковнымъ обрядомъ, каковы, напр., рождественскія и пасхальныя мистеріи. Миракли и мистеріи чудесъ посвящались прославленію жизни, дѣлій и чудесъ святыхъ, наиболѣе чтимыхъ народомъ. Въ миракляхъ подъ аллегорическими именами олицетворялись отвлеченныя понятія и нравственные правила, напримѣръ, любовь, гнѣвъ, жестокость и пр. (Ср. Петровъ, Старинный южно-русскій театръ и въ частности вертепъ. Киевская Старина. 1882 г. Декабрь. Стр. 442).

³⁾ „Confrérie de la Passion“ состояла изъ богомольцевъ, возвращавшихся изъ Иерусалима, Рима и отъ Св. Якова Компостельскаго. Данаемъ этимъ братствомъ представленія изображали Страсти Господни и другіе библейскіе сюжеты. „Confrérie de la Bazoche“ (отъ „базиліикъ“, —судебной палаты древнихъ), состояла изъ подъячій, судейскихъ и стряпчихъ писцовъ (clerks). Это братство давало представленія, символически и аллегорически изображавшія разные пороки и добродѣтели. Въ 1476 г. парламентъ запретилъ эти представленія за сатирическія и чересчуръ смѣлыя выходки. Впоследствии представленія были разрѣшены, но подъ надзоромъ цензуры. Вскорѣ онѣ исчезли.

„Enfants sans Souci“, состоя изъ молодежи знатныхъ фамилій, преимущественно давали забавныя фарсы. (М. Каррьеръ. Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры. Переводъ Е. Корша. Москва. 1874, т. III, стр. 660—661).

развивались въ цѣлые эпизоды, иногда даже въ отдѣльныя пьесы. Впечатлѣніе, производимое мистеріями, бывало очень сильное. Въ одной хроникѣ повѣствуется о сценическомъ представленіи въ Эйзенахъ 26 апрѣля 1322 г., изображавшемъ притчу о пяти мудрыхъ и пяти неразумныхъ дѣвахъ. Изгнаніе пяти неразумныхъ дѣвъ, несмотря на мольбы Богородицы и всѣхъ Святыхъ, до такой степени подѣйствовало на присутствовавшего при этомъ представленіи ландграфа Фридриха, что онъ впалъ въ гнѣвъ и сомнѣніе и черезъ пять дней умеръ, вслѣдствіе удрученнаго состоянія духа. (Ar. von Dommer, Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 244).

Мистеріи заключали въ себѣ не одинъ лишь трагическій элементъ, онѣ допускали и комическій; послѣдній въ особенности сильно сталъ развиваться, когда въ число исполнителей были допущены жонглеры, странствующие музыканты, скоморохи и т. п. Поводы къ комическимъ эпизодамъ доставляло само Священное Писаніе. Народный юморъ находилъ себѣ пищу въ сценахъ, изображавшихъ торгующагося Іуду, продавцевъ масла, которые, подшучивая, предлагаютъ свой товаръ женщинамъ, бѣгущимъ ко гробу Спасителя и т. п.¹⁾ Но главнымъ комическимъ лицомъ былъ дьяволъ, который изображался съ звѣриною головою, оскаленными зубами и длиннымъ хвостомъ; изъ страшнаго онъ сдѣлался смѣшнымъ: его въ концѣ концовъ надували и колотили²⁾. Усиленіе комическаго элемента привело къ профанации всего святаго, въ особенности въ такъ называемыхъ «ослиныхъ» и «дурацкихъ праздникахъ», когда, вмѣсто псалмовъ пѣлись неприличныя пѣсни, на алтарѣ пиروвали, играли въ кости, вмѣсто ладана сжигали старыя подошвы и всякую дрянь, наполняя церковь зловоніемъ. Ослиные праздники были учреждены въ воспоминаніе бѣгства Маріи въ Египетъ. Осель въ монашеской рясѣ вводился въ церковь, импровизированный священникъ пѣлъ въ алтарѣ, подражая ослиному крику, которому отвѣчала пляшущій вокругъ осла приходъ³⁾. «Дурацкіе праздники» коренились еще въ древнихъ римскихъ сатурналіяхъ. Народъ, переряженный въ звѣринныя маски, безчинствовалъ вокругъ церкви, шутовской епископъ же-

лалъ приходу всякаго рода бѣдствій и общалъ отпущеніе всякихъ грѣховъ. Подобныя неприличія привели къ запрещенію подобныхъ празднествъ. Тѣмъ не менѣе онѣ продержались весьма долго. Мистеріи продолжаютъ до сихъ поръ, напримѣръ въ Обераммергау, въ Баваріи, гдѣ онѣ исполняются однажды въ десять лѣтъ.

Мистеріи, при усиливавшемся комическомъ элементѣ, все болѣе и болѣе получали свѣтскую окраску. Кромѣ этихъ духовныхъ представлений, хотя со временемъ и потерявшихъ свой религіозный характеръ, были еще чисто свѣтскія сценическія представленія. Во Франціи онѣ появляются въ 13-мъ вѣкѣ. Творцомъ такихъ свѣтскихъ представлений съ музыкой считается Адамъ де ла Галь, жившій въ 13 в. и сочинявшій какъ слова, такъ и музыку для своихъ пьесъ. Его пьеса: «Le jeu Adam ou de la feuille» считается древнѣйшимъ французскимъ водевилемъ. Особенный успѣхъ имѣла другая его пьеса: «Li gieu de Robin et de Marion», написанная для неаполитанскаго двора, куда авторъ былъ призванъ въ 1282 г. и прибылъ со свитою Роберта II д'Артуа¹⁾. Содержаніе послѣдней пьесы весьма просто: Маріонъ (Marion) рассказываетъ въ пѣсенкѣ, что ее любитъ Робинъ (Robin). Является юнкеръ Оберъ съ соколомъ въ рукѣ и начинаетъ ухаживать за Маріонъ. Она проситъ его удалиться, говоря, что любитъ Робина. Въ отчаяніи юнкеръ Оберъ хочетъ утопиться и уходитъ, намѣреваясь выполнить высказанное рѣшеніе. Приходитъ Робинъ и болтаетъ съ Маріонъ о предстоящей свадьбѣ. Онъ намѣревался идти къ своимъ друзьямъ, чтобы пригласить ихъ на свадьбу, и встрѣчается съ юнкеромъ Оберомъ, который, раздумавъ топить, затѣваетъ съ Робинъ ссору, наноситъ ему удары и уводитъ Маріонъ. Готье, родственникъ Робина, находитъ послѣдняго избитымъ и старается его утѣшить. Между тѣмъ, юнкеръ Оберъ, раздосадованный несговорчивостью Маріонъ, добровольно возвращаетъ ее Робину, и вся пьеса кончается общимъ весельемъ.

Музыка, сопровождавшая эти драматическія представленія, какъ духовная, такъ и свѣтскія, имѣла второстепенное значеніе, и, если даже продолжалась сплошь, все-таки преимущественно служила къ усиленію отдѣльныхъ лирическихъ моментовъ. Мелодіи, на которыхъ были положены слова отдѣльныхъ лицъ, носили характеръ церковныхъ съ примѣсю элементовъ народнаго пѣнія. Духовный характеръ музыки имѣлъ мѣсто преимущественно въ мистеріяхъ. Чѣмъ болѣе послѣднія удалялись отъ духовнаго содержанія, тѣмъ сильнѣе

¹⁾ Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 305.

О комическомъ элементѣ въ средневѣковыхъ сценическихъ представленіяхъ, а также о дурацкихъ и ослиныхъ праздникахъ см. Floegels Geschichte der Grotesk-Komischen bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgesetzt von Fr. W. Ebeling. 5 Auflage. Leipzig. 1888 и Th. Wright, A. History of Caricature and Grotesque in Literature and Art. London. 1865.

²⁾ Ar. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 245—246.

³⁾ Проза ослиного праздника, пѣвшаяся въ честь осла, помѣщена въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи, Спб. 1900, стр. 55.

¹⁾ Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 295.

Объ Adam de la Hale см. R. Meinenreis, Adam de Hale's Spiel „Robin und Marion“. Отрывокъ изъ этого произведенія помѣщенъ въ моей Краткой исторической хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 200—201.

примѣшивался къ нимъ народно-комическій элементъ, тѣмъ болѣе и музыка приближалась къ характеру народного пѣнія. Пѣсни, написанныя Адамомъ де ла Галь для своихъ водевилей, проникнуты вполне свѣтскимъ характеромъ и отличаются бойкимъ ритмическимъ оживленіемъ.

Музыкальная часть духовныхъ и свѣтскихъ представленій не исчерпывалась только однѣми мелодіями, исполнявшимися отдѣльными лицами. Въ ея составъ входили и хоры, служившіе обыкновенно для начала и окончанія представленія, иногда же врывавшіеся въ самое дѣйствіе. Съ развитіемъ многоголосной музыки контрапунктическіе хоры стали вытѣснять одnogолосное пѣніе отдѣльныхъ лицъ. Наступила, наконецъ, эпоха полного забвенія одnogолоснаго пѣнія, когда слова даже отдѣльныхъ лицъ переключивались на контрапунктически-обработанный многоголосный хоръ. Только въ концѣ 16-го вѣка былъ найденъ тотъ родъ музыки, который давалъ возможность соединить ее съ драмою въ одно художественное цѣлое. Тогда возникла опера, явившаяся реакціей противъ увлеченія контрапунктической хоровой музыкой.



ОТДѢЛЪ III.

ПРОИСХОЖДЕНІЕ И РАЗВИТІЕ КОНТРАПУНКТА.

ГЛАВА XVI.

Фо-бурдонъ и дискантъ.

Органумъ состоитъ изъ квартъ, квинтъ и октавъ. Но весьма рано возникаетъ форма многоголосной музыки изъ терцій и секстъ. Она называется фо-бурдономъ и, вѣроятно, возникаетъ на сѣверѣ, хотя вполне точно ея происхожденіе не выяснено. Ее приписываетъ англичанамъ Гильгельмъ Монахъ (Guilelmus Monachus), писатель XIV в., утверждающій, что фо-бурдонъ употреблялся у этого народа съ давнихъ поръ¹⁾. Дѣйствительно, фо-бурдонъ, кажется, извѣстенъ Іоганну де Гарландіа, жившему приблизительно отъ 1190 до 1240 г.²⁾.

Фо-бурдонъ исполнялся не такъ, какъ нотировался³⁾. На бумагѣ писалась главная мелодія (cantus firmus) и къ ней присоединялись терціи снизу и сверху. Слѣдовательно, на бумагѣ получался рядъ трезвучій. Но нижній голосъ исполнялся октавой выше. Поэтому, въ исполненіи средній голосъ становился нижнимъ (оттого произошелъ самый терминъ: faux-bourdon—ложный бастъ)⁴⁾.

¹⁾ Н. Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Auflage. Leipzig. 1901. 2 Teil. S. 28.

²⁾ Ibid. II. S. 22. Ср. Н. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 187.

³⁾ Иногда фо-бурдонъ, какъ и другія формы многоголосной музыки, не выписывался на бумагѣ, а импровизировался. Такая двухъ-голосная или многоголосная импровизація называлась Chant sur le livre, contrappunto alla mente. (См. Н. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. II Teil. 2 Auflage. Leipzig. 1901. S. 29. Ср. Н. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 97. Письменно разработанное двухъ-голосное или многоголосное сочиненіе называлось „res facta“. (Ibid. S. 97).

⁴⁾ См. Г. Риманъ. *Катехизисъ исторіи музыки*. Переводъ Н. Кашкина. Москва 1897. Часть 2-я, стр. 32—33. Ср. Н. Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Auflage. Leipzig. 1901. II Teil. S. 28—29. Ср. Н. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 141. Тамъ же и примѣры фо-бурдона. Образецъ фо-бурдона помещенъ и въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 61.

Такимъ образомъ, вмѣсто ряда написанныхъ трезвучій, получался рядъ секстаккордовъ ¹⁾. Только начало и конецъ фо-бурдона вмѣсто секстаккордовъ представляли созвучіе изъ квинты и октавы.

Трехъ-голосный фо-бурдонъ произошелъ, вѣроятно, отъ двухъ-голоснаго гимеля ²⁾. Въ гимелѣ основная мелодія сопровождается то нижними, то верхними терціями съ унисономъ или октавой въ началѣ и концѣ. Подобно фо-бурдону, гимель исполняется не такъ, какъ пишется. Голосъ, сопровождающій основную мелодію (*cantus firmus*), исполняется октавой выше, вслѣдствіе чего нижнія терціи превращаются въ сексты, унисоны въ октавы, верхнія терціи въ децимы ³⁾.

Въ органумѣ и въ фо-бурдонѣ голоса лишены всякой самостоятельности: они состоятъ изъ нотъ одинаковаго ритмическаго достоинства и двигаются преимущественно въ одинаковомъ направленіи: вверхъ или внизъ. Дальнѣйшее развитіе многоголосной музыки заключается въ стремленіи доставить голосамъ наибольшую самостоятельность. Последняя достигалась противоположнымъ направленіемъ голосовъ и разнообразіемъ ритмическаго достоинства составляющихъ ихъ тоновъ. Это стремленіе къ самостоятельности отдѣльныхъ голосовъ многого-

¹⁾ Трезвучіемъ называется аккордъ, состоящій изъ терціи и квинты (с—е—g), а въ составъ секстаккорда входитъ терція и секста (е—g—с).

²⁾ Н. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Auflage. Leipzig. 1901. II Teil. S. 28.

О гимелѣ и фо-бурдонѣ сообщаютъ Lionel Power и Chilton, трактаты которыхъ помѣщены у John Hawkins. *A general History of the Science and Practice of Music*. London, 1776. Vol. II. p. 225—235 и у Н. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 142—148.

Слово гимель до сихъ поръ не выяснено. Оно обозначаетъ, вѣроятно, древнѣйшую форму англійской многоголосной музыки и представляетъ зародокъ, изъ котораго развился фо-бурдонъ. (Н. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 154).

У Н. Davey. *History of english music* (1895), собраннаго нѣсколько вариантовъ этого термина, употребляется слово *gemellum* (p. 57), изъ котораго можно заключить, что слово гимель произошло отъ *gemellus* (*cantus gemellus*—двойное пѣніе). См. Н. Riemann, *Musik-Lexikon*. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 313 (Art. *Faux-bourdon*). Ср. Н. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 154.

О гимелѣ и фо-бурдонѣ см. *ibid.* S. 4, 109—111, 140—154, 187, 290—293. Къ гимелю могъ присоединиться третій, а къ фо-бурдону четвертый голосъ (*ibid.* S. 293).

³⁾ Н. Riemann. *Katechismus der Musiktheorie*. 2 Auflage. Leipzig. 1901. II Teil. S. 29.

Тамъ же и потный примѣръ гимеля и фо-бурдона. Потные образцы гимеля и фо-бурдона также у Н. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 144, 146, 150, 152, 153.

Вслѣдствіи фо-бурдономъ назывались многоголосныя произведенія гораздо болѣе совершенныя. (См. Ambros, *Geschichte der Musik*. Breslau. 1864. Bd. II. S. 314—315).

лосной звуковой комбинаціи замѣтно въ «дискантѣ», который представляетъ переходную ступень отъ органума и фо-бурдона къ контрапункту ¹⁾.

Слово «дискантъ» означаетъ пѣніе разныхъ голосовъ. *Discantus*, *biscantus*, по-французски: *déchant*, по мнѣнію Куссемакера, происходитъ отъ «dis» (два) и «cantus» (пѣніе), слѣдовательно, «discantus» значитъ: два пѣнія или двойное пѣніе (Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*. Paris 1852. p. 26). Впрочемъ, существуютъ другія объясненія этого выраженія. Нѣкоторые, напримѣръ, производятъ «discantus» отъ «diversus cantus» и т. п. Онъ развивался съ конца 11 в. или начала 12. Изъ дисканта постепенно выработался контрапунктъ. Самый простой дискантъ состоялъ изъ мелодіи, къ которой присоединялась другая. Весьма рано замѣчается въ дискантѣ стремленіе къ противоположному голосоведенію: гдѣ одинъ голосъ поднимается, другой опускается ²⁾.

— Этимъ средствомъ достигалась самостоятельность голосовъ. Дискантъ являлся иногда результатомъ соединенія двухъ совершенно независимыхъ мелодій. Въ такомъ случаѣ тексты, на которые онѣ были положены, обыкновенно сохранялись, какъ бы ни было различно содержаніе послѣднихъ ³⁾. Въ дискантѣ допускалось соединеніе духовныхъ и свѣтскихъ мелодій съ ихъ текстами. По этому поводу Амбросъ замѣчаетъ: «Часто указывалось на развращенность 14-го вѣка; ея признакомъ можетъ служить подобное соединеніе церковнаго и свѣтскаго пѣнія». (Ambros, *Geschichte der Musik*. Breslau 1864. Bd. II. S. 335). Основная мелодія, къ которой присоединялись другіе голоса, называлась теноромъ, потому что она «несетъ» (*tenet*) дискантъ ⁴⁾. Оттого слово теноръ стало обозначать средний голосъ, а дискантъ—верхній ⁵⁾. Слѣдовательно, слово «дискантъ» не только

¹⁾ Дискантъ появляется послѣ Гвидо изъ Арредо. (Н. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 85).

О переходѣ органума въ дискантъ *ibid.* S. 91—92. Примѣръ дисканта см. въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 205.

²⁾ О противоположномъ голосоведеніи, безусловно требовавшемся въ теоріи, но не всегда исполнявшемся на практикѣ, см. Н. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 89, 90, 104, 106, 107.

³⁾ Coussemaker. *Histoire de l'harmonie au moyen âge* p. 55—58. Упомянутый писатель не согласенъ съ мнѣніемъ другихъ ученыхъ, думавшихъ, что существовалъ дискантъ импровизированный, называвшійся французами „chant sur livre“, а итальянцами „contrapunto a mente“. Куссемакеръ полагаетъ, что дискантъ былъ всегда написанный на основаніи извѣстныхъ правилъ (см. Coussemaker. *Histoire de l'harmonie au moyen âge*. Paris. 1852 p. 30—32).

⁴⁾ Н. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 203.

⁵⁾ Н. Riemann. *Musik-Lexikon*. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 1126.

Вслѣдствіи присоединился контраenor, который могъ быть выше или ниже тенора. Если *contratenor* былъ ниже тенора, то назывался *contratenor*

означало пѣніе не одноголосное, а состоящее изъ единовременныхъ звуковыхъ сочетаній, но и голосъ, присоединенный къ тенору сверху. Впрочемъ, иногда не дискантъ присоединялся къ тенору, а теноръ къ дисканту (см. Coussemaker. *L'art harmonique aux XII et XIII siècles* Paris. 1865, p. 43—47). Сочинение, состоявшее изъ трехъ голосовъ, называлось «triplum», а изъ четырехъ, — «quadruplum». Въ четырехъ-голосномъ сочиненіи каждый голосъ имѣлъ свое названіе: нижній обозначался теноромъ, непосредственно слѣдующій за нимъ — мотетомъ, третій — триплумъ, четвертый — квадруплумъ. Эти названія встрѣчаются до начала 15 вѣка.

Подобно дисканту и слово «мотетъ» имѣло разное значеніе ¹⁾. Оно не только обозначало голосъ надъ теноромъ въ сочиненіяхъ, состоящихъ изъ двухъ, трехъ и четырехъ мелодій, предназначенныхъ для совмѣстнаго исполненія, но и особое сочиненіе. Въ 13 вѣкѣ сочиненіе, называвшееся «мотетомъ», состояло изъ двухъ, трехъ или четырехъ голосовъ (мотеты всего чаще были трехъ-голосные) и имѣло въ своей основѣ грегорианскую или народную мелодію. «Мотетъ», пишетъ Куссемакеръ, по понятію музыканта, кажется, было сочиненіемъ, сообщавшимъ особое значеніе каждому голосу, соединеніе которыхъ въ одно гармоническое цѣлое должно было давать въ ре-

bassus (отъ слова basis — основа); если же contratenor находился выше тенора, то назывался contratenor altus (alta vox, altus — высокий голосъ).

Дискантъ же получилъ названіе supremus, soprano, т. е. высокий. (Ibid. S. 1126. Ср. Н. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 280. Basso отъ basa — фундаментъ (ibid. S. 403).

О трехъ и четырехъ голосномъ сложеніи впервые упоминаетъ Johann de Garlandia, жившій въ первой половинѣ XIII вѣка. (Ibid. S. 187).

Многоголосное сочиненіе писалось не сразу, а постепенно; къ данной мелодіи присоединяется другой голосъ, затѣмъ третій и, наконецъ, четвертый. (Ibid. 189, 407).

Обыкновеніе писать многоголосное сочиненіе не сразу, а прибавляя къ данной мелодіи голоса въ послѣдовательномъ порядкѣ, замѣняетъ единовременнымъ сочиненіемъ всѣхъ голосовъ, участвующихъ въ полифоническомъ произведеніи, Пьетро Аронъ, жившій въ первой половинѣ XVI вѣка и написавшій свой теоретико-музыкальный трактатъ „Toscanello in musica“ (1523) по-итальянски, тогда какъ теоретики того времени обыкновенно писали по-латыни. (Н. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 340 343—344).

Аронъ запрещаетъ уменьшенную квинту, „mi contra fa“ и всякій параллелизмъ (ibid. S. 341, ср. ibid. S. 307), но зато вполне допускаетъ скрытыя квинты и октавы (ibid. S. 341).

Признанное за консонирующее сочетаніе уже Вальтеромъ Одингтономъ, (ibid. S. 120, 328) трезвучіе ясно понимается, какъ таковое, и въ „Toscanello“ (ibid. 348). О названіяхъ созвучія, состоящаго изъ трехъ нотъ, см. ibid. S. 416—418.

¹⁾ О мотетѣ см. Н. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 194, 196. W. Meyer. *Der Ursprung des Motetts* (1898). Примѣръ мотета см. въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900. Стр. 202—204.

зультатъ нѣчто подобное тому, что современнымъ артистамъ иногда удается произвести въ нѣкоторыхъ оперныхъ тріо, квартетахъ и хорахъ. Эта идея, иногда удачно выполняемая лишь развитыми средствами современной гармоніи, вѣроятно, руководила вначалѣ изобрѣтеніемъ мотета. Но очевидно, что эта идея едва ли была осуществима при ограниченныхъ средствахъ, доступныхъ композиторамъ 13 в. Тѣмъ не менѣе они пытались ее реализовать и съ ихъ точки зрѣнія не безуспѣшно, часто даже съ большимъ искусствомъ.

«Одновременное пѣніе нѣсколькихъ голосовъ на разные слова кажется съ перваго взгляда чѣмъ-то очень страннымъ. Оттого сочиненія такого рода и были предметомъ строгой критики, въ особенности же тѣ изъ нихъ, которыя предназначались для исполненія въ церк-вахъ. Тѣмъ не менѣе, они становятся понятны, при ближайшемъ знакомствѣ съ ними. Въ сущности, мотеты не болѣе странны, чѣмъ нѣкоторые дуэты, тріо и квартеты современныхъ оперъ». (Coussemaker. *L'art harmonique aux XII et XIII siècles*. Paris. 1865, p. 60—61).

Въ эпоху развитія дисканта возникаетъ форма подъ названіемъ рондо, (rondellus, rondeau), но она ничего не имѣетъ общаго съ музыкой, обозначаемой этимъ именемъ въ наше время. Франконъ Кельнскій, жившій въ концѣ 12-го или въ началѣ 13-го вѣка, пишетъ, что рондо есть родъ дисканта, голоса котораго были написаны на одни и тѣ-же слова. Это объясненіе рондо повторено теоретикомъ Іоанномъ де Мурисъ, жившимъ въ 14 в. Вальтеръ Одингтонъ, жившій въ 13-мъ в., даетъ болѣе обстоятельное объясненіе рондо. По мнѣнію этого теоретика, такъ называли особый родъ дисканта со словами или безъ нихъ и съ мелодіей, попеременно повторяющейся во всѣхъ голосахъ ¹⁾. Къ этому объясненію Вальтера Одингтона приложенъ примѣръ. Но онъ не соответствуетъ сочиненіямъ Adam de la Hale, написавшаго нѣсколько рондо. У нѣкоторыхъ изъ дошедшихъ до насъ рондо того времени одинъ и тотъ же текстъ у всѣхъ голосовъ, у другихъ рондо голоса поютъ разные слова. Ни у одного рондо Adam de la Hale нѣтъ въ основѣ грегорианской мелодіи, всѣ написаны на мелодіи, сочиненныя самимъ композиторомъ, или на народные пѣсни (Coussemaker. *L'art harmonique aux XII et XIII siècles*. Paris. 1865, p. 64—65).

Весьма сбивчивы объясненія другой формы того времени, известной подъ названіемъ: conductus (кондуктусъ) ²⁾. Куссемакеръ

¹⁾ Н. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 198—200.

²⁾ Въ немъ cantus firmus и остальные голоса сочинялись самимъ композиторомъ, тогда какъ обыкновенно въ другихъ формахъ cantus firmus заимствованъ авторомъ, ограничивавшимся лишь сочиненіемъ сопровождающихъ голосовъ. (Н. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 203).

высказывает предположение, что при исполнении произведений этого имени участвовали не одни голоса, но и инструменты (Coussemaker, *L'art harmonique aux XII et XIII siècles*. Paris. 1865, p. 67—68). Относительно «коронованных кантинелл», о которых упоминает только анонимный манускрипт St. Dié (в других трактатах говорится о «кантиленах»), Куссемакер полагает, что в них употреблялся хроматизм, и тональность их соответствовала современной. (Coussemaker, *L'art harmonique aux XII et XIII siècles*. Paris. 1865, p. 68—69).

Изъ композиторовъ эпохи дисканта замѣчательны слѣдующіе:

Léonin (12 в.) былъ органистомъ въ Парижскомъ соборѣ Богоматери (Norte Dame de Paris) и композиторомъ.

Его преемникъ Pérotin (12 в.) былъ прозванъ «Perotinus magnus». Подобно Léonin, онъ замѣчателенъ, какъ органистъ и композиторъ ¹⁾. Robert de Sabillon (12 в.) славился, какъ талантливый дискантистъ. Pierre de la Croix (12 в.) улучшилъ нотацию, оттого назывался «Optimus notator». Упомянутый выше Adam de la Hale (13 в.) также замѣчателенъ, какъ композиторъ многоголосной музыки. Мелодіи его не лишены изящества. Но многоголосная обработка на нашъ вкусъ ихъ портитъ. Тоже можно сказать и о Guillaume de Machault (14 в.). Особенно замѣчательна его месса, написанная по случаю коронаванія Карла V. Куссемакеръ въ сочиненіяхъ Машо видитъ результатъ почти трехъ вѣкового прогресса въ области многоголосной музыки. Въ упомянутой мессѣ названнаго композитора видны зачатки стиля контрапунктистовъ Нидерландской школы. Ее дешифровалъ Пернь (1772—1832 г.), замѣчательный своими работами по исторіи музыки ²⁾.

Хотя въ произведеніяхъ, относящихся къ эпохѣ дисканта, употребляются созвучія, часто производящіе на нашъ слухъ непріятное впечатлѣніе, и намъ кажется, что многоголосная музыка того времени лишена художественнаго значенія, тѣмъ не менѣе въ ней замѣтны зачатки тѣхъ формъ, которыя, развившись, представляютъ лучшее украшеніе контрапункта. Такъ, напримѣръ, уже въ 12-мъ вѣкѣ у теоретика Іоанна де Гарландіа встрѣчается первый намекъ на имитацию ³⁾ и двойной контрапунктъ ⁴⁾. Образчикъ темы въ об-

¹⁾ Произведеніе Перотена помѣщено въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 206.

²⁾ E. Naumann, *Illustrierte Musikgeschichte*. Bd. I. S. 280.

³⁾ Имитацией называется подраженіе въ другомъ голосѣ мотиву, встречающемуся въ первомъ.

⁴⁾ Образецъ двойного контрапункта Jean de Garlande (XIII в.) помѣщенъ въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 62.

раченіи дать Маркетъ Падуанскій, теоретикъ, жившій въ концѣ 13-го вѣка. У Адама де ла Галь есть примѣръ basso ostinato (упрямаго, неизмѣннаго баса): данная мелодія неизмѣнно повторяется въ басу, тогда какъ верхніе голоса образуютъ новыя, разнообразныя комбинаціи. Въ дискантѣ попадаетъ плика, то есть вспомогательная нота, тотчасъ же переходящая въ главную, слѣдовательно представляющая подобіе нашей отбивной трели, или mordant. Весьма странной на нашъ взглядъ формой дисканта былъ ochetus (le hoquet), что значитъ «иканіе». Ochetus состоялъ въ томъ, что голосъ безпрестанно прерывался паузами ¹⁾. Эта форма очень нравилась въ тѣ времена и продолжалась до 14-го вѣка.

Неблагозвучіе дисканта, зависѣвшее отъ неумѣнія писать многоголосную музыку и отъ неразвитости вкуса, было не произвольное. Но иногда производилась преднамѣренная какофонія: въ интересахъ характеристики, напримѣръ, въ зауспокойной обѣднѣ или въ память страданій святыхъ, пѣли цѣлый рядъ диссонансовъ, рѣзкостью которыхъ пѣвчіе старались придать музыкѣ соответствующій текстъ характеръ ²⁾. Но не замедлилъ появиться протестъ противъ подобнаго безобразія. Теоретики стали возставать на злоупотребленія пѣвчихъ, которые, то преднамѣренно оскорбляли слухъ непрерывнымъ рядомъ диссонансовъ, то произвольно впадали въ какофонію, позволяя себѣ варьировать и разукрашивать свои партіи ³⁾. Чтобы поправить дѣло, стали заботиться объ обученіи дискантистовъ въ школахъ, которыя появились преимущественно во Франціи. Тѣмъ не менѣе папа Іоаннъ XXII въ 1322 г. принужденъ былъ запретить дискантъ въ церквахъ. Это запрещеніе гласило такъ: «Пѣвцы разрываютъ мелодію окетами, неумѣренно употребляютъ дискантъ, навязываютъ мелодіи пошлые триплы и мотеты, не обращаютъ вниманія на основную мелодію, взятую изъ антифонарія, не имѣя о ней никакого понятія, невѣдомые же имъ церковные тоны они смѣшиваютъ, не умѣя ихъ различать. Въ такомъ сумбурѣ умѣренное, правильное повышение и пониженіе хоральнаго пѣнія и всѣ отличія тональностей становятся неузнаваемы. Голоса пѣвцовъ безпокойно бѣгаютъ и поражаютъ слухъ, вмѣсто того, чтобы его улаживать. Сами же пѣвцы помогаютъ себѣ жестами выразить то, что они исполняютъ».

¹⁾ H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 194, 196, 199. Ср. H. Riemann, *Musik-Lexikon*. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 800.

²⁾ H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 339. Ср. мою Краткую ист. муз. хрест. 2 изд. Спб. 1900, стр. 69.

³⁾ Группы нотъ мелкой ритмической стоимости назывались «coruple» и «flourature». Въ нихъ и композиторъ и исполнитель иногда руководствовались лишь своей фантазіей. (Coussemaker, *L'art harmonique aux XII et XIII siècles*. Paris. 1865, p. 57).

Въ результатъ оказывается, что умиление, въ которомъ, вѣдь, все суть, оставлено въ сторонѣ, а распространяется лишь одно достойное порицанія легкомысліе. Но мы вовсе не противимся тому, чтобы иногда, въ особенности въ праздничные дни или во время торжественной обѣдни, присоединялись нѣкоторые благозвучные консонансы, напр., октавы, квинты, кварты и т. п. къ простому церковному пѣнію, но такъ, чтобы послѣднее оставалось неприкосновеннымъ, и благозвучная музыка не подвергалась измѣненію. Упомянутые же консонансы радуютъ слухъ, умиляютъ душу и предохраняютъ отъ ослабленія поющихъ во славу Божію» ¹⁾.

Многоголосная музыка эпохи дисканта дала возможность эмпирически узнать, какіе интервалы и ихъ послѣдовательности производятъ благозвучное и неблагозвучное впечатлѣнія. Теоретики того времени стали отступать отъ ученія греческихъ писателей, приближаться къ болѣе здравому взгляду на консонансы и диссонансы и устанавливать такіе правила, руководство которыми уже обезпечивало возможность сочинять благозвучную многоголосную музыку. Болѣе правильный взглядъ на консонансы и диссонансы устанавливается въ 12-мъ вѣкѣ. Въ особенности важная перемѣна произошла въ мнѣніи о терціи, составляющей основу благозвучнаго многоголосія. Въ греческой теоріи она считалась за диссонансъ. Это мнѣніе было принято на вѣру въ средніе вѣка теоретиками, хотя въ народѣ (на сѣверѣ Европы: въ Скандинавіи и Шотландіи) издавна народъ пѣлъ, вѣроятно, въ терціяхъ и секстахъ ²⁾. Первый трактатъ (анонимный), признающій терцію за консонансъ, относится къ XII в. ³⁾. Обыкновенно считается Франконъ Кельнскій за перваго теоретика, причислившаго терцію и сексты къ консонансамъ ⁴⁾. Но этотъ фактъ трудно установить, потому что время, когда жилъ Франконъ Кельнскій, не вполне опредѣлено ⁵⁾. Можетъ быть, новое ученіе о кон-

¹⁾ E. de Coussemaker. Hucbald, moine de St.-Amand et ses traités de musique, p. 390—391. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1861. II. S. 347—348.

²⁾ H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 3—4.

³⁾ Ibid. S. 108. Едва ли возможно съ полною точностію установить, кто впервые сталъ считать терцію за консонансъ (ibid. S. 112). Впрочемъ, можно съ точностію утверждать, что арабы ранѣе другихъ народовъ поняли консонирующее значеніе терціи и сексты. H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 74, 143.

Пониманіе консонирующаго значенія большою терціи обнаруживается въ трактатѣ англичанина I. Коттона, написанномъ въ XI вѣкѣ. (H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 95—96).

⁴⁾ H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. II Teil. S. 33.

⁵⁾ H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 114.

Исследования Руссемакера доказали существованіе другого Франкона, который, въ отличіе отъ Кельнскаго, названъ Парижскимъ. (E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles. Paris. 1865, p. 19—32).

сонирующемъ значеніи терціи и сексты слѣдуетъ приписать другимъ писателямъ, напримеръ, Johannes de Garlandia, жившему въ началѣ XIII вѣка ¹⁾.

Названный теоретикъ дѣлитъ консонансы (конкордансы) на совершенные (унисонъ и октава), средніе (квинта и кварта) и несовершенные (большая и малая терціи), а диссонансы (дискордансы) на совершенные (пѣтый тонъ и малая секста) и несовершенные (большая секста и малая септима); диссонансы I. де Гарландія допускаетъ не какъ самостоятельное сочетаніе, а лишь въ фигураціи ²⁾.

Трактатъ «Ars cantus mensurabilis», приписываемый Франкону Парижскому ³⁾, во многомъ сходенъ съ ученіемъ I. де Гарландія ⁴⁾. Значительныя измѣненія въ ученіи объ интервалахъ замѣчаются въ сочиненіи, приписываемомъ Франкону Кельнскому ⁵⁾. Онъ причисляетъ къ настоящимъ диссонансамъ: малую и большую секунду, тритонъ, малую сексту, малую и большую септиму; къ настоящимъ консонансамъ: унисонъ, октаву и квинту; три интервала дѣлаются консонансами въ извѣстномъ случаѣ, а именно малая и большая терція при переходѣ въ квинту или въ унисонъ и большая секста при переходѣ въ октаву; кварта консонансъ можетъ иногда стать диссонансомъ ⁶⁾.

Исключительное положеніе кварты и признаніе терціи за консонансъ указываетъ на значительное развитіе гармоническаго чувства ⁷⁾.

Весьма важная оцѣнка терціи и сексты встрѣчается у Вальтера Одингтона, жившаго приблизительно отъ 1250 до 1320 г. ⁸⁾, преподававшаго математику въ Оксфордѣ ⁹⁾. Вѣроятно, подъ влияніемъ музыкальной практики, давно санкціонировавшей терціи и сексты въ народномъ пѣніи англичанъ, В. Одингтонъ былъ глубоко убѣжденъ въ консонирующемъ значеніи этихъ интерваловъ и, какъ

¹⁾ H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 112, 115, 116. Былъ еще писатель того же имени, жившій въ концѣ XIII и началѣ XIV вв. О немъ см. ibid. XI и H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 363.

²⁾ H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 116.

³⁾ H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 339. (Art. Franco).

⁴⁾ H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 116—117.

⁵⁾ Теперь замѣчается склонность къ уменьшенію заслугъ Франкона Кельнскаго. (H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 167—168, 170).

⁶⁾ H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 118.

⁷⁾ Ibid. S. 118.

⁸⁾ H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 517.

⁹⁾ Ibid. S. 114.

математикъ, опредѣлилъ отношеніе звуковъ, входящихъ въ большую терцію, какъ $\frac{5}{4}$, а въ малую, какъ $\frac{6}{5}$ ¹⁾.

Онъ же (вѣроятно, первый) указываетъ на консонирующее значеніе трезвучія съ удвоеніемъ основного тона ²⁾.

Съ теченіемъ времени большія и малыя терціи начинаютъ употребляться даже въ заключеніяхъ, какъ объ этомъ сообщаетъ одинъ анонимный трактатъ, относящійся къ XIII вѣку ³⁾. Наконецъ, сначала допускаются ⁴⁾, а потомъ даже особенно рекомендуются параллельныя терціи и сексты ⁵⁾.

Въ эпоху дисканта вырабатываются правила употребленія диссонансовъ ⁶⁾ и устанавливается запрещеніе параллельныхъ октавъ и квинтъ ⁷⁾.

Въ особенности замѣчательно запрещеніе параллельныхъ квинтъ, октавъ и унисоновъ.

Prodoscimus de Beldomandis мотивируетъ это запрещеніе тѣмъ, что если голоса поютъ на разстояніи одинаковыхъ интерваловъ, то исполняемые ими мелодіи тождественны, тогда какъ цѣль контрапункта заключается въ соединеніи различныхъ мелодій ⁸⁾.

¹⁾ Н. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. IX, 119, 320. Такимъ образомъ оказывается ошибочнымъ прежнее мнѣніе, что испанецъ Bartolomeo Ramos, читавшій лекціи музыки въ Болоньи въ концѣ XV в. и въ началѣ XVI-го, первый установилъ теоретическое мотивированіе консонирующаго значенія большой и малой терціи; эта честь принадлежитъ В. Одингтону, жившему около 200 лѣтъ ранѣе Рамосъ (Ramis). Ср. ibid. S. 318, 319.

²⁾ Ibid. S. 120, 328.

³⁾ Н. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 122.

⁴⁾ Это допущеніе параллельныхъ терцій встрѣчается въ XIII в. (Ibid. S. 126, 128).

⁵⁾ О пріятномъ впечатлѣніи, производимомъ рядомъ параллельныхъ терцій и секстъ упоминаетъ Chilston, жившій приблизительно отъ 1375 до 1420 г. (Ibid. S. 145).

Но признаніе терцій и секстъ за консонансы совершилось съ большою постепенностью. Безпрестанно замѣчаются колебанія въ отнѣскъ этихъ интерваловъ (см. ibid. S. 111—114, 120, 121, 122—123, 191—192, 245—246, 325).

Такимъ образомъ путь оказался очень длиннымъ, который привелъ, наконецъ, къ правильному пониманію консонирующаго значенія терцій и секстъ (ibid. S. 327).

⁶⁾ Ibid. S. 122, 181, 268, 280, 285. Разрѣшеніе диссонансовъ (ibid. S. 289—290). Приготовленіе диссонансовъ (ibid. S. 292). Задержаніе сплюска, (ibid. S. 266, 285, 287).

Кварты, имѣвшая прежде значеніе одного изъ главныхъ консонансовъ, затѣмъ переходитъ въ разрядъ диссонансовъ, но у Prodoscimus de Beldomandis, жившаго въ концѣ XIV и началѣ XV вв., занимаетъ среднее мѣсто, диссонировавъ менѣе другихъ диссонансовъ (Ibid. S. 267, 327—328).

⁷⁾ Ibid. S. 126, 131, 134. Встрѣчается даже намекъ на запрещеніе скрытыхъ октавъ и квинтъ. (Ibid. S. 243—244).

⁸⁾ Эти мысли высказываетъ Prodoscimus de Beldomandis въ „Tractatus de contrapunctu“ (1412 г.). Ibid. S. 267—269.

Если органумъ, сбросивъ съ себя кабалу параллелизма, превратился въ дискантъ ¹⁾, то контрапунктъ есть скорѣе облагороженный фо-бурдонъ, чѣмъ развившійся дискантъ ²⁾. Неизвѣстно, кто ввелъ терминъ «контрапунктъ», который сталъ употребляться вмѣсто «organum», «diaphonia», «discantus» ³⁾. Прежде ошибочно считали Филиппа Витри ⁴⁾ и Парижскаго де Муриса за изобрѣтателей контрапункта ⁵⁾.

Слово «контрапунктъ» появляется въ 14 в., впервые въ трактатѣ Гарландіа ⁶⁾. Сначала слово «контрапунктъ» означаетъ первый разрядъ: ноту противъ ноты (punctum contra punctum), но впоследствии понятіе, соединенное съ этимъ терминомъ, расширяется ⁷⁾.

Съ теченіемъ времени обнаруживается гармоническое чувство ⁸⁾, вырабатывается вводный тонъ ⁹⁾ и болѣе или менѣе удовлетворительныя заключенія (кадансы) ¹⁰⁾.

Такимъ образомъ къ 15-му вѣку установилось правильное ученіе объ интервалахъ и найдены были главные законы ихъ благозвучнаго употребленія. Эти законы были открыты путемъ эмпирическимъ: попытки соединять нѣсколько мелодій въ одно музыкальное произведеніе, что составляетъ сущность дисканта, давали матеріалъ для наблюденія надъ интервалами и для вывода правилъ многоголосной музыки. Соединеніе различныхъ самостоятельныхъ мелодій

¹⁾ Н. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 91—92.

²⁾ Ibid. S. 3—4.

³⁾ Ibid. S. 237.

⁴⁾ Если Ф. Витри († 1361 г.) не изобрѣтатель контрапункта, то онъ одинъ изъ первыхъ представителей „новаго искусства“ („ars nova“), т. е. той многоголосной музыки, которая стала называться контрапунктомъ. Теперь подвергается сомнѣнію теоретическая дѣятельность Ф. Витри, и онъ причисляется лишь къ композиторамъ. (См. Н. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. XI, 222. Ср. Н. Riemann, Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 1204).

⁵⁾ Н. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 245. Р. Раманъ говоритъ о двухъ теоретикахъ, носившихъ имя де Муриса (ibid. S. X—XI, 226—237). Одинъ былъ профессоромъ въ Оксфордѣ и отличался консервативнымъ взглядомъ. Другой былъ ректоромъ Сорбонны въ Парижѣ, дружилъ съ Филиппомъ Витри и былъ сторонникомъ „новаго искусства“ (ars nova), т. е. контрапункта. Оба жили въ XIV в. (См. Н. Riemann, Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 766—767).

⁶⁾ Н. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 237, 241. Ср. Н. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage Leipzig. 1900. S. 363. Было два теоретика этого имени (см. ibid. S. 363 и Н. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. XI).

⁷⁾ Ibid. S. 237, 267, 277.

⁸⁾ Ibid. S. 139—140.

⁹⁾ Ibid. S. 94—95.

¹⁰⁾ Ibid. S. 294, 314, 315.

въ одно музыкальное цѣлое при ихъ различномъ ритмѣ ¹⁾ привело къ необходимости точно разработать послѣдній, чтобы достигнуть правильнаго одновременнаго совпаденія тоновъ, для достиженія желаемыхъ звуковыхъ комбинацій. Разработка ритмической стороны музыки, которая производилась параллельно съ стремленіемъ найти точное обозначеніе относительной длительности тоновъ, произвела цѣлую теорію, называемую мензуральной. Мензуралисты, занимавшиеся упомянутой теоріей, устанавливали вмѣстѣ съ тѣмъ правильные взгляды на интервалы и законы, соблюденіе которыхъ обеспечивало благозвучіе многоголосной музыки. Такимъ образомъ они, выработавъ свои взгляды наблюденіемъ надъ дискантомъ, обеспечили его переходъ въ правильный и благозвучный контрапунктъ. Къ наиболѣе знаменитымъ мензуралистамъ принадлежатъ: I. де Гарландія (въ первой половинѣ XIII в.), оба Франкона (XIII в.), Вальтеръ Одингтонъ (умеръ въ началѣ XIV в.), Маркветъ Падуанскій (въ концѣ XIII и началѣ XIV в.), I. де Мурисъ (XIV в.), I. Тинкторисъ († 1511 г.), Гафори (1451—1522), Sebald Heyden (1498—1561), Глареанъ (1488—1563) и др. ²⁾.

ГЛАВА XVII.

Мензуральная теорія.



Гвидо, располагая невмы на четырехъ линіяхъ и въ ихъ промежуткахъ, достигнулъ возможности точно опредѣлять высоту обозначаемого тона. Опредѣленіе же ритмической стоимости тоновъ оставалось по прежнему весьма шаткимъ. Оно не сдѣлалось точнѣе ни «въ хоральной нотѣ», которая впервые встрѣчается въ рукописныхъ антифонаріяхъ и служебникахъ 12-го вѣка и состоитъ изъ ромбoidalныхъ головокъ съ хвостами и безъ оныхъ, ни въ «квадратной нотѣ», сходной по существу съ хоральной ³⁾. Ритмъ мелодій зависѣлъ отъ размѣра латинскаго текста. Просодія, опредѣлявшая долготу и краткость слоговъ текста, служила указаніемъ относительной

¹⁾ О ритмическомъ освобожденіи голосовъ отъ однообразія ритмической цѣнности исполняемыхъ звуковыхъ сочетаній см. H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 98.

²⁾ H. Riemann, *Musik-Lexikon*. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 721. Тамъ же образчикъ мензуральной нотации.

³⁾ Arrey von Dommer, *Handbuch der Musik-Geschichte*. Leipzig. 1868. S. 59—60. Ср. A. W. Ambros, Breslau. 1864. Bd. II. S. 169—170, 365. Ср. H. Riemann, *Musik-Lexikon*. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 197. (Art. Choralnotenschrift). Ср. H. Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 115.

длительности тоновъ мелодіи, на которую пѣлись данные слова ¹⁾. Большого ритмическаго разнообразія въ грегорианскомъ пѣніи не было, потому оно и называлось «ровнымъ» (*cantus planus*) ²⁾. Когда же дискантисты стали соединять нѣсколько мелодій съ разнообразнымъ ритмомъ въ одно музыкальное цѣлое, то самое точное опредѣленіе длительности тоновъ представило крайнюю необходимость ³⁾. Безъ этого условія, при одновременномъ исполненіи самостоятельныхъ мелодій, вошедшихъ въ многоголосное музыкальное сочиненіе, не могли бы получаться тѣ звуковыя комбинаціи, которыя имѣли въ виду композиторъ. Соединяя независимо одна отъ другой сочиненныя мелодіи въ одно музыкальное цѣлое, весьма часто онъ долженъ былъ измѣнять ихъ ритмъ для того, чтобы они могли звучать согласно, при совмѣстномъ исполненіи. Эти измѣненія въ ритмѣ отдѣльныхъ мелодій, сдѣланныя для благозвучія составленнаго изъ нихъ многоголоснаго произведенія, вводили все болѣе и болѣе разнообразія въ размѣръ музыки и обуславливали необходимость самаго точнаго обозначенія относительной длительности тоновъ. Развивающееся разнообразіе ритмической стороны музыки доставило ей названіе «фигуральной», въ отличіе отъ грегорианскаго пѣнія, называвшагося ровнымъ (*cantus planus*). Такъ какъ фигуральная музыка требовала точнаго измѣренія и опредѣленія ритмическаго достоинства тоновъ, то она также называлась «мензуральной». Этотъ терминъ былъ въ употребленіи до 16-го вѣка. (Ar. von Dommer, *Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig. 1868. S. 60).

Мензуральная теорія явилась результатомъ дѣятельности цѣлой группы ученыхъ, главныя имена которыхъ перечислены выше. Сущность мензуральной теоріи, представляющей весьма много запутаннаго и неяснаго, въ общихъ чертахъ заключается въ слѣдующемъ ⁴⁾. Знакъ, послужившій первообразомъ для всѣхъ другихъ знаменъ мензуральной теоріи, назывался *brevis*: . Тотъ же самый знакъ съ присоединенной чертой () назывался *longa*. *Longa* вдвое длиннѣе

¹⁾ H. Riemann, *Musik-Lexikon*. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 197. (Art. Choralnotenschrift).

²⁾ Грегорианское пѣніе, подобно амвросіанскому, сначала имѣло разнообразный ритмъ, но въ 12 в. по возникновеніи мензуральной музыки, сдѣлалось «пѣніемъ ровнымъ» (*cantus planus*). (См. H. Riemann, *Musik-Lexikon*. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 417. (Art. Gregorianischer Gesang)).

³⁾ H. Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 123.

⁴⁾ О мензуральной теоріи см. Ambros, *Geschichte der Musik*. Breslau. 1864. Bd. II. S. 359—397, 427—452; Arrey von Dommer, *Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig. 1868. S. 60—61, 77—79; H. Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 122—134; H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 155—185.

brevis, слѣдовательно, когда эти два знака чередуются, то образуютъ трехдольный размѣръ ¹⁾. Чтобы сохранить его, longa считалась вдвое длиннѣ brevis, когда она не чередовалась съ послѣднею, а слѣдовала одна за другой. Такимъ образомъ иногда longa была вдвое, иногда же вдвое длиннѣ brevis. Нота вдвое болѣе длинная, чѣмъ longa, называлась duplex longa, или maxima (■). Нота вдвое болѣе короткая, чѣмъ brevis, называлась semibrevis (◆). Maxima и longa обыкновенно находились въ двухдольномъ отношеніи, отношеніе же brevis къ semibrevis мѣнялось: если brevis чередовалась съ semibrevis, то первая была вдвое длиннѣ второй, если же brevis не чередовалась съ semibrevis, то отношеніе было трехдольное ²⁾. Для устранения сомнѣній, въ двухдольномъ или въ трехдольномъ отношеніи находились употребляемые знаки, прибавлялась точка къ болѣе крупной нотѣ, для указанія ея трехдольнаго отношенія съ меньшей нотѣ. Такимъ образомъ точка служила для увеличенія длительности ноты. Увеличеніе стоимости ноты называлось альтераціей, уменьшеніе же имперфекціей. Для отличія, имперфектированныя ноты писались краснымъ цвѣтомъ или же не наполнялись черною краскою и потому получили названіе бѣлыхъ (напримѣръ, имперфектированная brevis обозначалась такъ: |===|). Съ 15-го вѣка бѣлая нота вытѣсняетъ черную, черныя же ноты служатъ для обозначенія мельчайшихъ

¹⁾ Трехдольный размѣръ считался совершеннымъ. Это мнѣніе находится въ связи съ тѣмъ символизмомъ, который былъ приданъ музыкѣ въ средніе вѣка. Совершенство трехдольнаго размѣра зависѣло оттого, что число три, напоминая Пресвятую Троицу, считалось священнымъ (Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II S. 364; H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 162; H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 124. Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles, p. 114 и Histoire de l'harmonie au moyen âge, p. 205. Тѣмъ не менѣе двухдольный размѣръ существовалъ въ раннія времена (см. Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles, p. 119). Въ инструментальной музыкѣ преобладали двухдольный размѣръ (см. H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 213—216). Средневѣковой мистицизмъ усматривалъ во всей музыкѣ таинственное соотношеніе съ религіей и нравственностію. Такъ, напримѣръ, три рода инструментовъ: ударные, духовые и струнные соотношались тремъ добродѣтелямъ: вѣрѣ, надеждѣ и любви. Музыканты, знавшіе музыку наизусть, слѣдовательно, носившіе ее въ сердцахъ, сравнивались съ сощрацательной Маріей, а тѣ, которые пѣли по нотамъ, съ трудомъ и заботою разбирая ихъ, — съ дѣятельною Марією. Средневѣковому міросозерданію присуще было постигать связь музыки съ разными космическими явленіями, напримѣръ: съ землею, водою, воздухомъ и огнемъ, — что напоминаетъ взгляды, встрѣчаемые у разныхъ древнихъ народовъ (Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 211—215).

²⁾ H. Riemann, Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 1112 (Art. Takt.).

ритмическихъ дѣленій ¹⁾. Тогда полная система знаковъ мензуральной теоріи была слѣдующая:

Maxima:	=====
longa:	====
brevis:	•====
Semibrevis:	◆
Minima:	◆
Semiminima:	◆
Fusa:	◆
Semi fusa:	◆

Для указанія паузъ также были придуманы особые знаки ²⁾. Единицею мѣры служила semibrevis, скорость которой равнялась умѣренному движенію руки, для указанія ритмической длительности тоновъ. При движеніи руки съ этою пѣлюю, послѣдняя прикасалась къ пульпитру, и отъ слова «tactus» (прикосновеніе) произошло употребляемое и до сихъ поръ выраженіе «тактъ», означающій размѣръ длительности тоновъ ³⁾.

Brevis соотвѣтствовала нашей двойной пѣлой нотѣ ⁴⁾. Такто-

¹⁾ Ar. von Dommer, Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 77. Cp. H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 272.

²⁾ H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 173, 220. Cp. H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2. Auflage. Leipzig. 1901. I Theil. S. 124, 127—130. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 370. Mendel, Musikalisches Conversations-Lexikon. Bd. VII, S. 131.

³⁾ Ar. von Dommer, Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 77—78; Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II, S. 381, 444—445; H. Riemann, Musik-Lexikon. 5. Auflage. Leipzig. 1900. S. 1112. (Art. Takt).

Semibrevis равняется нашей пѣлой нотѣ. (См. H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil, S. 129, 133).

⁴⁾ Длительность brevis получила названіе tempus (время) и различалась какъ tempus perfectum (■ = 3 ◆) и tempus imperfectum (■ = 2 ◆). Длительность semibrevis называлась prolatio, при чемъ совершенный видъ (◆ = 3 ◆) назывался prolatio major, а несовершенный (◆ = 2 ◆) prolatio minor. Общеупотребительнымъ однако сдѣлалось обозначеніе prolatio

выя черты не были известны до 16-го вѣка ¹⁾). Если нѣсколько тоновъ исполнялись на одинъ и тотъ же слогъ, то ноты соединялись въ группы, называвшіяся лигатурой ²⁾).

major точкой въ кругу (○, ♪), а prolatio minor отсутствіемъ точки. Такимъ образомъ можно было бы удовольствоваться знаками:

○ = Tempus perf.,	Prol. major (= такту $\frac{3}{2}$)
○ = Tempus perf.,	Prol. major (= такту $\frac{3}{4}$)
◐ = Tempus imperf.,	Prol. minor (= такту $\frac{3}{8}$)
◐ = Tempus imperf.,	Prol. minor (= такту $\frac{1}{4}$)

если бы все болѣе и болѣе возрастающія каноническія усложненія нидерландцевъ не потребовали различія трехдольной и двухдольной мензуръ наибольшахъ нотныхъ длительностей (Longa и Maxima). (Подробности см. въ книгѣ Н. Riemann. Studien zur Geschichte der Notenschrift. S. 254—266). Понятіе о темпѣ чуждо наиболѣе старой мензуральной нотациі. Но въ XV в. явились опредѣленія, указывавшія увеличенія или уменьшенія величины нотъ, какъ по отношенію къ предыдущимъ длительностямъ въ томъ же голосѣ, такъ и по сравненію съ обыкновенной длительностію. Эти опредѣленія назывались уменьшеніемъ, увеличеніемъ и пропорціями. Нормальное значеніе нотъ получило названіе integer valor. Старѣйшій знакъ уменьшенія есть отвислая черта черезъ знакъ tempus'a

♪ и ♪ также у Prolatio major ♪ и ♪.

Этимъ значеніе нотныхъ длительностей уменьшалось на половину, такъ что brevis превращалась въ semibrevis; такъ какъ (въ XV в.) съ brevis соединялось понятіе о тактовой единицѣ, т. е. считали по semibrevis (какъ мы теперь считаемъ четвертями и какъ въ XII и до XIII в. считали по brevis), то знакъ уменьшенія указывалъ на brevis какъ единицу счета (откуда происходитъ названіе Allabreve, которое мы и теперь даемъ ускоренному такту ♪). Въмѣсто уменьшающаго штриха ставили иногда при знакѣ tempus'a цифру 2, а позднѣе также и 3; такимъ образомъ знаки: ♪2, ♪3 выражали, что двѣ или три breves равняются одной brevis нормальной длительности. Увеличеніе было противоположнымъ дѣйствіемъ и выражалось дробями при знакѣ tempus'a, преимущественно $\frac{1}{2}$ или $\frac{1}{4}$; при этомъ обозначеніи половина или треть brevis получали длительность цѣлой brevis. (См. Н. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Aufl. Leipzig. 1901. I Teil. S. 126—127, 132—133).

Увеличеніе и уменьшеніе стоимости нотъ сдѣлалось излишнимъ, когда около 1600 г. изъ Италіи распространилось обыкновеніе обозначать темпъ словами: Adagio, Allegro, Andante и пр. (Ibid. I. S. 161).

¹⁾ См. Н. Riemann. Studien zur Geschichte der Notenschrift. S. 254. Ср. Н. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 215, 216. Ср. Н. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 125, 140. II Teil. S. 72.

Впрочемъ тактовые черты въ табулатурахъ органа и лютни встрѣчаются уже въ XV в. (См. Н. Riemann. Musik-Lexikon. 5. Auflage. Leipzig. 1900. S. 1118. Art. Taktstrich. Ср. Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1898. Bd. III. S. 435—436 и Ar. von Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 61).

²⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 78—79. О лигатурахъ см. также: Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 375; Naumann. Illustrierte Musikgeschichte. II. S. 207—288; Н. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. I Teil. S. 122, 130—132; Н. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 102, 164, 166, 177, 179; Н. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900 S. 658.

Ритмическая сторона музыки представляла обширную область для изслѣдованія. Увлеченіе ею заставило мензуралистовъ все свое вниманіе обратить на изображеніе все болѣе и болѣе сложныхъ ритмическихъ комбинацій, отчего сами сочиненія носили на себѣ печать скорѣе продукта разсудочной дѣятельности ума, нежели творческой фантазіи, возбуждаемой вдохновеніемъ.

ГЛАВА XVIII.

Нидерландская школа.

Дискантъ далъ матеріалъ для наблюденія надъ интервалами и поводъ къ приобритенію правильнаго на нихъ взгляда; ритмическое разнообразіе отдѣльныхъ мелодій, соединеніе которыхъ въ одно музыкальное цѣлое составляло главную сущность дисканта, привело къ развитію мензуральной теоріи. Правильный взглядъ на интервалы, замѣченные главные законы, обусловливающіе благозвучіе одновременныхъ сочетаній тоновъ, и выработка ритмической стороны музыки обезпечили появленіе контрапункта, то есть благозвучной, правильной, многоголосной музыки, въ которой каждый голосъ представляетъ самостоятельную, болѣе или менѣе интересную и благозвучную мелодію. Многоголосіе возникаетъ всего ранѣе въ Англіи, но контрапунктъ разрабатывается одновременно и въ Англіи, и во Франціи, и въ Германіи, и въ Нидерландахъ, произведшихъ наибольшее число контрапунктистовъ, занявшихъ наиболѣе выдающіяся мѣста повсемѣстно въ музыкальномъ мірѣ ¹⁾). Нидерланды представили почву, наиболѣе благоприятную для разработки контрапункта, который однако появляется всего ранѣе въ Англіи и оттуда распространяется и по другимъ странамъ западной Европы ²⁾). Хотя мензуральная теорія дѣятельно разрабатывалась въ Парижѣ и оттуда распространилась по другимъ странамъ ³⁾), но дальнѣйшее развитіе многоголосной музыки было задержано бѣдственнымъ положеніемъ Франціи вслѣдствіе

¹⁾ Н. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2. Auflage. Leipzig. 1901. II. Teil. S. 42.

²⁾ Н. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 311. Н. Riemann. Musik Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 297. (Art. Englische Schule).

Раннему развитію контрапункта въ Англіи содѣйствовало общее благосостояніе этой страны. „Даже въ то время, когда войны Розъ дѣйствительно свирѣпствовали, отечество наше, повидимому, было въ счастливѣйшемъ положеніи, нежели сосѣднія государства въ годы глубокаго мира“. Маколей. Полное собраніе сочиненій. Томъ VI. Исторія Англіи отъ востанія на престолѣ Іакова II. Изд. Тиблена. Спб. 1861. Часть I, стр. 38.

³⁾ Н. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 184.

политических неурядиц¹⁾, и учителями контрапункта французовъ явились нидерландскіе музыканты.

Въ Германіи, несмотря на громадные музыкальныя способности народа, который такъ роскошно проявился впоследствии, контрапунктическая музыка стала развиваться тоже лишь подъ вліяніемъ нидерландскихъ учителей. Борьба между папою и императоромъ, междоусобице, кулачное право, фанатизмъ бичующихся братьевъ, все это замедлило успѣхи цивилизаціи вообще и музыкальнаго развитія въ частности²⁾.

Даже Италія, представлявшая столько аналогіи съ Нидерландами въ экономическомъ отношеніи, столько благодатныхъ условій какъ со стороны климата, такъ и художественно-историческихъ памятниковъ, должна была уступить пальму первенства Нидерландамъ въ музыкальномъ отношеніи. Этотъ фактъ тѣмъ труднѣе объяснить нѣкоторыми политическими неблагоприятными обстоятельствами (напримѣръ, борьбою Гвельфовъ и Гибеллиновъ), что они, вѣдь, не мѣшали же развитію остальныхъ искусствъ, изъ которыхъ поэзія начала процвѣтать со времени Данте (1263—1321), а архитектура, скульптура и живопись, въ лицѣ Брунеллески, Леонардо да Винчи, Рафаэля и Микель-Анжело, достигли своего зенита въ 15-мъ и началъ 16-го вѣковъ, тогда какъ музыка въ Италіи только что начинается развиваться съ 16-го вѣка подъ руководствомъ нидерландскихъ учителей. Политическій гнетъ, который сказывался въ итальянскихъ республикахъ, при господствѣ и раздорахъ аристократическихъ партій, нарушалъ спокойную, веселую общественную жизнь, столь необходимую для развитія музыки. Къ приведенному неблагоприятному обстоятельству присоединялся самый характеръ итальянскаго музыкальнаго гения, болѣе склоннаго къ субъективному мелодическому стилю, чѣмъ къ объективному контрапункту, который, будучи еще въ зачаточномъ состояніи, требовалъ терпѣливой, кропотливой технической разработки, часто граничившей съ ремесленною сухостью, столь антипатичной итальянской художественности³⁾.

Для обработки матеріала музыки, для того, чтобы сдѣлать его способнымъ воспроизводить всѣ мельчайшіе узоры музыкальной архитектуры, нужно было колоссальное трудолюбіе нидерландцевъ, обусловленное ихъ холоднымъ темпераментомъ⁴⁾. Послѣдній какъ

нельзя болѣе быть годенъ для борьбы съ трудностями развивавшейся контрапунктической техники, для осилеія которой гораздо болѣе требовалось хладнокровнаго разсудочнаго разсчета, чѣмъ художественнаго вдохновенія. Въ этотъ періодъ развитія музыки гораздо болѣе пользы приносила ея успѣхамъ терпѣливый труженикъ, разрабатывавшій матеріалъ этого искусства, нежели пылкій художникъ, у котораго тогда не доставало средствъ для воплощенія своихъ идей въ музыкальныя формы. Тѣмъ не менѣе было бы ошибочно не признавать художественнаго элемента въ нидерландскихъ музыкантахъ. Хотя имъ пришлось преимущественно бороться съ техникой контрапункта, но они не оставляли безъ вниманія и художественной стороны музыки, имѣя въ виду своими произведеніями удовлетворять эстетической потребности нидерландскаго общества, которое было въ высшей степени склонно къ общежитію и домашнимъ удовольствіямъ, всего болѣе оживлявшимся исполненіемъ многоголосныхъ контрапунктическихъ произведеній. Богатство страны, основанное не на одной вишней торговлѣ, но и на производительномъ трудолюбіи массы, и политическая свобода народа обусловливали ясную, спокойную общественную жизнь, представлявшую ту благодатную почву, на которой

лабораторіи во всѣхъ наукахъ все, что носитъ названіе скучнаго и непріятнаго, но подготовительнаго и необходимаго труда, всецѣло принадлежитъ имъ; терпѣливо и съ чуднымъ самоотверженіемъ обтесываютъ они всѣ камни новѣйшаго зданія. Въ области вѣщественнаго труда, англичане, американцы и голландцы дѣлаютъ тоже самое. Я хотѣлъ бы показать вамъ какого-нибудь выдѣльщика матерій или англійскаго ткача за работой; это совершенный автоматъ, весь день трудящійся, ни на минуту не отвлекая себя отъ дѣла въ теченіе перваго часа такъ же хорошо, какъ и по окончаніи десятаго. Если онъ въ одной мастерской съ французскими рабочими, послѣдніе представляютъ поразительную противоположность; они не умѣютъ усвоить себѣ эту машинную точность; они скорѣе становятся невнимательными и скорѣе устаютъ; поэтому къ концу дня у нихъ обнаруживается несравненно менѣе производительности; вмѣсто тысячи восьмисотъ спиць, они едва сдѣлаютъ тысячу двѣсти. Чѣмъ южнѣе, тѣмъ способность къ труду становится еще меньшею; провансалецъ, итальянецъ, чувствуютъ потребность поболтать, попить, потанцевать; онъ охотно готовъ шатайся безъ дѣла и жить на удачу, хотя бы для доставленія себѣ этого, ему пришлось ограничиться одними лохмотьями вмѣсто одежды. Правднѣе тамъ кажется естественною и даже почетною. *Благородная жизнь*, дѣло человѣка, который изъ гордости отказывается отъ труда, живя впроголодь, а зачастую и ничего не ѣвши по цѣлымъ днямъ, была истиннымъ бичемъ Испаніи и Италіи въ два послѣднія столѣтія. Напротивъ, въ тоже время, фламандцы, голландцы, англичане, нѣмцы поставляли въ особенную доблесть снабженіе себя всѣмъ необходимымъ; инстинктивное стѣпраніе, вслѣдствіе котораго обыкновенный человѣкъ избѣгаетъ труда, ребяческое тщеславіе, заставляющее образованнаго человѣка сторониться отъ званія рабочаго, уступили предъ ихъ здравомысліемъ и умомъ". (Ипполитъ Тэнъ. Искусство въ Италіи и Нидерландахъ. Переводъ Чудинова. Воронежъ, 1871, стр. 104—105). (Ср. Н. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1890 S. 788—789. Art. Niederländer).

¹⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864 Bd. II. S. 399—400.

²⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864, Bd. II. S. 402—403.

³⁾ Ibid. Bd. II. S. 401—402.

⁴⁾ „Прежде всего, это самые величайшіе въ свѣтѣ труженики; съ этой стороны, въ области умственной работы, никто не можетъ сравниться съ нѣмцами, за ними эрудиція, философія, знаніе самыхъ трудныхъ языковъ, великолѣпныя изданія, словари, сборники, классификаціи, изслѣдованія въ

роскошно развилась нидерландская музыка ¹⁾. Сами итальянцы отдали справедливость музыкальности нидерландцев. Лодовико Гвиччардини въ своемъ описаніи Нидерландовъ (въ 1556 году) говоритъ слѣдующее: «Бельгійцы настоящие представители музыкальнаго искусства, которое они основали и довели до величайшаго совершенства. Имѣя врожденный талантъ къ музыкѣ, мужчины и женщины, не учившись, поютъ вмѣстѣ въ высшей степени красиво и гармонически-правильно. Когда же къ этой врожденной способности присоединилось изучение искусства, то они возвысились до тѣхъ высокихъ произведеній вокальной и инструментальной музыки, образчики которыхъ они доставляютъ ежедневно. Такимъ образомъ они, по справедливости, пользуются высшими и лучшими мѣстами при всѣхъ дворахъ христіанскихъ князей» ²⁾.

Въ Нидерландахъ впервые возникла школа въ истинномъ смыслѣ этого слова, какъ «духъ и жизнь, а не комната съ извѣстнымъ числомъ скамеекъ и каедрой, съ которой учитель учить извѣстное число слушающихъ юношей, предполагая даже, что изъ нихъ впоследствии сдѣлаются преподаватели» ³⁾.

Въ произведеніяхъ Нидерландской школы самыя употребительныя церковныя тональности были: *D, E, F, G*, которая иногда транспонировалась на *G, A, B* и *C*. Для сохраненія полутоновъ на своихъ мѣстахъ, въ каждомъ изъ этихъ транспонированныхъ ладовъ *B* квадратное измѣнялось на *B* круглое, то есть къ нимъ прибавлялся си-бемоль, который иногда выписывался, а иногда же не обозначался, потому что знаніе, гдѣ онъ долженъ былъ употребляться, предполагалось у пѣвцовъ ⁴⁾. *B* квадратное иногда измѣнялось на *B* круглое въ церковныхъ ладахъ: *F* (отчего получался напѣ мажоръ) и *D* (отчего получался напѣ миноръ) ⁵⁾.

Одно изъ главныхъ отличій начинающагося въ Нидерландахъ контрапункта отъ предшествующаго ему дисканта заключается въ красивыхъ каденціяхъ ⁶⁾, обнаруживающихъ пониманіе вводнаго тона, стремящагося перейти въ тонику строя ⁷⁾. Но весьма часто въ раннихъ произведеніяхъ Нидерландской школы встрѣчается въ каденціяхъ «странная переменная нота», такъ названная Кизеветтеромъ ⁸⁾.

¹⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 400.

²⁾ Descrizione di M. Lodovico Guicciardini patritio fiorentino di tutti Paesi Bassi, altrimenti detti Germania interiore. In Anversa MDLXVII, pag. 28.

³⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1878. Bd. IV. S. 68.

⁴⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 415—416.

⁵⁾ Ibid. II. S. 418.

⁶⁾ Каденціей называется заключительная формула.

⁷⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 417—420.

⁸⁾ B. G. Kiesewetter. Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik. 2 Ausgabe. Leipzig. 1847. S. 49.

Она состоитъ въ томъ, что вводный тонъ, вмѣсто того, чтобы разрѣшаться въ октаву, сначала опускается на ступень внизъ—въ сексту строя, которая, прыгая на терцію вверхъ, такимъ образомъ переходитъ въ тонику ¹⁾.

Нидерландскіе композиторы сочиняли свои многоголосныя произведенія обыкновенно на данную мелодію (*cantus firmus*), которую брали или изъ грегорианскаго пѣнія, или же изъ свѣтскихъ пѣсень ²⁾. Свѣтскія пѣсни часто выбирались темами даже для духовныхъ произведеній. Въ этомъ обыкновеніи отнюдь не слѣдуетъ видѣть профанаціи духовной музыки. Соединеніе духовныхъ и свѣтскихъ пѣсень было уже сдѣлано дискантистами. Послѣдніе избѣгали соединять двѣ или нѣсколько церковныхъ мелодій, потому что въ такомъ случаѣ нельзя было узнать, которая изъ нихъ главная и которая прибавлена лишь въ интересахъ многоголосной музыки. Нидерландскіе композиторы выказываютъ особенное расположеніе писать духовныя произведенія на свѣтскія пѣсни въ особенности потому, что измѣненія въ послѣднихъ, для разнообразной контрапунктической разработки, безпрепятственно допускались, тогда какъ духовную мелодію нужно было сохранять, по возможности, въ неизмѣненномъ видѣ ³⁾. Духовныя многоголосныя произведенія всегда заимствовали свое названіе отъ тѣхъ темъ, на которыя были написаны; оттого они получали совершенно неподходящія названія, напримѣръ, отъ пѣсень: «L'homme armé» ⁴⁾. «Malheur me bat», «Je ne demande», «Des rouges nez», «Adieu mes amours», «Fortuna desperata» и др. ⁵⁾. *Cantus firmus* въ тѣ времена помѣщался въ тенорѣ. Оттого въ темахъ XV и XVI в. часто встрѣчаются свѣтскія пѣсни, данныя тенору, со словами, ничего не имѣющими общаго съ текстомъ литургіи. Есть однако основаніе думать, что эти свѣтскія пѣсни, служа темами духовныхъ произведеній, исполнялись съ своими словами даже въ церквахъ ⁶⁾.

¹⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 419.

²⁾ Ibid. Bd. III. S. 9.

³⁾ Ibid. Bd. III. S. 16—25. Cp. ibid. Bd. II S. 411—414.

⁴⁾ Орфография того времени.

⁵⁾ Ad. Piesniz. Compendium der Musikgeschichte, bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts. Wien. 1889. S. 88. Мессы на темы, сочиненныя самимъ композиторомъ, встрѣчаются рѣже. Эти, такъ называемыя „*Missae sine nomine*“, обозначаются: *Missae primi toni, secundi toni*, или по начальнымъ нотамъ: *Missae ut fa, Missae la sol fa re mi* и т. п. (Ibid. S. 88). (Cp. Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 43—44).

⁶⁾ „Въ триплахъ или въ трехъ-голосномъ дискантѣ, пѣвцы при пѣніи произносятъ иногда разныя слова“. „Изъ подобнаго дисканта въ XV и XVI вѣкахъ произошли цѣлыя мессы съ темами изъ свѣтскихъ мелодій на слова, весьма свободныя. Правда, въ подобныхъ мотетахъ и мессахъ, весьма многочисленныхъ въ главныхъ европейскихъ бібліотекахъ, встрѣчаются почти всегда лишь начальныя слова свѣтскаго пѣнія, изъ чего можно пред-

Если выбранная мелодія служила темой для весьма большого произведенія, то приходилось ее нѣсколько разъ повторять. Чтобы избѣгнуть монотонности, возможной при такихъ повтореніяхъ, данная мелодія подвергалась различнымъ измѣненіямъ, напимѣръ: увеличивалось ритмическое достоинство тоновъ данной мелодіи, или она употреблялась въ обратномъ движеніи, (т. е. выписывалась, начиная съ конца до начала), или обращались ея интервалы (мелодическій шагъ вверхъ измѣнялся на такой же шагъ внизъ и наоборотъ), или опускались мельчайшія ноты темы, или же измѣнялся порядокъ ея тоновъ и т. п. Но какія бы измѣненія ни дѣлались въ основной мелодіи, послѣдняя всегда выписывалась въ своемъ первоначальномъ видѣ; всѣ же варіаціи, которыя имѣлъ въ виду композиторъ, лишь указывались, иногда въ формѣ болѣе или менѣе загадочной, подчасъ требовавшей большого остроумія, чтобы угадать скрытый смыслъ.

полагать, что текстъ пѣсенъ не произносился. Можетъ быть, эти партіи предназначались для исполненія на органѣ или на какомъ-нибудь другомъ аккомпанирующемъ инструментѣ. (E. de Coussemaker. Histoire de l'harmonie au moyen âge. p. 57—58).

Названная книга Куссемакера появилась въ 1852 г. Въ другой своей книгѣ: „L'art harmonique aux XII et XIII siècles“, вышедшей въ свѣтъ въ 1865 г., авторъ измѣняетъ свое мнѣніе. По поводу дисканта, въ которомъ одинъ голосъ поетъ слова религиознаго содержанія, а другой — свѣтскаго, Куссемакеръ пишетъ: „Трудно повѣрить, чтобы такое соединеніе словъ имѣло мѣсто въ церкви. Оттого практическое исполненіе подобныхъ дискантовъ постоянно отрицалось. Мы сами раздѣляли этотъ взглядъ, пока положительный фактъ не разрушилъ могущей существовать на этотъ счетъ иллюзіи. Этотъ фактъ заключается въ существованіи такого соединенія въ „Ite missa est“ одной мессы XIII в., принадлежащей собору въ Турнѣ“. Публикуя переводъ этого любопытнаго археологическаго документа на современные ноты, мы говорили: „Въ этомъ произведеніи встрѣчается доказательство тому факту, существованіе котораго до сихъ поръ возбуждало сомнѣніе. Казалось неслыханнымъ, чтобы мотеты съ примѣсью свѣтскихъ словъ исполнялись въ церквахъ. Въ особенности трудно было предположить, чтобы въ этихъ произведеніяхъ пѣлись сразу и свѣтскія, и латинскія слова. Здѣсь мы встрѣчаемъ одну изъ тѣхъ странностей, которыя съ трудомъ можно было бы объяснить, если бы и въ наше время мы не были свидѣтелями подобнаго рода аномалій, менѣе замѣтныхъ, чѣмъ въ XIII в., когда можно было увлечься новизною многоголосной музыки“. (E. de Coussemaker. Messe du XIII siècle, traduite en notation moderne et précédée d'une introduction. Paris-Lille. 1861, p. 5). Амбросъ, впрочемъ, сомнѣвается въ томъ, чтобы въ церкви во время исполненія мессы произносились слова, чуждыя литургіи. (Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 24). Однако, онъ самъ приводитъ примѣръ реквиема І. Ринафора, въ которомъ вмѣстѣ со словами заупокойной обѣды слышались слова: „с'est douleur non pareille“, заимствованныя вмѣстѣ съ мотивомъ изъ свѣтской пѣсни „faute d'argent c'est douleur non pareille. (Ibid. Bd. III. S. 42—43).

Ср. также ibid. Bd. IV. S. 16.

По мнѣнію Куссемакера, многоголосная месса появляется не ранѣе XIII в. (E. de Coussemaker. L'art harmonique aux XII et XIII siècles. Paris. 1865, p. 134).

Эти указанія назывались «канонами»; слѣдовательно, этимъ именемъ у нидерландскихъ композиторовъ обозначалось совсѣмъ не то, что въ нашей современной музыкѣ ¹⁾. (A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 62—65).

Нидерландскіе композиторы въ своихъ контрапунктическихъ произведеніяхъ стремились придавать каждому отдѣльному голосу наибольшій интересъ. Для того, чтобы каждый изъ сопровождавшихъ данную тему голосовъ могъ приблизиться къ ней своимъ мелодическою, композиторы старались придавать имъ наибольшее сходство съ мелодіею, служившею основою всего сочиненія. Такимъ образомъ въ контрапунктѣ нидерландскихъ композиторовъ все болѣе и болѣе развивались имитаціи (все болѣе и болѣе замѣчается стремленіе голосовъ подражать другъ другу) ²⁾. Наконецъ, нидерландскіе композиторы достигли умѣнія писать такія многоголосныя произведенія, въ которыхъ голоса, вступая одинъ за другимъ, неизмѣнно повторяютъ одну и ту же мелодію. Такая форма многоголосной музыки называлась у нидерландскихъ композиторовъ фугою ³⁾. Въ такихъ произведеніяхъ, въ которыхъ голоса тождественны, но вступаютъ въ разные моменты, выписывалась лишь главная мелодія; чтобы указать, какъ изъ нея получить остальные голоса того же произведенія, и въ какіе моменты нужно имъ вступать, нидерландскіе композиторы употребляли загадочныя изрѣченія, подобныя вышеупомянутымъ. Такъ какъ эти изрѣченія именовались канонами, то это названіе въ послѣдствіи перешло и на самыя музыкальныя сочиненія, голоса которыхъ вступаютъ не одновременно, но повторяютъ одну и ту же мелодію. (A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 65 ff).

По мѣрѣ развитія техники у нидерландскихъ композиторовъ, увеличивалось ихъ пристрастіе къ запутаннымъ, темнымъ загадкамъ,

¹⁾ Въ современной музыкѣ канонѣмъ обозначается такая форма двухъ-голосной или многоголосной музыки, въ которой всѣ голоса, вступая одинъ послѣ другого, точно подражаютъ другъ другу.

²⁾ О значеніи имитаціи Амбросъ замѣчаетъ: „Существенный элементъ полифоніи есть имитація. Послѣдняя ясно обнаруживаетъ внутреннюю связь звуковой ткани. Голоса, отбѣгая другъ другу, становятся между собою во взаимное отношеніе. Наконецъ, въ мелодіи само собой совершается диалектичскій процессъ такъ, что ея части становятся положеніемъ и противоположеніемъ. Такимъ образомъ то, что въ ней раздѣлено временемъ, появляется въ одинъ и тотъ же моментъ, и взаимное отношеніе ея членовъ приобретаетъ въ сознаніи новое, высшее значеніе“. (Ambros. Geschichte der Musik, Breslau. 1868. Bd. III. S. 9—10).

³⁾ Фуга въ нашемъ смыслѣ слова развила позднѣе. Слово фуга упоминается у І. де Муриса (Johannes de Muris Normannus) въ его трактатѣ „Speculum Musicae“, написанномъ около середины XIV в. (H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 207, 343).

къ сложнымъ имитациямъ, проведение которыхъ чрезъ все сочинение или его часть подчасъ требовало колоссальной контрапунктической виртуозности. Увлечение этими загадками и, вообще, технической стороною дѣла иногда наносило ущербъ художественности. Это явление объясняется тѣмъ, что господствовавшій въ то время строгій контрапунктъ не давалъ простора фантазії, которая и стала искать выхода въ остроумныхъ загадкахъ и сложныхъ, причудливыхъ имитацияхъ. (Ibid. Bd. III. S. 79).

Иногда темою для контрапунктического произведенія нидерландскіе композиторы брали не грегорианскую мелодію, не народную пѣсню, а какой-нибудь одинъ изъ голосовъ уже написаннаго ранѣе контрапунктического произведенія ¹⁾. Случалось, что цѣлое многоголосное произведение служило основою для новаго контрапунктического сочиненія: къ существовавшему уже многоголосному произведенію прибавлялись новые голоса, отчего иногда понижалось его достоинство ²⁾. Къ тексту нидерландскіе композиторы относились съ большимъ пренебреженіемъ. Если онъ былъ очень знакомъ, изъ него выписывались лишь первыя слова; подкладывать же подъ музыку остальные предоставлялось пѣвцамъ ³⁾. Оттѣнки исполненія нигдѣ не обозначались ⁴⁾.

Нидерландскими композиторами выработаны слѣдующія музыкальныя формы:

а) Месса, состоявшая изъ слѣдующихъ частей: 1) Kyrie eleison (Господи помилуй), 2) Gloria (Слава въ вышнихъ Богу), 3) Credo (Вѣрую во единого Бога Отца...), 4) Sanctus (Святъ, святъ, святъ Господь Саваоѡ...), 5) Agnus Dei (Агнецъ Божій, вземли грѣхи міра...) ⁵⁾.

Разновидности мессъ представляютъ: requiem (заупокойная обѣдня) ⁶⁾ и missa parodia, которая писалась на какое нибудь другое, уже готовое произведение ⁷⁾.

Нидерландскіе композиторы не старались придавать мессѣ драматическую экспрессию: вездѣ былъ выдержанъ одинъ и тотъ же спокойный, торжественный, величавый характеръ ⁸⁾.

б) Мотеты ⁹⁾ писались на тексты весьма различнаго содержа-

¹⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 47.

²⁾ Ibid. Bd. III. S. 45, 60.

³⁾ Ibid. Bd. III. S. 139—140.

⁴⁾ Ibid. Bd. III. S. 138—139.

⁵⁾ H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. II. S. 42—43. Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 39—43.

⁶⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau 1868. Bd. III. S. 43.

⁷⁾ Ibid. III. S. 45.

⁸⁾ Ibid. III. S. 41—42.

⁹⁾ Ibid. III. S. 47—56, 58.

нія. Иногда выбирались изрѣченія изъ библіи, псалмовъ, гимновъ, рѣже употреблялись свѣтскія произведенія. Въ мотетахъ встрѣчается смѣшеніе текстовъ: въ то время, какъ одинъ голосъ поетъ слова одного текста, другой голосъ поетъ слова другого текста. Описаніе Страстей Господнихъ часто служило содержаніемъ для этой музыкальной формы. До какой степени композиторы того времени были неразборчивы въ своихъ текстахъ и не заботились о поэтическомъ достоинствѣ послѣднихъ, можетъ служить доказательствомъ тотъ фактъ, что мотеты писались на родословную Иисуса Христа, на разные сообщенія изъ политической жизни (напримѣръ, на слова, въ которыхъ разсказывается о покореніи Константинополя) и т. п. ¹⁾.

в) Свѣтскія пѣсни ²⁾. Контрапунктическая ихъ обработка совершенно не походитъ на современную гармонизацію пѣсень. Нидерландскіе композиторы давали свѣтскую пѣсню по обыкновенію тенору и окружали ее тканью контрапунктическихъ голосовъ, одинаково выработанныхъ, отчего сама пѣсня почти не выдѣлялась изъ остальныхъ мелодій и имѣла лишь значеніе того сокровеннаго зерна, изъ котораго выросло все произведение. Весьма часто одна и та же свѣтская пѣсня служила основною темой для мессы и для контрапунктической обработки, предназначавшейся для свѣтскаго употребленія. Въ первомъ случаѣ контрапунктическая обработка данной свѣтской мелодіи писалась на текстъ литургіи, во второмъ — на слова самой пѣсни. Хотя контрапунктическая обработка въ томъ и другомъ случаѣ налагала на произведение свой серьезный, спокойно-объективный характеръ, но все-таки месса, написанная на данную свѣтскую пѣсню, звучала возвышеннѣе и торжественнѣе, а свѣтское сочиненіе на ту же пѣсню было обыкновенно игривѣе и прозрачнѣе. Весьма часто въ свѣтской контрапунктической обработкѣ народной пѣсни встрѣчается смѣшеніе текстовъ: въ то время какъ одни голоса написаны на слова этой пѣсни, другіе положены на слова другого текста, иногда даже духовнаго содержанія. Такое странное смѣшеніе текстовъ имѣло своей причиной унаслѣдованное отъ дисканта обыкновеніе соединять въ одно многоголосное произведение разныя самостоятельныя, независимо другъ отъ друга сочиненныя мелодіи. Способность замѣчать, какія изъ независимыхъ, самостоятельныхъ пѣсень могутъ звучать согласно при совмѣстномъ исполненіи, какія измѣненія для этой цѣли необходимо сдѣлать — эта способность, какъ извѣстное музыкальное остроуміе, цѣнилось очень высоко. При соединеніи различныхъ независимыхъ мелодій въ одномъ сочиненіи,

¹⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Ibid. III. S. 51.

²⁾ Ibid. Bd. III. S. 56—61.

ихъ различные тексты сохранялись, отчего въ одномъ и томъ же произведеніи одни голоса пѣли мелодіи, написанныя на одинъ текстъ (напримѣръ, слова свѣтской народной пѣсни), а другіе голоса въ то же время исполняли мелодіи, написанныя на другой текстъ (напримѣръ, на слова какого-нибудь псалма, гимна и т. п.)¹⁾.

Образчиками перехода изъ дисканта въ контрапунктъ могутъ служить: рондо Жанно Лекюреля (*Rondel de Jeannot de Lescurel*) XIV в.²⁾, пѣсня неизвѣстнаго автора: «*mays qu'il vous viengne a plaisanche*», напечатанная Кизеветтеромъ въ его книгѣ «*Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*»³⁾ и двухголосная пѣсня Генриха Зееландія, жившаго въ 14 вѣкѣ (см. Ambros, *Geschichte der Musik*. Breslau. 1864. Bd. II. S. 407).

Одинъ изъ первыхъ композиторовъ, начавшихъ писать правильный и благозвучный контрапунктъ, былъ Дюфе (*Cuillaume Dufay*), который состоялъ пѣвчимъ въ папской капеллѣ въ 15-мъ вѣкѣ⁴⁾. Дюфе принадлежалъ пѣлому ряду нидерландскихъ композиторовъ, которые въ качествѣ пѣвчихъ были приняты въ папскую капеллу. Положеніе нидерландскихъ композиторовъ, какъ папскихъ пѣвчихъ, было весьма важно для прогресса музыки: оно облегчало пропаганду нидерландскаго искусства по всѣмъ католическимъ землямъ.

Въ произведеніяхъ Дюфе встрѣчаются имитаціи и каноны (называвшіеся тогда фугами), которые обнаруживаютъ весьма значительно подвинувшуюся контрапунктическую технику. Подобно остальнымъ композиторамъ ранней эпохи нидерландской школы, Дюфе пишетъ преимущественно четырехголосный контрапунктъ, въ которомъ не столько красивы одновременныя комбинаціи (аккорды, образованные соединеніемъ четырехъ мелодій), сколько пѣвучи отдѣльные голоса. Впрочемъ, у самыхъ раннихъ композиторовъ нидерландской школы гармонія, являющаяся результатомъ комбинацій контрапунктически-выработанныхъ (самостоятельныхъ) голосовъ, правильна, прозрачна, хотя нѣсколько жестка, вслѣдствіе боязливаго

¹⁾ Такъ, напримѣръ, въ одномъ произведеніи Агриколы верхніе голоса поютъ: „*belle sur toutes*“, а басъ исполняетъ псалмодію: „*tota pulchra es*“. Жюскинъ де Пре придаетъ своей пѣснѣ: „*fortune estrange*“ басъ на слова „*pauper sum et in laboribus*“ (См. Ambros, *Geschichte der Musik*. Breslau. 1868. Bd. III, S. 58).

²⁾ Это произведение помѣщено въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 216—217.

³⁾ Эта пѣсня анонима (XIV в.) помѣщена тамъ же, см. стр. 218—219.

⁴⁾ Современные изслѣдованія исправили прежнее ошибочное мнѣніе о томъ, что Дюфе будто жилъ отъ 1380 г. до 1432 г. (Н. Riemann, *Musik-Lexikon*. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 275. Art. Dufay). Дюфе родился не ранѣе 1400 года и умеръ въ 1474 г. (См. Fr. X. Haberl, *Wilhelm du Fay*. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. I. Jahrgang. Leipzig. 1885, S. 495, 500).

употребленія терціи, которая такъ долго считалась за диссонансъ и лишь въ недавнюю для нидерландскихъ композиторовъ эпоху попала въ число «несовершенныхъ консонансовъ».

Лучшими произведеніями Дюфе считаются его мессы: «*Ecce ancilla Domini*», «*L'homme armé*» и пѣсни: «*De tout m'estait abandonné*» и «*Cent mille escus*»¹⁾.

Биншуа (*Egydius Binchois*), современникъ Дюфе и другъ его, что видно изъ лучшей пѣсни Биншуа: «*se mois de May*», въ которой этотъ композиторъ обращается къ предыдущему со словами: «*carissime Dufay*» (милѣйшій Дюфе). Изъ сочиненій Биншуа извѣстно весьма немного. Теоретикъ Тинкторисъ говоритъ о немъ, что «своими пріятными сочиненіями онъ создалъ себѣ вѣчную память». Послѣ смерти онъ былъ воспѣтъ въ музыкальномъ сочиненіи, первомъ изъ тѣхъ «*déplorations*», которыми впоследствии обыкновенно почитали память умершихъ композиторовъ.

Фогъ (*Vincentius Fagues*), жившій во второй половинѣ 15 вѣка, весьма сходенъ по стилю съ Дюфе, только еще болѣе остороженъ въ выборѣ звуковыхъ комбинацій. Голосоведеніе въ его произведеніяхъ весьма правильно и красиво.

Элон, современникъ Фога²⁾, отличается возвышенностію, въ ущербъ вѣснаго благозвучія.

Каронтисъ (*Carontis*), Регисъ (*Regis*) и Бюнуа (*Busnois*) представляютъ переходъ къ композиторамъ нидерландской школы позднѣйшей эпохи, когда начинается увлеченіе контрапунктическою техникою до такой степени, что иногда приносится въ жертву само благозвучіе.

Въ сочиненіяхъ Фирмина Каронтисъ (*Firmin Carontis*), жившаго во второй половинѣ 15 в., замѣтенъ значительный успѣхъ въ гармоническомъ отношеніи. Іоаннъ Регисъ (во второй половинѣ 15 в.) отличается смѣлой, энергичной гармоніей, красивыми, разнообразными каденціями (заключеніями музыкальныхъ фразъ) и эффектнымъ употребленіемъ диссонансовъ. Бюнуа (умеръ въ 1481 г.) былъ пѣвчимъ въ капеллѣ Карла Смѣлаго, состоявшей изъ двадцати четырехъ пѣвцовъ, одного органиста, одного лютниста и нѣсколькихъ скрипачей и гобоистовъ. Этотъ герцогъ самъ занимался композиціей.

¹⁾ Образцы произведеній Дюфе см. въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2-е изданіе Спб. 1900, стр. 220—224.

²⁾ Амбросъ считаетъ Элон современникомъ Фога. (Ambros, *Geschichte der Musik*. Breslau. 1864. Bd. II. S. 462). Куссемакеръ же думаетъ, что Элон жилъ ранѣе: «первыя (?) намеки на имитацію и канонъ находятся въ сочиненіяхъ Дюфе и Элон, у этихъ двухъ знаменитѣйшихъ композиторовъ конца XIV и начала XV вѣка». (Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*. Paris. 1852, p. 54).

Въ лучшемъ произведеніи Бюнуа, въ мессъ «Esse ancilla Domini» замѣтенъ значительный успѣхъ въ сравненіи съ мессою того же имени Дюфе. Бюнуа писалъ также пѣсни и мотеты.

Современникомъ и товарищемъ по мѣсту въ капеллѣ Карла Смѣлаго съ Бюнуа былъ Гейне (Haune, или Aune, или Heinrich van Ghizeghem). Особенно замѣчательна одна изъ его пѣсенъ, въ которой контрапунктически выработанные голоса не перекрещиваются, какъ это обыкновенно случается въ подобныхъ произведеніяхъ.

У композиторовъ нидерландской школы второй половины 15-го вѣка контрапунктическая виртуозность значительно увеличивается. Сложныя имитации, мудреные каноны наполняютъ произведенія этой эпохи и иногда наносятъ ущербъ истинной художественности: композиторская техника изъ средства часто дѣлается цѣлью. Но величайшіе композиторы этой эпохи выказываютъ умѣнье соединять пристрастіе къ контрапунктическимъ хитросплетеніямъ съ безукоризненнымъ благозвучіемъ. Въ этомъ отношеніи наиболѣе выделяются: Іоаннъ Окенгеймъ, или Окенгеймъ, умершій въ началѣ 16 вѣка, и Яковъ Обрехтъ, или Хобрехтъ (1430—1506 г.).

Іоаннъ Окенгеймъ¹⁾ считается «патріархомъ музыки», потому что своими учениками: Пьеръ-де-ла-Рю и Жоскинъ-де Пре онъ содѣйствовалъ распространенію этого искусства во Франціи и Германіи. Окенгеймъ владелъ громадною контрапунктическою техникою, которая, между прочимъ, проявляется въ тридцати шести-голосномъ канонѣ и въ одной изъ его мессъ, написанной такъ, что ее можно было исполнять въ любомъ изъ церковныхъ ладовъ, предварительно измѣнивъ знаки повышенія и пониженія, чтобы перемѣстить полутоны на ступени, соответствующія выбранному строю. Окенгеймъ сочинялъ мессы, мотеты и пѣсни. Общій характеръ его произведеній мягкій, нѣжный, спокойный, съ нѣкоторымъ отбѣнкомъ тихой грусти.

Яковъ Обрехтъ, имѣя одинаковую съ Окенгеймомъ склонность къ контрапунктическимъ хитросплетеніямъ, темнымъ девизамъ въ формѣ загадокъ, къ мудренымъ канонамъ, отличается отъ предыдущаго композитора еще болѣе развитою техникою, болѣе звучною гармоніей и грандіознымъ, мужественнымъ стилемъ. Обрехтъ сочинялъ съ такою быстротою и легкостію, что въ одну ночь могъ написать цѣлую мессу. Онъ занималъ мѣсто капельмейстера въ Антверпенѣ, которое осталось вакантнымъ послѣ смерти Якова Барбино, умершаго 1491 г.

¹⁾ Съ Окенгейма начинается „вторая нидерландская школа“, такъ названная въ отличіе отъ первой, къ которой причисляются: Дюфе, Вивингъ, Элоа, Форъ и Бюнуа. (См. Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 411. Ср. H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 788—789. (Art. Niederländer).

Произведенія послѣдняго сохранились лишь въ небольшомъ количествѣ. Изъ нихъ видно, что Яковъ Барбино не столько старался щеголять своей техникой — контрапунктическихъ хитросплетеній у него немного — сколько заботился о звуковыхъ эффектахъ. Такъ, напримѣръ, въ одной его мессъ, послѣ двухъ-голоснаго эпизода на слова «et incarnatus» («и воплотившагося»), внезапно вступаютъ шести-голосные и восьми-голосные аккорды на слова «et homo factus» («и вочеловѣчшася»), отчего получается весьма эффектный контрастъ.

Къ этому же періоду относятся еще слѣдующіе композиторы: Philippe Bassiron, Martin Hanard, Erasmus Lapicida и др.

Величайшимъ нидерландскимъ композиторомъ конца 15 вѣка является Жоскинъ-де-Пре (Josquin de Près, Jodocus Pratensis), родившійся около половины 15 вѣка и умершій въ 1521 г. Выше было уже сказано, что онъ учился у Окенгейма, который посвятилъ своего ученика во всѣ тайны контрапункта. О господствѣ Жоскина надъ композиторскою техникою упоминаетъ Лютеръ, говоря, что «Жоскинъ — повелитель надъ нотами, и ноты должны дѣлать то, чего желаетъ онъ; тогда какъ другіе композиторы должны дѣлать то, чего хотятъ ноты»¹⁾. Хотя Жоскинъ былъ контрапунктистомъ-виртуозомъ въ полномъ смыслѣ этого слова, но у него техника никогда не превращалась изъ средства въ цѣль. Несмотря на полное господство надъ матеріаломъ, онъ созидалъ свои контрапунктическія построенія весьма медленно. На репетиціяхъ онъ подвергалъ свои сочиненія самой строгой критикѣ, безпрестанно измѣнялъ послѣднія, чтобы достигать самаго безукоризненнаго благозвучія. Оно никогда не приносилось имъ въ жертву контрапунктическимъ хитросплетеніямъ. Несмотря на то, что онъ сочинялъ исключительно однѣ полифонныя формы, то есть такія, въ которыхъ всѣ голоса равнозначущи и разработаны съ одинаковою контрапунктическою рачительностью, но верхній голосъ его произведеній часто представляетъ такую красиво-льющуюся мелодію, что она могла бы годиться и для гомофоннаго произведенія, гдѣ одинъ голосъ преобладаетъ надъ остальными, играющими второстепенную роль сопровожденія главному. Оттого произведенія Жоскина не только благозвучны, но и мелодичны. Чтобы смягчить рѣзкость диссонансовъ, онъ, по закону строгаго контрапункта, «приготавливаетъ» ихъ, то-есть диссонирующую ноту предлагаетъ сначала слуху, какъ консонирующую ноту въ предыдущемъ созвучіи. Хотя эффектъ диссонансовъ смягченъ ихъ «приготовленіемъ», тѣмъ не менѣе Жоскинъ ими весьма удачно пользуется, какъ однимъ изъ средствъ музыкальной экспрессіи. Для этого композитора музыка не есть лишь

¹⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 209.

игра благозвучными комбинациями тонов; она становится у него поэтическим языком, которым Жоскинъ выражаетъ различные душевныя настроенія: печаль, гнѣвъ, страхъ, умиленіе, нѣжность, радость и проч. Такимъ образомъ Жоскинъ не только искусный контрапунктистъ, не только музыкантъ, чуткій къ благозвучію, но и художникъ, выражающій своимъ искусствомъ внутренній міръ человека. Благотворное значеніе Жоскина заключалось именно въ томъ, что онъ предохранилъ музыку отъ опаснаго увлеченія композиторовъ ихъ контрапунктической техникою; владея ею въ высшей степени, онъ употреблялъ ее умеренно, имѣя всегда главною цѣлью безукоризненное благозвучіе и высшую музыкальную художественность, въ смыслѣ экспрессіи. Заботясь о послѣдней, онъ имѣлъ въ виду соотвѣтствіе характера сочиняемой имъ музыки къ выбранному тексту. Онъ передаетъ въ ней не одно лишь общее настроеніе, вызываемое словами текста, но иногда иллюстрируетъ остроумными звуковыми комбинаціями отдѣльныя слова. —

Жоскинъ оставилъ послѣ себя произведенія¹⁾ во всѣхъ существовавшихъ тогда формахъ; онъ писалъ мессы, мотеты, музыку на Страсти Господни, сочиненія въ честь Маріи и свѣтскія пѣсни. Онъ много разъ перемѣнялъ мѣсто своего жительства: былъ въ Римѣ, во Флоренціи, въ Феррарѣ, во Франціи (въ капеллѣ Людовика XII). Во всѣхъ этихъ мѣстахъ онъ пропагандировалъ свое искусство, въ качествѣ композитора и преподавателя. Изъ его учениковъ замѣчательны: Adrian Petit Coclicus, Mouton, Nicolaus Gombert, Jaquet von Berghem, Clement Jannequin, Certon, Maillard, Bourgogne и др.

Изъ нихъ выработались замѣчательные композиторы, контрапунктическая техника которыхъ развивалась параллельно съ стремленіемъ къ музыкальной экспрессіи, составляющей столь выдающуюся черту ихъ великаго учителя. Нѣкоторые же изъ нихъ съ особенною любовью продолжали развитіе одной изъ особенностей композиціи Жоскина, именно: встрѣчающуюся по временамъ у этого композитора наклонность къ иллюстраціи отдѣльныхъ словъ. Послѣдняя у Гомбера и Жаннекена превратилась уже въ звукоподражаніе. Такъ, напримѣръ, у перваго изъ нихъ есть произведеніе подъ названіемъ «Птичье пѣніе» (*Le chant des oiseaux*), въ которомъ съ наивною серьезностію авторъ старается человѣческими голосами достигнуть эффектовъ, напоминающихъ пѣніе разныхъ птицъ. Жаннекенъ въ своемъ произведеніи «Крики Парижа» воспользовался мотивами парижскихъ продавцовъ рыбы, спичекъ, пирожковъ, башмаковъ и пр.

Эти мотивы авторъ употребляетъ съ видимой комической и натуралистической тенденціей. Высшей степени, доступной вокальному произведенію, достигаетъ звукоподражаніе въ другомъ произведеніи Жаннекена, «*La bataille de Marignan*»¹⁾, въ которомъ изображены приближающіяся съ барабаннымъ боемъ и съ флейтами войска, пушечные выстрѣлы, звуки сабель, трубные сигналы, военная команда, крики бѣгущаго непріятеля и ликованіе побѣдителей.

Изъ современниковъ Жоскина самые выдающіеся: уже вышеупомянутый Pierre de la Rue, Антонъ Бруммель, Александръ Агрикола, Комперъ, Елсазаръ Жене (Карпентрассъ). Изъ нидерландскихъ композиторовъ, жившихъ въ слѣдующую за Жоскиномъ эпоху, наиболѣе замѣчательнъ Клементъ не папа (Jacobus Clemens non papa), отличавшійся изящствомъ, чистотою и благозвучіемъ своего контрапункта и пользовавшійся особымъ расположеніемъ Карла V, принявшаго его въ свою капеллу.

Послѣднимъ представителемъ нидерландской школы является Орландо Лассо (Roland de Lattre, Orland de Lassus, Orlandus de Lassus, Orlando di Lasso). Онъ родился въ 1532 г. Въ дѣтствѣ у него былъ прекрасный голосъ, изъ-за котораго ребенокъ нѣсколько разъ подвергался похищенію. Шестнадцати лѣтъ онъ отправился въ Италію, побывавъ въ Миланѣ, въ Сициліи, два года прожилъ въ Неаполѣ и двадцати одного года получилъ мѣсто капельмейстера въ одной римской церкви. Затѣмъ онъ отправился путешествовать по Англіи и Франціи и два года провелъ въ Антверпенѣ, гдѣ, по свидѣтельству своего друга, фанъ-Квикельберга; «онъ жилъ въ близкихъ отношеніяхъ съ лучшими учеными и знатными людьми, въ которыхъ возбуждалъ интересъ къ музыкѣ, а съ ихъ стороны пользовался любовью и уваженіемъ»²⁾. Съ 1557 г. Орландо Лассо поселился въ Мюнхенѣ, занявъ предложенное ему мѣсто главнаго капельмейстера въ капеллѣ герцога Альберта V. Здѣсь этотъ композиторъ остался до своей смерти, наступившей въ 1594 г.

Орландо Лассо пользовался великимъ почетомъ: онъ былъ возведенъ Императоромъ Максимилианомъ II въ дворянское достоинство, а папою Григоріемъ XIII въ рыцари Золотой Шпоры. Поэты воспѣвали его въ стихахъ. Онъ отличался неослабнымъ трудолюбіемъ. «До тѣхъ поръ, пока Господь даетъ мнѣ здоровье, говаривалъ онъ, непозволительно оставаться празднымъ»³⁾. Благодаря постоянному прилежанію, легкости творческаго процесса, при живой фантазії и

¹⁾ Образчики произведеній Жоскина де Пре см. въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи, 2 изд. Спб. 1900, стр. 225—228).

¹⁾ См. изд. Durand. Schoenewerk съ Notice Wekerlin'a.

²⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868, Bd. III, S. 347.

³⁾ Ibid. Bd. III. S. 349.

полномъ владѣніи техникой композиціи, Орlando Лассо создалъ громадное количество произведеній, доходящее до двухъ тысячъ.

Вѣрную характеристику Орlando Лассо даетъ Проске, основатель музыкальной бібліотеки въ Регенсбургѣ и издатель многихъ величайшихъ произведеній духовной музыки лучшихъ композиторовъ описываемой эпохи. «Орlando Лассо, пишетъ онъ, гений универсальный. Никто изъ его современниковъ не имѣлъ той ясности воли, того господства надъ всѣми художественными намѣреніями, дававшая ему возможность вѣрно схватывать все то, что ему было нужно для своихъ сочиненій. Онъ всегда имѣлъ время и нужное настроеніе для усѣбнаго сочиненія всякой музыки, начиная съ созерцательной духовной, до веселой, вѣтренной мірской пѣсни. Великій въ лирической и эпической музыкѣ, онъ такимъ же былъ бы и въ драматической, если бы таковая была въ его время. Въ его произведеніяхъ встрѣчаются черты эпико-драматической силы и истины, проникнутыя духомъ Данте или Микель-Анджело. Если Палестрина сравнивается съ Рафаэлемъ, то Орlando Лассо походитъ на великаго флорентинца (Микель-Анджело, Великій въ церковныхъ и свѣтскихъ композиціяхъ, Орlando Лассо воспринималъ въ себя всю европейскую музыку того времени, такъ что она была въ немъ, какъ характеристическое плѣвое, и невозможно было распознать спеціально-итальянскіе, нѣмецкіе и французскіе элементы»¹⁾. Что касается технической стороны произведеній Орlando Лассо, то прежде всего достойна вниманія ея высочайшая степень развитія, при которой, однако, виртуозность нигдѣ не выступаетъ на первый планъ, а лишь помогаетъ съ легкостью осуществлять художественныя намѣренія. Названный композиторъ употребляетъ уже хроматизмъ и далекія модуляціи, такъ что, хотя его музыка еще основана на церковныхъ ладахъ, но по временамъ представляетъ гармоническія сочетанія, приближающіяся къ современнымъ. При громадной technikъ Орlando Лассо обладалъ глубокою музыкальною экспрессіей. Стилъ его носитъ преимущественно характеръ энергичный, мужественный, строгій, иногда даже нѣсколько суровый.

Величайшими произведеніемъ Орlando Лассо считаются его Покаянные псалмы. «Въ нихъ, говоритъ Амбросъ, выражено настроеніе сильной, благородной души, внушающей довѣріе, что послѣ паденія, она снова героически поднимется»²⁾.

¹⁾ C. Proske. Musica Divina. I, pag. LII. Тамъ же помѣщены двѣ мессы Орlando Лассо.

²⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 354. Образцы творчества Орlando Лассо см. въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи, 2 изд. Спб. 1900, стр. 229—237.

Гений Орlando Лассо представляетъ достойное заключеніе нидерландской школы. Обработавъ музыкальный матеріалъ, побѣдивъ всѣ техническія трудности контрапункта, нидерландскіе композиторы сдѣлали его не только въ высшей степени благозвучнымъ, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, способнымъ выражать глубочайшія настроенія души. Занимая лучшія мѣста въ музыкальномъ мірѣ того времени, они пропагандировали свое искусство по всей Западной Европѣ и удержали въ ней свое музыкальное господство до того времени, когда въ 16-мъ вѣкѣ воспитанный же ими музыкальный гений Италіи принудилъ ихъ уступить ему пальму первенства въ этомъ искусствѣ. Орlando Лассо—послѣдній композиторъ нидерландской школы и современникъ Палестрины, величайшаго итальянскаго композитора.

Г Л А В А XIX.

Развитіе контрапункта въ Англіи.

Тинкторисъ († 1511 г.), одинъ изъ величайшихъ теоретиковъ своего времени¹⁾, хотя самъ родомъ изъ Нидерландовъ, но приписываетъ не Дюфе, а Денстеблю значеніе «главы этого новаго искусства, источникъ и происхожденіе котораго слѣдуетъ искать въ Англіи»²⁾. Позднѣйшія изслѣдованія подтверждаютъ слова Тинкториса. Въ Англіи впервые появляется многоголосіе и всего ранѣе оно превращается въ правильный и благозвучный контрапунктъ³⁾. Изъ трехъ древнѣйшихъ контрапунктистовъ—Денстебля, Биншуа и Дюфе, прежде Дюфе считался старѣйшимъ, а теперь онъ считается млад-

¹⁾ Тинкторисъ—авторъ древнѣйшаго музыкальнаго словаря: „Terminorum musicae diffinitorium“ (1475 г.). См. H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 1139. Art. Tinctoris. Тамъ же перечень и другихъ его работъ.

²⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 470.

³⁾ H. Riemann Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. IX—XIX, 2—3.

Однимъ изъ самыхъ важныхъ доказательствъ ранняго развитія многоголосной музыки въ Англіи представляетъ шестиголосное каноническое произведеніе „Sumer is icumen in“, относящееся къ XIII в. О немъ см. H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 151. Это произведеніе помѣщено въ моей Краткой музыкальной хрестоматіи. 2-е изданіе Спб. 1900 г., стр. 207—212.

Чудная мелодія, на которую написано упомянутое шестиголосное каноническое произведеніе, съ современной гармонизаціей, помѣщена тамъ же на стр. 213.

Мелодія, похожая на „Sumer is icumen in“ исполнялась въ Корнвалісѣ, можетъ быть, уже въ X в. (H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 22).

шимъ, а Денстебл старшимъ¹⁾. Названный англійскій композиторъ пользовался славой, перешедшей границы его отечества и достигнувшей континента²⁾.

Въ 15-мъ и 16-мъ вѣкахъ въ Англіи появляется рядъ композиторовъ, образующихъ школу, весьма похожую по характеру на нидерландскую. Англійскіе композиторы, подобно нидерландскимъ, пишутъ свои произведенія на темы, взятые изъ церковныхъ или народныхъ мелодій, отъ которыхъ все произведение получаетъ свое названіе. Замѣтно пристрастіе къ канонической разработкѣ голосовъ, искуснымъ имитациямъ и сложнымъ контрапунктическимъ сплетениямъ голосовъ. Техническая сторона англійскихъ музыкальных произведеній свидѣтельствуетъ о строгой школьной выправкѣ. Она повсюду преобладаетъ надъ поэтической стороной музыки. Англійскіе композиторы, по большей части, скорѣе искусные контрапунктисты, чѣмъ вдохновенные музыканты-художники. Въ этомъ заключается одно отличіе англійскихъ композиторовъ отъ нидерландскихъ, у лучшихъ представителей которыхъ техника, несмотря на все къ ней пристрастіе нидерландцевъ, имѣла значеніе лишь средства для достиженія художественныхъ эффектовъ. Другое отличіе англійскихъ контрапунктистовъ отъ нидерландскихъ заключается въ отсутствіи индивидуальности, которая лишаетъ первыхъ опредѣленной, характеристичной музыкальной фizioноміи. Впрочемъ, и между англичанами той эпохи появлялись музыканты-художники въ полномъ смыслѣ этого слова, способности которыхъ возвышались едва ли не до гениальности.

Высшаго развитія англійская школа достигаетъ въ эпоху Елисаветы (1558—1603) въ лицѣ Оомы Таллиса (Thomas Tallis), умершаго въ 1585 г., и Вилльяма Бёрда, жившаго отъ 1543 года до 1623 г. Оома Таллис занималъ мѣсто органиста королевской капеллы. Въ своихъ сочиненіяхъ онъ выказываетъ громадную технику. Число голосовъ въ его сочиненіяхъ доходитъ иногда до сорока. Употребляя хроматизмъ, онъ вездѣ точно обозначаетъ повышение и пониженіе тоновъ. Въ интересахъ характеристичности и экспрессіи, онъ уклоняется отъ строгихъ правилъ контрапункта, употребляя не позволенные интервалы, напримѣръ, уменьшенные кварты и т. п.

¹⁾ Денстебл умеръ въ 1458 г., Виншуа въ 1460, а Дюфе въ 1474 г. (См. Fr. X. Haberl. Wilhelm du Fay. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Erster Jahrgang. Leipzig. 1885. S. 500).

Можетъ быть, Денстеблъ былъ учителемъ и Виншуа, и Дюфе. (H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 276—277).

²⁾ Burney. A general history of music. London. 1782. II, p. 400.

Образчикомъ произведеній Денстебля можетъ служить отрывокъ его пѣсни: „O rosa bella“, помѣщенный въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2-е изд. Спб. 1900. стр. 238—239.

Въ отличіе отъ композиторовъ англійской школы болѣе ранняго періода, Оома Таллисъ заканчиваетъ свои произведенія и отдѣльные ихъ части широко развитыми, красивыми каденціями¹⁾.

Вилльямъ Бёрдъ (Bird, Byrd) учился у Оомы Таллиса и впоследствии занималъ мѣсто органиста при королевѣ Елисаветѣ. Будучи виртуозомъ въ контрапунктѣ, онъ вмѣстѣ съ тѣмъ проявилъ высокую художественность, благодаря которой удостоился сравненія съ Палестриной. Кромѣ виртуозности въ контрапунктическомъ отношеніи, благозвучія и художественности, сочиненія Бёрда, въ особенности произведенія для органа и спинета, обнаруживаютъ въ этомъ композиторѣ новаторскія стремленія. Онъ употребляетъ иногда тональности, напоминающія современные мажорныя и минорныя, дѣлаетъ правильныя модуляціи въ родственные строи, даетъ верхнему голосу такое мелодическое значеніе, что приближается къ гомофоническому стилю, безукоризненно гармонизируетъ выбранныя темы и съ искуснымъ разнообразіемъ варьируетъ ихъ²⁾.

Нѣкоторые англійскіе композиторы съ особенной любовью работали форму мадригала. Въ ней они достигли высокой степени художественности. Последняя сильно выигрываетъ отъ примѣси свѣжаго, народнаго элемента англійскихъ, шотландскихъ и ирландскихъ пѣсень. Изъ мадригалистовъ особенно замѣчательны: Оома Морлей (Morley) (умершій въ 1604 г.)—ученикъ Вилльяма Бёрда, Джонъ Доуландъ (Dowland) (1562—1626 г.)³⁾, отличавшійся игрою на лютнѣ, Джонъ Менди (Mundy), сдѣлавшій, между прочимъ, опыты въ программной музыкѣ и написавшій фантазію для спинета, въ которой композиторъ имѣлъ намѣреніе изобразить хорошую погоду, прерываемую бурей и грозой.

Англійскіе виртуозы на органѣ и спинетѣ содѣйствовали развитію техники игры на этихъ инструментахъ. Изъ этихъ органистовъ выдаются: Джонъ Буллъ (1563—1628 г.), Гиббонъ (1583—1625 г.), Фарнаби (Farnaby) (1592 г.) и др.

Композиторы времени Елисаветы долго жили въ памяти англичанъ. Лучшія ихъ произведенія часто исполнялись, чему способствовало широкое распространеніе музыкальных знаній въ средѣ англійскаго общества, гдѣ умѣнье пѣть считалось необходимымъ условіемъ образованности. Еще въ 18-мъ вѣкѣ въ Англіи устраивались музыкальныя общества, съ цѣлью исполнять произведенія величайшихъ композиторовъ прежняго времени. При стремленіи къ не-

¹⁾ Образчикъ произведеній Таллиса въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи, 2 изд. Спб. 1900, стр. 240—244.

²⁾ Образчики произведеній Бёрда тамъ же, стр. 245—251, 456—460.

³⁾ Мадригалъ Доуланда помѣщенъ тамъ же, стр. 252—256.

зависимости, составляющей столь отличительную черту англійскаго народа, проявившуюся въ музыкальномъ отношеніи нежеланіемъ призывать въ Англію нидерландскихъ композиторовъ, въ эпоху всемірнаго господства послѣднихъ,—англичане не заражены національною исключительностью: они, стараясь преимущественно предохранить отъ забвенія своихъ великихъ композиторовъ, усердно исполняютъ и произведенія величайшихъ музыкальныхъ гениевъ другихъ національностей.

ГЛАВА XX.

Музыка въ Италіи въ 14-мъ и 15-мъ вѣкахъ.

Въ Италіи, какъ и въ другихъ странахъ Западной Европы, дискантъ сталъ постепенно переходить въ контрапунктъ. Теоретической его разработкѣ споспѣшествовалъ университетъ въ Падуѣ, гдѣ музыка преподавалась какъ наука. Образчикомъ контрапунктическаго искусства итальянскихъ композиторовъ этой ранней эпохи можетъ служить сохранившаяся трехъ-голосная пѣсня одного органиста, по имени Франческо Ландино (Francesco Landino il Cieco), жившаго во второй половинѣ 14-вѣка. Въ этомъ произведеніи, несмотря на красивую мелодію въ первыхъ тринадцати тактахъ верхняго голоса, контрапунктъ еще не достигнулъ благозвучія и даже въ нѣкоторыхъ мѣстахъ грѣшитъ противъ самыхъ элементарныхъ правилъ голосоведенія ¹⁾. Нѣсколько позднѣе Ландино жилъ Антоніо Скуарчіалупо ²⁾ (въ 15 вѣкѣ),—пользовавшійся громадною славой.

Кромѣ органа, въ Италіи была очень любима лютня ³⁾. Весьма рано образовался въ этой странѣ особый классъ музыкантовъ, называвшихся «пѣвцами съ лютней» (cantori à luto), въ отличіе отъ ученыхъ пѣвцовъ, посвященныхъ въ таинства теоріи, именовавшихся «пѣвцами съ книгой» (cantori à libro). «Пѣвцы съ лютней» обыкновенно были дилеттантами въ музыкѣ, не знали теоріи послѣдней

¹⁾ Kiewewetter. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Leipzig. 1841. Musikalische Beilagen. № 13. S. 5—6. Тоже произведение у Kiewewetter. Geschichte der europäisch-abendlaendischen oder unsrer heutigen Musik. Zweite Ausgabe. Leipzig. 1845. Beilagen. № 3. S. IV—VII.

Произведенія Франческо Ландино также въ „Scelta di curiosità letterarie inedite o rare (94) Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI tratte da vari codici per cura di Antonio Cappelli. Bologna. 1868.

²⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 487. Bd. III. S. 468—469.

³⁾ Ibid. Bd. II. S. 489.

и преимущественно занимались импровизаціями, свободно отдаваясь потоку своего вдохновенія. Но между ними были также и знающіе музыканты, которые частію сочиняли для себя и своихъ товарищей новыя пьесы, частію же перекладывали хоровыя контрапунктическія сочиненія для одного голоса съ аккомпаниментомъ лютни. При такомъ переложеніи одинъ изъ голосовъ контрапунктическаго произведенія оставался въ неприкосновенности (или же разубиравшіеся фіоритурами), а другіе голоса выписывались настолько, насколько позволяло техническое исполненіе лютни; поэтому многое изъ нихъ выпускалось и оставались лишь нѣкоторые одновременныя комбинаціи, которыя и служили аккомпаниментомъ пѣнію. Такимъ образомъ въ пьесахъ, предназначенныхъ для исполненія «пѣвцовъ съ лютней», замѣчается зародышъ стиля, состоящаго изъ мелодій съ аккордовымъ сопровожденіемъ и называющагося гомофоническимъ ¹⁾.

Вообще, итальянцы не склонны къ полифоніи, къ контрапунктической выработкѣ голосовъ, изъ которыхъ каждый имѣетъ свой самостоятельный интересъ и не допускаетъ преобладанія другого. Искусствомъ контрапункта овладѣли итальянскіе композиторы при помощи нидерландскихъ учителей. До нидерландскаго вліянія, въ музыкѣ итальянцевъ особенно рельефно проявляется еще болѣе усилившаяся въ эпоху «Возрожденія» субъективность, составляющая характеристическую ихъ особенность, стремящаяся выразить личныя душевныя настроенія въ свободно льющемся изъ сердца мелодическомъ потокѣ. Гомофоническій стиль съ преобладаніемъ одного голоса надъ остальными, служащими лишь сопровожденіемъ главному, съ симметрическимъ раздѣленіемъ на музыкальныя предложенія и періоды,—всего болѣе соответствуетъ итальянскому вкусу. Такой мелодически-симметрический складъ уже проявляется въ нѣкоторыхъ свѣтскихъ музыкальныхъ формахъ (въ фротоллахъ, вилланеллахъ, мадригалахъ), къ которымъ преимущественно были пристрастны итальянскіе композиторы, еще не испытавшіе нидерландскаго вліянія. Эти произведенія итальянскіе композиторы писали не на данныя мелодіи, а на темы, ими самими изобрѣтенныя, тогда какъ нидерландскіе композиторы обыкновенно рѣшались сочинять только на какой-нибудь выбранный кантусъ-фирмусъ (cantus firmus) ²⁾.

Изъ выше перечисленныхъ свѣтскихъ музыкальныхъ формъ фротолле ³⁾ представляла куплетное повтореніе одной музыкальной фразы, въ которой преобладаетъ мелодія верхняго голоса. Характеръ текста

¹⁾ Образцы см. у Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 491—496.

²⁾ Ibid. Bd. III. S. 408, 471.

³⁾ Ibid. Bd. III. S. 476—483.

фротоле обыкновенно был эротический, пасторальный, сентиментальный. Иногда фротоле писались без текста и предназначались для любого стихотворения, соответствующаго размѣра; такіа фротоле назывались тогда «аріями»¹⁾. Вилланеллы, или вилоты отличались от фротоле фривольнымъ текстомъ, доходящимъ иногда до площадныхъ выражений. Название этой формы значить «крестьянская пѣсня» и намекаетъ на народную тенденцію, на желаніе писать музыку въ простонародномъ стилѣ, для достиженія комическихъ эффектовъ²⁾.

Гораздо болѣе изящную форму, въ сравненіи съ предыдущими, представляетъ мадригалъ. Это названіе встрѣчается еще въ 14-мъ вѣкѣ у Ландино и означаетъ «пастушья пѣня»³⁾. Мадригалъ представляетъ контрапунктическое многоголосное произведение, положенное на стихи преимущественно эротическаго содержанія, во всякомъ же случаѣ на какой-нибудь текстъ художественной, но не народной поэзіи. Мадригалы достигли высшаго художественнаго достоинства въ то время, когда въ Италіи утвердилось вліяніе нидерландскихъ композиторовъ. Итальянцы, усвоивъ себѣ контрапунктическое искусство, заслонили собой своихъ нидерландскихъ учителей и надолго удержали господство въ музыкальномъ мірѣ.

ГЛАВА XXI.

Римская школа.

Римъ, какъ средоточіе католическаго міра, игралъ весьма важную роль въ духовно-католической музыкѣ. Выше (см. стр. 129) было уже сказано, что принятіе нидерландскихъ композиторовъ въ число папскихъ пѣвчихъ санкціонировало ихъ искусство въ глазахъ всего католическаго міра и содѣйствовало распространенію контрапункта по всей Западной Европѣ. Римъ подалъ примѣръ другимъ столицамъ католическихъ странъ приглашать нидерландскихъ компо-

зиторомъ и поручать имъ самыя почетныя музыкальныя должности при дворахъ и капеллахъ¹⁾.

Принимая къ себѣ композиторовъ нидерландскихъ, а затѣмъ и другихъ національностей (испанскихъ, французскихъ), Римъ налагалъ на нихъ свой серьезный величавый, строго-религіозный отпечатокъ²⁾. Такимъ образомъ, въ этомъ городѣ появилась плеяда композиторовъ съ однимъ общимъ характеромъ, хотя и съ рѣзко выразившимися индивидуальностями, которыя, однако, не мѣшали имъ быть причисленными къ одной и той-же школѣ. Космополитическое значеніе Рима, какъ столицы всего католическаго міра, поглощало разнообразіе національностей и привлекало въ этотъ городъ лучшихъ композиторовъ разныхъ странъ Зап. Евр. (Ambros, *Geschichte der Musik*. Breslau. 1868. Bd. III. S. 564—565).

Но въ Римѣ не замедлили появиться и итальянскіе композиторы, которые, усвоивъ себѣ нидерландскую контрапунктическую технику, тотчасъ обнаружили все богатство своего музыкальнаго дарованія. Однимъ изъ самыхъ раннихъ итальянскихъ композиторовъ является Констанцо Феста, принятый въ число папскихъ пѣвчихъ въ 1517 г. и умершій въ 1545 г. Судя по его технике, можно заключить, что онъ учился у какого-нибудь нидерландскаго компо-

¹⁾ Распространенію произведеній нидерландскихъ композиторовъ и контрапунктическихъ произведеній, вообще, весьма способствовало изобрѣтеніе, приписываемое Октавіану Петруччи да Фоссембронне (1466—1539 г.), нотопечатанія посредствомъ подвижнаго металлическаго шрифта, замѣнишаго прежній способъ отпечатывать ноты при помощи деревянныхъ досокъ, что дѣлало напечатанныя такимъ образомъ музыкальныя произведенія почти такими-же дорогими и недоступными, какъ и переписанныя. Первое напечатанное по способу Петруччи произведение появилось въ 1501 г. (Кризандеръ въ своей статьѣ: „Abriss einer Geschichte des Notendruckes (Allgem. musikal. Zeitung. 1879 № 11 ff.) оспариваетъ мнѣніе, приписывающее Петруччи изобрѣтеніе нотопечатанія посредствомъ подвижнаго металлическаго шрифта. W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 79. Cp. H. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. 2. Auflage. Leipzig, 1901. II Teil. S. 46—47). Въ Италіи нотопечатаніе отличалось высокимъ совершенствомъ лишь 20 до Петруччи. См. H. Riemann. *Notenschrift und Notendruck* (1896). (Cp. H. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. 2. Auflage. Leipzig. 1901. II Teil. S. 47).

²⁾ По перенесеніи папской резиденціи изъ Авиньона въ Римъ папою Григоріемъ XI (въ 1377 г.), въ папской капеллѣ было много французовъ, нидерландцевъ и испанцевъ. Число пѣвчихъ увеличилось при Сикстѣ IV (1471—1484 г.), выстроившемъ „Сикстинскую капеллу“, до 24-хъ. „Сикстинская капелла“ такъ названа потому, что была выстроена папою Сикстомъ (въ 1473 г.). (См. H. Grimm. *Leben Michelangelo*. 7. Auflage. Berlin. 1894. Bd. I. S. 239). Сначала въ число пѣвчихъ этой капеллы допускались только лица духовнаго званія. Павелъ III (1513—1534 г.) открылъ въ нее доступъ и свѣтскимъ. Высокіе голоса исполнялись дѣтьми, а со временемъ фальцетистами, но не женщинами. Ad. Prosnitz. *Compendium der Musikgeschichte bis zum Ende des XVI Jahrhunderts*. Wien. 1889. S. 107).

¹⁾ Ambros. *Geschichte der Musik*. Breslau 1868. Bd. III. S. 482.

²⁾ Ibid. III. S. 480—481. Cp. H. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. 2. Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 41.

³⁾ Ambros. *Geschichte der Musik*. Breslau 1868. Bd. III. S. 470, 480. Слово „мадригалъ“ происходитъ отъ „mandra“ (стадо). Оттого слово „madrigal“ пѣвцы замѣняли словомъ „mandriale“ (например, теоретикъ Пьетро Ааронъ). (См. W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 65).

зителя. Великая простота произведений Фесты дѣлаетъ его предтечей Палестрины, гениальнѣйшаго композитора не только римской школы, но и всей духовной музыки вообще (Ibid. Bd. III S. 565—568).

Величайшимъ представителемъ испанскихъ композиторовъ, жившихъ въ Римѣ, является Кристофано Моралесъ ¹⁾, прибывшій въ Римъ около 1540 г. Техническая сторона произведений Моралеса обнаруживаетъ вліяніе нидерландское; характеръ ихъ строгій, возвышенный, но согрѣтый пламеннымъ темпераментомъ испанскаго уроженца. Римское вліяніе проявляется у этого композитора въ его исключительной преданности интересамъ духовной музыки и полномъ презрѣніи свѣтской. «Пѣль музыки, пишетъ Моралесъ въ предисловіи къ своимъ сочиненіямъ, благороднымъ и строгимъ образомъ воспитывать душу. Если музыка дѣлаетъ что-либо иное, кромѣ прославленія Бога и почитанія памяти великихъ людей, она совершенно уклоняется отъ своей цѣли. Но что сказать о тѣхъ, которые злоупотребляютъ Божественнымъ даромъ и свой композиторскій талантъ растрачиваютъ на сочиненія легкомысленныхъ и недостойныхъ произведений? О благодарности этихъ людей можно говорить лишь съ негодованіемъ. Только такой музыкѣ и справедливѣ упрекъ, что она излѣживается. Кто всю музыку обвиняетъ въ легкомыслии и въ томъ, что она служитъ предметомъ роскоши сомнительной надобности, — можетъ быть увѣренъ, что недостатокъ въ немъ самомъ, а не въ музыкѣ» ²⁾. Къ числу нидерландскихъ композиторовъ, водворившихся въ Римѣ, принадлежитъ Яковъ Аркадельтъ, принятый въ папскую капеллу въ 1540 г., — одинъ изъ лучшихъ и плодотворнѣйшихъ композиторовъ своего времени, особенно знаменитый своимъ мадригаломъ «Il bianco e dolce cigno», въ которомъ Амбросъ склоненъ видѣть первый образчикъ музыкальнаго произведенія, проникнутый сентиментальнымъ характеромъ ³⁾.

¹⁾ Испанская школа долгое время не была признаваема. Ея существованіе между прочимъ отрицалъ и Амбросъ (см. Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 345). Но теперь всѣ сомнѣнія разсѣялись, и испанская школа должна быть признана, благодаря трудамъ Педреллы, который издаетъ сборникъ произведений испанскихъ композиторовъ подъ слѣдующимъ названіемъ: «Hispaniae schola musica sacra. Opera Varia (saecul. XV. XVI. XVII et XVIII) diligenter excerpta, accurate revisa, sedulo concinnata a Philippo Pedrelli. Barcelona. Juan B-ta Pujol y C-a editores.

Объ испанской школѣ см. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматию. 2 изд. Спб. 1900, стр. 478—488. Тамъ же помѣщено произведеніе Моралеса и величайшаго испанскаго органиста XVI в. Кабезона (стр. 481—488). О португальской музыкѣ см. Dr. Platon von Waxel. Abriss der Geschichte der Portugiesischen Musik. Nach dem französischen Manuscripte in das Deutsche übertragen von Clara Reissmann. Abdruck aus dem Ergänzungsbande zum Musikalischen Conversations-Lexikon von Mendel-Reissmann. Berlin. 1883.

²⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 571.

³⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 577—578.

Прежде къ римскимъ композиторамъ причислялся и Клавдій Гудимель, который даже считался за основателя Римской школы ¹⁾. Но М. Brenet ²⁾ въ своей работѣ «Claude Goudimel» (1898) отрицаетъ основаніе Римской школы Клавдіемъ Гудимелемъ, который едва-ли былъ когда-либо въ Италіи ³⁾. Можетъ быть, ошибочному признанію Гудимеля за основателя Римской школы содѣйствовало то обстоятельство, что лицо, носившее сходное имя, именно Gaudio Mell, будто бы основало музыкальную школу въ Римѣ, въ которой учился Палестрина ⁴⁾.

— Палестрина получилъ свое прозвище отъ города, въ которомъ родился. Настоящее-же имя этого композитора было Джованни Пьерлуиджи. Онъ родился въ 1514 г. Окончивъ свое музыкальное образованіе, Палестрина получилъ мѣсто учителя музыки въ Ватиканской капеллѣ. Папа Юлій III принялъ его въ число своихъ пѣвчихъ. Положеніе Палестрины еще болѣе улучшилось при папѣ Маркеллѣ II, который особенно благоволилъ къ названному композитору. Но Маркеллъ скоро умеръ, и на папскій престолъ вступилъ Павелъ IV, человекъ строгій и мало цѣнившій искусство. При немъ началась реакція противъ щедраго мекенатства, столь содѣйствовавшая художественному прогрессу въ Италіи. Павелъ IV изгналъ изъ своей капеллы женатаго Палестрину, потому что законъ допускалъ въ число папскихъ пѣвчихъ только холостыхъ. Палестрина, оставшись безъ мѣста, сталъ терпѣть крайнюю бѣдность, отъ которой онъ избавился лишь по полученіи мѣста капельмейстера при церкви С. Джованни ин Латерано въ 1555 г.

Занимая упомянутую должность, Палестрина написалъ свои знаменитыя «импроперіи» ⁵⁾, которыя обратили на него вниманіе Тридентскаго собора, продолжавшагося отъ 1545 г. до 1563 г. и между прочимъ, нашедшаго необходимымъ произвести нѣкоторые реформы въ церковной музыкѣ. Импроперіями называются молитвы, поющіяся на Страстной недѣлѣ. Прежде онѣ были положены на

¹⁾ Ibid. Bd. III. S. 578—581.

²⁾ O. M. Brenet. см. H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 148. Art. Brenet.

Клавдій Гудимель, одинъ изъ талантливыхъ композиторовъ XVI в., между прочимъ писалъ псалмы для гугенотовъ въ простомъ, аккордовомъ стилѣ. Образчикъ его псалмовъ помѣщенъ въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи 2 изд. Спб., 1900, стр. 307.

³⁾ H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 408. Art. Goudimel.

⁴⁾ Ibid. S. 366. Art. Gaudio Mell.

⁵⁾ Импроперіи Палестрины помѣщены въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2-е изд. Спб. 1900 г., стр. 258—260.

грегорианскую мелодію. Впослѣдствіи Палестрина написалъ на текстъ импроперій музыку, въ высшей степени простую, состоящую не изъ контрапунктически-сплетающихся голосовъ, а изъ продолжительно-выдерживаемыхъ аккордовъ.

Триденітскій соборъ, имѣвшій цѣлю очистить католицизмъ отъ многихъ злоупотребленій, служившихъ опаснымъ орудіемъ, которымъ возникнувшій протестантизмъ наносилъ чувствительные удары католическому духовенству, — обратилъ вниманіе и на церковную музыку, упрекая композиторовъ за писаніе мессъ на народныя пѣсни и за пристрастіе къ контрапункту, наносившему ущербъ ясности текста, при свойственномъ полифоніи неодновременномъ вступленіи разныхъ голосовъ. Нѣкоторые изъ членовъ Триденітскаго собора находили нужнымъ изгнать контрапунктъ изъ церкви и возвратиться къ простому одногласному грегорианскому пѣнію. Другіе изъ членовъ этого собора указывали на благотворное вліяніе многоголосной музыки, въ высшей степени способной религиозно настраивать молящихся и умилять душу, а потому опасались ущерба религіи отъ изгнанія изъ церкви такого важнаго стимула набожности. Разногласіе членовъ Триденітскаго собора по вопросу о церковной музыкѣ привело къ избранію особой комиссіи, во главѣ которой находились кардиналы Вителлоццо Вителли и Карлъ Борромео. Комиссія должна была опредѣлить, возможно-ли сохранить контрапунктическую музыку въ церкви, при требованіи духовенства: а) изгнать свѣтскія мелодіи, служившія часто темами для духовныхъ контрапунктическихъ произведеній, и б) не наносить ущерба ясности текста неодновременнымъ произношеніемъ разными голосами однихъ и тѣхъ же словъ. Первое требованіе, касавшееся уничтоженія въ церковной музыкѣ свѣтскихъ пѣсней, служившихъ темами для контрапунктической разработки, не грозило многоголосной музыкѣ опасностью быть изгнанной изъ церкви, потому что контрапунктъ можно писать на церковныя и вновь изобрѣтенныя самимъ композиторомъ мелодіи. Но второму требованію, именно ясности текста, удовлетворить было труднѣе, потому что контрапунктъ, красота котораго зависитъ въ весьма значительной степени отъ неодновременнаго вступленія разныхъ голосовъ, приводитъ къ необходимости пѣть въ одинъ и тотъ-же моментъ разные слова. Такъ какъ Палестрина въ своихъ импроперіяхъ употребилъ простой аккордовый стиль, нисколько не наносящій ущерба ясности текста, то Карлъ Борромео посоветовалъ обратиться къ этому композитору съ порученіемъ написать цѣлую мессу, которая удовлетворила бы требованіямъ духовенства и фактически доказала бы возможность, не оскорбляя религиозныхъ интересовъ,

доставлять молящимся въ церкви людямъ наслажденія умиляющими душу красотами многоголосной музыки ¹⁾).

Сознавая важность возложеннаго на него порученія, Палестрина написалъ три мессы, каждая для шести голосовъ. Первая изъ нихъ отличается простымъ, строгимъ стилемъ, вторая нѣжностію, глубиной чувства и изяществомъ, третья же, какъ по художественности формы, такъ и задушевной экспрессіи, представляетъ высшее проявленіе гениальности Палестрины. Эта месса посвящена памяти папы Маркелла, оттого извѣстна подъ именемъ «мессы папы Маркелла». Всѣ эти три мессы были исполнены 28-го апрѣля 1565 г. во дворцѣ кардинала Вителлоццо Вителли, и комиссія рѣшила, что музыку, подобную этимъ мессамъ, въ особенности послѣдней изъ нихъ, нельзя изгнать изъ церкви, нельзя лишать ея такого возвышающаго душу искусства. Когда месса папы Маркелла была исполнена въ присутствіи папы Пія IV, то онъ воскликнулъ: «Здѣсь Іоаннъ въ земномъ Іерусалимѣ даетъ намъ предчувствіе того пѣнія, которое Св. Апостолъ Іоаннъ въ пророческомъ экстазѣ слышалъ въ Небесномъ Іерусалимѣ» ²⁾).

Успѣхъ Палестрины спасъ многоголосную музыку отъ изгнанія изъ церкви. Духовенство рѣшило не возставать противъ контрапункта, если композиторы будутъ сочинять въ стилѣ Палестрины, величайшимъ образчикомъ котораго была признана месса папы Маркелла. Но такое рѣшеніе явилось результатомъ того, что сужденіе комиссіи было подкуплено обаятельной красотой мессъ, сочиненныхъ Палестриною ³⁾. Сама же месса папы Маркелла и обѣ предыдущія написаны въ томъ же контрапунктическомъ стилѣ, какъ и всѣ произведенія нидерландскихъ композиторовъ, вліяніе которыхъ болѣе или менѣе отражается на всей Римской школѣ. Восхитившая судей месса Палестрины нигдѣ не обнаруживаетъ увлеченія автора контрапунктической виртуозностію; но это произведеніе, подобно прочимъ того же рода, состоитъ изъ искусныхъ имитацій, лишь съ весьма заботливо подложеннымъ текстомъ, что способствуетъ его ясности. Такимъ образомъ Палестрина не произвелъ существенной реформы въ церковной музыкѣ, а лишь довелъ ее до высшей художественности. Тѣмъ не менѣе реформа произошла, въ смыслѣ перемѣны въ репертуарѣ церковной музыки, изъ которой были изгнаны всѣ мессы, написанныя на свѣтскія пѣсни, а вмѣсто нихъ преимуще-

¹⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 16.

²⁾ Ibid. IV. S. 20. Отрывокъ изъ мессы папы Маркелла помѣщенъ въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи, 2 изд. Спб. 1900, стр. 261—268. Тамъ же (стр. 269—270). Adoramus te Палестрины.

³⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 19 ff.

ственно стали исполнять произведения Палестрины. Впрочем, сама перемена репертуара церковной музыки произошла только в одной папской капелле. (Ambros, *Geschichte der Musik*. Leipzig 1878. Bd. IV. S. 21).

Палестрина представляет зенит развития церковной контрапунктической музыки а capella ¹⁾. Он написал громадное количество произведений, из которых только самая небольшая часть принадлежит светской музыке. Подчинившись строго-религиозному влиянию Рима, Палестрина всецело посвятил свой музыкальный гений церковным интересам и горько раскаявался в том, что написал несколько светских мадригалов. (Ibid. IV, S. 6, 27).

Палестрина умер 2-го февраля 1594 года. К числу наиболее замечательных современников Палестрины принадлежит Джованни Анимуччи, умерший в 1570 или 1571 г., занимавший должность капельмейстера в церкви Св. Петра в Риме до Палестрины. Хотя Джованни Анимуччи уступает Палестрине в мелодической плавности голосоведения, но в целом, его музыка естественна, подвижна и благозвучна. Подобно Палестрине, он старался достигать наибольшей ясности текста.

Так как в 16-м вѣкѣ мистеріи очень упали, то вмѣсто них римскій священник Филипп Нери ²⁾ учредил Великим постомъ собранія, съ цѣлью излагать священное писаніе. Послѣ назидація начиналось пѣніе священныхъ пѣсень, съ подходящимъ содержаніемъ къ предшествовавшему назидаію. Музыку для этихъ пѣсень писалъ Анимуччи, къ которому Филиппъ Нери обратился за содѣйствіемъ. Такъ какъ эти собранія находились въ залѣ, называвшейся ораторіей ³⁾, то это имя перешло и на исполнявшуюся во время нихъ музыку. Ораторіи Анимуччи лишены всякаго драматическаго элемента, сообщеннаго этой формѣ влияніемъ оперы, и состояли изъ контрапунктическихъ хоровъ (Laudi spirituali, гимны), смѣнявшихся иногда пѣніемъ одного голоса ⁴⁾. Съ послѣдующей и современной ораторіей произведенія Анимуччи того же имени имѣютъ

¹⁾ А capella значитъ хоровая музыка безъ инструментальнаго сопро-
вожденія. Такой она была у вышеописанныхъ композиторовъ нидерландской,
англійской и римской школы и продолжала быть до 17-го вѣка.

²⁾ О Ф. Нери интересныя свѣдѣнія сообщаетъ Гете въ „Путешествіи
въ Италію“. (См. Собраніе сочиненій Гете въ переводахъ русскихъ писателей,
изданныхъ подъ редакціей И. В. Гербеля. Спб. 1879 г. Томъ седьмой,
стр. 443—455).

³⁾ H. Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte*, 2 Auflage. Leipzig.
1901. II Teil. S. 130, 132. Ср. H. Riemann, *Musik-Lexikon*, 5 Auflage. Leipzig.
1900. S. 781. Art. Neri.

⁴⁾ Ar. von Dommer. *Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig. 1868. S. 253

сходство лишь въ библейскомъ сюжетѣ и отсутствіи сценическаго
представленія. Послѣ Анимуччи ораторіи сталъ писать Палестрина ¹⁾.

Ученикъ Палестрины, Джованни Маріа Нанини (Nanini, Nanino),
умершій въ 1607 г., учредилъ школу музыкальной композиціи въ
Римѣ и потому онъ можетъ считаться ея главой и основателемъ
(вмѣсто мнимаго Гудимеля). Въ этой школѣ преподавалъ и Пале-
стрина ²⁾. Джованни Маріа Нанини представляетъ рѣдкій примѣръ
соединенія въ одномъ лицѣ музыкальной учености и творческаго ге-
нія. Онъ написалъ трактатъ о контрапунктѣ и множество перво-
классныхъ музыкальныхъ произведеній. По поводу послѣднихъ Проске
говоритъ, что «Нанини долженъ быть причисленъ къ величайшимъ
ученымъ музыкантамъ Римской школы, изъ которой вышло столько
первоклассныхъ художниковъ. Какъ композиторъ, онъ также былъ
звѣздой первой величины. Если его гений и не имѣлъ творче-
ской силы Палестрины, то все-таки произведенія Нанини, по ихъ
классическому отпечатку и безукоризненно чистой формѣ, имѣютъ
право быть непосредственно причисленными къ твореніямъ Пале-
стрины» ³⁾.

Бернардино Нанини, младшій братъ и ученикъ Джованни Ма-
рини Нанини, послѣ послѣдняго сталъ завѣдывать его школою. Бер-
нардино Нанини, подобно своему брату, занимался композиціей и
теоріей музыки. Его хоровыя сочиненія снабжены органнымъ сопро-
вожденіемъ, составляющимъ исключеніе въ Римской школѣ. (Ambros,
Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 70).

Другъ и товарищ Палестрины, Томасо Лодовико да Витторіа,
родомъ изъ Испаніи, получилъ мѣсто капельмейстера въ одной изъ
церквей въ Римѣ въ 1575 г. Къ лучшимъ его произведеніямъ при-
надлежатъ народныя хоры въ музыкѣ, написанной на Страсти Гос-
подни. Стилъ этого композитора серьезный, пламенный и украшен-
ный великолѣпными звуковыми эффектами ⁴⁾. Къ числу учениковъ
Джованни Маріи Нанини принадлежали: Феличе Анеріо, жившій во
второй половинѣ 16 вѣка и, между прочимъ, писавшій также одно-
голосныя мотеты, представлявшіе рѣдкое и странное явленіе въ ту
эпоху исключительнаго увлеченія контрапунктомъ ⁵⁾, и Грегорио Ал-

¹⁾ H. Riemann, *Musik-Lexikon*, 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 781. Art. Neri.

²⁾ H. Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte*, 2 Auflage. Leipzig.
1901. II Teil. S. 58.

³⁾ Ambros, *Geschichte der Musik*. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 68. Образчикъ
произведеній Дж. Нанини въ моей Краткой исторической музыкальной Хре-
стоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 271—274.

⁴⁾ Ambros, *Geschichte der Musik*. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 70—73.

⁵⁾ Ambros, *Geschichte der Musik*. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 73. Образ-
чикъ его творчества въ моей Краткой исторической музыкальной хресто-
матіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 275—277.

легри, авторъ знаменитаго мизерере для двухъ хоровъ¹⁾, записаннаго впоследствии Моцартомъ. (Otto Jahn, W. A. Mozart, Leipzig. 1856. Bd. I. S. 199—200).

Къ той же эпохѣ принадлежатъ слѣдующіе композиторы: Ипполито Страда, писавшій мадригалы въ тональностяхъ, схожихъ съ нашимъ мажоромъ и миноромъ²⁾; Франческо Соріано, идеальный, энергичный, серьезный стиль котораго напоминаетъ нидерландскихъ композиторовъ³⁾; Лука Маренціо, величайшій композиторъ мадригаловъ, въ которыхъ онъ употребляетъ хроматизмъ, смѣлыя гармоническія комбинаціи, сохраняетъ высшее благозвучіе и иногда стремится къ рисованію звуками (къ выраженію музыкой внѣшнихъ зрительныхъ впечатлѣній)⁴⁾; Доменико и Виргилій Маццокки, изъ которыхъ первый очень заботился объ оттѣнкахъ исполненія и придумалъ для нихъ знаки, употребляющіеся и до сихъ поръ⁵⁾; Ораціо Беневоліи⁶⁾, писавшій произведенія для весьма большого числа голосовъ (напримѣръ, мессы въ двадцать четыре голоса). Пристрастіе къ большому числу голосовъ все болѣе и болѣе возрастало, по мѣрѣ развитія техники и стремленія къ новымъ, оригинальнымъ звуковымъ эффектамъ. Но обиліе средствъ, доставляемыхъ многочисленными голосами, не всегда обезпечивало художественное достоинство подобныхъ произведеній, потому что оно зависитъ не отъ богатства матеріала, а отъ умѣнья извлекать изъ него форму, соответствующую содержанію. «Высочайшимъ произведеніемъ, говорить Амбросъ, нужно считать не то, которое употребляетъ роскошныя средства или на первый планъ ставитъ виртуозность исполнителя, а тотъ шедевръ, для котораго композиторъ выбралъ приличныя средства и въ той мѣрѣ, насколько было нужно для наиболѣе яснаго выраженія своей идеи⁷⁾».

¹⁾ Мизерере Аллегри тамъ же, стр. 278—282.

²⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 74.

³⁾ Ibid. Bd. IV. S. 80—83.

⁴⁾ Ibid. Bd. IV. S. 85—90. Одинъ мадригалъ Луки Маренціо въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2-е изд. Спб. 1900, стр. 283—285.

⁵⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 117.

⁶⁾ Ibid. Bd. IV. S. 108.

⁷⁾ Ibid. S. 109.

ГЛАВА XXII.

Венеціанская школа.

Национальная гордость долго не допускала венеціанцевъ приглашать въ свой городъ нидерландскихъ музыкантовъ¹⁾. До водворенія послѣднихъ въ Венецію, въ этомъ городѣ музыка носила торжественно-государственный характеръ²⁾. Она присутствовала при избраніи новаго дожа, при его обрученіи съ Адриатическимъ моремъ³⁾, при встрѣчѣ знатнаго государственнаго гостя и т. п. Кромѣ этого официального характера, музыка въ Венеціи получила дилетантскую окраску⁴⁾ въ рукахъ аристократовъ, которые занимались ею, какъ пріятнымъ развлеченіемъ. Между ними особенно распространилось пѣніе съ лютой.

Гораздо болѣе серьезное значеніе имѣла органная игра въ Венеціи. Мѣсто органиста въ церкви Святого Марка, имѣвшей для музыки Венеціи то же значеніе, какое папская капелла для Рима, доставалось тому, кто выдерживалъ весьма трудный экзамень. Отъ экзаменованнаго требовалось: а) умѣнье играть хоровое а capella произведеніе на органѣ, что затруднялось въ тѣ времена отсутствіемъ партитуръ, уничтожавшихся, когда всѣ голоса были выписаны; б) контрапунктическая импровизація на заданную тему и в) сопровожденіе хора. (Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. S. 500—501).

Этотъ экзамень съ успѣхомъ выдержалъ Адріанъ Виллаэртъ, родомъ бельгіецъ, ученикъ Жоскина де Пре, и получилъ мѣсто органиста и капельмейстера въ церкви Св. Марка въ 1527 г.⁵⁾. Съ него начинается вліяніе нидерландскихъ композиторовъ на венеціанскую музыку; онъ же считается основателемъ «Венеціанской школы». Пользуясь подходящимъ устройствомъ церкви Св. Марка, Виллаэртъ создалъ двуххорную и многохорную музыкальную форму, которая стала отличительной чертой Венеціанской школы. Онъ размѣщалъ свои хоры въ разныхъ мѣстахъ церкви и осуществилъ художественнымъ образомъ простое антифонное пѣніе древнихъ христіанъ⁶⁾.

¹⁾ Ibid. Bd. III. S. 489—490.

²⁾ Ibid. Bd. III. S. 494.

³⁾ Ibid. Bd. III. S. 496. Cp. Em. Naumann. Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin. 1876. S. 323.

⁴⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 496—500.

⁵⁾ C. von Winterfeld. Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin. 1884. Erster Teil. S. 27.

⁶⁾ Ibid. I. S. 71—72. Cp. Ambros. Geschichte der Musik. Bd. III. S. 504—505, Bd. IV. S. 43. Cp. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 71.

Кромѣ созданія двухорной и многоорной музыкальной формы, Виллаэртъ едва ли не заслуживаетъ также названіе творца мадригала ¹⁾. Хотя послѣдній былъ извѣстенъ до Виллаэрта ²⁾, но названный композиторъ довелъ эту форму до высокой художественности. Благодаря Виллаэрту, мадригалъ сталъ преимущественно отличаться экспрессіей. Главное значеніе мадригала заключалось въ выраженіи содержанія текста; контрапунктическій интересъ отходилъ на второй планъ, и обыкновеніе писать многоголосную музыку на данную мелодію стало уступать творчеству композиторовъ, пытавшихся придумывать для своихъ мадригаловъ самостоятельныя темы, способныя характеризовать содержаніе словъ текста ³⁾. Кромѣ мадригала, Виллаэртъ подвергнулъ художественному облагораживанію и остальные свѣтскія формы итальянской музыки: виллоты, вилланеллы и неаполитанскія канцонны ⁴⁾.

Киприанъ Порскій (Cyprian de Rore) жилъ отъ 1516 г. до 1565 г., учился у Виллаэрта и занималъ мѣсто капелмейстера въ церкви Св. Марка. Его сочиненія проникнуты страстнымъ характеромъ, сообщаемымъ обиліемъ хроматизма, который въ рукахъ Киприана Порскаго еще не всегда удовлетворяетъ требованіямъ нашего слуха, но тѣмъ не менѣе имѣетъ значеніе попытки ввести этотъ элементъ въ музыку. Въ сочиненіяхъ этого композитора текстъ подложенъ весьма тщательно, и соблюдена вѣрная декламация ⁵⁾.

Костанцо Порта (Fra Costanzo Porta) былъ тоже ученикъ Виллаэрта. Хотя Костанцо Порта былъ монахъ, но онъ сочинялъ не одни духовныя произведенія, но и мадригалы съ эротическимъ текстомъ. При его солидной композиторской техникѣ, онъ искусно побѣждалъ всѣ контрапунктическія трудности. Его сочиненія особенно цѣпились въ Римѣ, хотя дѣятельность его сосредоточилась преимущественно въ Падуѣ. Костанцо Порта умеръ въ 1601 г. ⁶⁾.

Клавдій Меруло (Claudio Merulo, Claudio da Correggio) ⁷⁾ замѣчательнѣе, какъ весьма плодовитый композиторъ и какъ величайшій органистъ своего времени. Тогда органная литература представляла слѣдующія формы: а) фантазіи, то-есть записанныя импровизаціи; б) ричеркары (ricercari) съ изысканною контрапунктически-виртуозною тенденціей, съ темами, обыкновенно состоящими изъ фрагмен-

¹⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III, S. 509.

²⁾ Ibid. Bd. III, S. 470, 480, 509.

³⁾ Ibid. III, S. 509—510.

⁴⁾ Ibid. III, S. 510. Мадригалъ Ад. Виллаэрта въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 286—292.

⁵⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III, S. 514—516.

⁶⁾ Ibid. III, S. 517—518.

⁷⁾ Ibid. III, S. 518—523.

товъ гаммъ и съ отвѣтами на доминантѣ, намекающими на фугу ¹⁾; с) токкаты (toccata отъ toccare—дотрогиваться) ²⁾ представляютъ развитую прелюдію, для замѣны простого указанія тональности пѣвцамъ. Въ токкатахъ Меруло широкіе аккорды смѣняются быстрыми пассажами. Послѣдніе образуются фигураціей, которая у Меруло встрѣчается всегда въ одномъ изъ голосовъ. Фигураціи способствовали само устройство органа въ церкви Св. Марка, имѣвшаго весьма мягкія клавиши, облегчавшія бѣглость пальцевъ ³⁾. Клавдій Меруло умеръ въ 1604 г. ⁴⁾.

Венеціанская школа достигла своего зенита въ лицѣ двухъ композиторовъ: Андрея и Джованни Габріели. Андрей Габріели (1510—1586 г.) учился у Виллаэрта и занималъ мѣсто органиста въ церкви Св. Марка. Онъ писалъ преимущественно двухъ-хорныя и трехъ-хорныя произведенія, въ которыхъ достигалъ колоссальныхъ звуковыхъ эффектовъ. «Онъ владѣлъ, говоритъ Проске, болѣе, чѣмъ кто-либо изъ его предшественниковъ, искусствомъ создавать прекрасныя звуковыя массы. Онъ зналъ соединять разнообразно-составленные хоры и извлекать изъ нихъ всегда новыя и все болѣе возрастающіе эффекты. Но какъ бы послѣдніе ни были восхитительны, они отнюдь не ограничиваются однимъ внѣшнимъ, чувственнымъ блескомъ, напротивъ, это звуковое великолѣпіе, будучи пѣкоторымъ образомъ наслѣдіемъ горделивой Венеціи, не исключаетъ глубокой серьезности, религіознаго значенія и одушевленія, присущихъ, какъ венеціанскому правительству, такъ и венеціанскому народному характеру» ⁵⁾. Андрей Габріели замѣчательнѣе также тѣмъ, что своими сочиненіями подвинулъ впередъ и инструментальную музыку.

Джованни Габріели (отъ 1557 до 1612 или 1613 гг.), племянникъ и ученикъ Андрея Габріели, писалъ для двухъ, трехъ и четырехъ хоровъ, изъ которыхъ каждый состоитъ изъ четырехъ голосовъ. Обиліе средствъ давало ему возможность достигать въ высшей степени оригинальныхъ и изящныхъ звуковыхъ эффектовъ, до-

¹⁾ Отвѣтомъ называется повтореніе темы на другой ступени гаммы. Въ фугѣ отвѣтъ появляется на доминантѣ. О вліяніи ричеркары на фугу см. Wasielenski. Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert. Berlin. 1878. S. 143—144.

²⁾ Michaelis Praetorii Syntagma Musicum (1614—20). Tertiū tomi prima pars, pag. 25.

³⁾ Mattheson. Der Vollkommene Kapellmeister. Dritter Teil. Cap. XXIV. § 62. S. 466.

⁴⁾ Токката Кл. Меруло въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 388—393.

⁵⁾ Proske. Musica Divina. Ratisbonae 1853. I, pag. LV. Отрывокъ изъ мессы Андрея Габріели въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2-е изданіе, Спб. 1900, стр. 293—296.

ступныхъ вокальной музыкѣ¹⁾. Не довольствуясь эффектами, получаемыми различными комбинаціями человѣческихъ голосовъ, онъ присоединялъ къ своимъ вокальнымъ произведеніямъ инструментальный аккомпаниментъ. Онъ первый сталъ обращать вниманіе на тембръ инструментовъ и сознательно употреблять ихъ для достиженія преднамѣреннаго звуковаго эффекта, тогда какъ до Джованни Габриели композиторы безразлично относились къ инструментамъ и руководствовались лишь ихъ объемомъ, при распредѣленіи партій²⁾.

Джованни Габриели оставилъ много самостоятельно-инструментальныхъ произведеній. Изъ нихъ особенно замѣчательны сочиненія для органа (Дж. Габриели самъ былъ органистомъ въ церкви Св. Марка). Между органными произведеніями этого композитора обращаютъ на себя вниманіе, по ихъ историческому значенію, французскія канцоны (*canzone alla francese*). Эта форма перешедшая въ Венецію отъ французскихъ композиторовъ, еще ранѣе токкаты обнаруживала зародышевый наметъ на футу своими отвѣтами на доминантъ³⁾.

Въ своихъ произведеніяхъ Дж. Габриели значительно приближается къ современной тональности (мажору и минору), употребляетъ хроматизмъ и искусныя модуляціи. Онъ часто иллюстрируетъ отдѣльныя слова текста соответствующими звуковыми комбинаціями и всегда стремится къ экспрессіи, которая иногда доходитъ у него до субъективнаго лиризма⁴⁾.

¹⁾ Трехъ-хорный *Benedictus* Дж. Габриели въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 297—304. „Джованни Габриели, пишетъ Амбросъ, музыкальный Тицианъ Венеціи, подобно тому, какъ Палестрина—музыкальный Рафаэль Рима: эта аналогія ясна и все выражаетъ однимъ словомъ. У Тициана рисунокъ заслоняется чудеснымъ колоритомъ (Микель Анджело жалѣлъ Тициана за то, что послѣдній не умѣлъ рисовать), колоритъ Рафаэля—идеальнымъ совершенствомъ рисунка“ (*Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 526. Cp. E. Muntz Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 637*).

„Тицианъ, пишетъ Мюнтцъ, царь колористовъ, Рафаэль—царь рисовальщиковъ“ (*Ibid. III. S. 638*).

О первенствующемъ значеніи музыки въ Венеціи см. *ibid. III, p. 653—654*.

²⁾ *Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 528, 533*. У Габриели (Джованни и Андреа), какъ и у другихъ венеціанскихъ композиторовъ, вошло въ обыкновеніе октавное дублированіе голосовъ инструментами. Слѣдовательно этотъ основной принципъ современной инструментовки ведетъ свое начало изъ Венеціи. (*H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 427*). Впрочемъ, это дублированіе хорныхъ голосовъ инструментами можно прослѣдить и во времена болѣе раннія (въ 15-мъ и даже 14-мъ вѣкѣ). (*Ibid. S. 425—427*).

³⁾ *Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 333, 533*. Образцы инструментальныхъ произведеній Дж. Габриели см. въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 398—404.

⁴⁾ *Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 530, 540—541*.

Послѣ Дж. Габриели начинается періодъ упадка Венеціанской школы. Величавая простота, составляющая характеристическій признакъ сочиненій обоихъ Габриели, исчезаетъ. Серьезность и торжественность уступаютъ мѣсто комизму, доходящему до каррикатуры. Такъ, напримѣръ, Джованни Кроче (умершій въ 1609 году), капельмейстеръ церкви Св. Марка, композиторъ многихъ церковныхъ произведеній, написалъ юмористически-музыкальное произведеніе, въ которомъ изображено состязаніе между кукушкой и соловьемъ, разрѣшаемое попугаемъ¹⁾. Ораціо Векки (*Orazio Vecchi*²⁾), жившій отъ 1550 г. до 1605 г., сочинялъ мессы, мотеты и свѣтскія произведенія. Между послѣдними особенно замѣчательна комедія: «Анфипарнассо». Слова лицъ этой комедіи положены на хоры преимущественно пяти-голосные, потому что пѣніе—соло еще не существовало въ то время, и о немъ лишь мечтали во Флоренціи, гдѣ дѣйствительно была изобрѣтена опера въ концѣ 16-го вѣка. Несмотря на то, что полифоническая форма совершенно не подходитъ къ словамъ отдѣльныхъ лицъ, все-таки музыка мадригаловъ Анфипарнасса мѣстами замѣчательна по экспрессіи вообще и комизму въ особенности. Наиболѣе удачна послѣдняя сцена этого произведенія, въ которой слуга Панталоне, чтобы заложить брилліантъ, по порученію своего барина, обращается къ евреямъ, которые, будучи заняты своими религіозными обязанностями, выгоняютъ его вонъ. «Анфипарнассо» былъ данъ въ Моденѣ въ 1594 г.³⁾ Ораціо Векки нашелъ себѣ подражателя въ лицѣ Адриана Банкиери, жившаго въ началѣ 17-го вѣка, написавшаго между прочимъ контрапунктическое произведеніе, въ которомъ изображается кукованье кукушекъ, лай собакъ, мяуканье кошекъ и т. п.⁴⁾ Кромѣ подобныхъ комически-каррикатурныхъ произведеній, Адрианъ Банкиери сочинялъ мадригалы, псалмы и пр. Кромѣ того онъ былъ теоретикъ, стремившійся устранить основанную Гвидо систему тексахордовъ, о чемъ будетъ упомянуто ниже.

¹⁾ *Ibid. Bd. III. S. 544*.

²⁾ *Ibid. Bd. III. S. 545—551*.

³⁾ Отрывокъ изъ «Анфипарнассо» Ораціо Векки у *Kiesewetter. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Leipzig. 1841. Musikalische Beilagen. S. 35—42*.

⁴⁾ *Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 551*.

ГЛАВА XXIII.

Теоретики 15-го и 16-го вѣковъ.

Мензуралисты, выводя свои правила изъ наблюдений надъ звуковыми комбинаціями въ дискантѣ, способствовали его переходу въ правильный, благозвучный контрапунктъ. Мензуральная теорія, включавшая въ себя не только ритмическую сторону музыки, но и учене об употребленіи интерваловъ, нашла практическое примѣненіе въ рукахъ нидерландскихъ контрапунктистовъ. Хотя контрапунктъ начался съ точнаго исполненія правилъ, установленныхъ предыдущими теоретиками, но въ области свободнаго творчества, руководимаго теоретическими правилами, должно было возникнуть много новаго, что не было предусмотрено въ теоріи. Въ области музыкальных открытій композиторъ могъ руководствоваться только своимъ гениемъ, который указывалъ ему дорогу къ истинной красотѣ. Найденныя такимъ путемъ комбинаціи обобщались теоретиками, которые, устанавливая законы на открытіяхъ, сдѣланныхъ гениями, помогали новымъ поколѣніямъ композиторовъ воздвигать музыкальное зданіе выше на прочномъ фундаментѣ предыдущихъ пріобрѣтеній, инстинктивно найденныхъ творческимъ вдохновеніемъ и сознательно принятыхъ теорій. Такимъ образомъ, послѣдняя продолжала развиваться, постоянно расширяя свое резюме новопріобрѣтенною опытностію, слѣдя за творческимъ стремленіемъ композиторовъ въ безконечную даль музыкальных открытій.

Изъ теоретиковъ, жившихъ въ эпоху развитія контрапункта, здѣсь будутъ упомянуты самые выдающіеся дѣятели.

Іоаннъ Тинкторисъ, жившій въ 15 в., былъ родомъ нидерландецъ. Онъ занималъ мѣсто капельмейстера въ Неаполѣ. Въ своихъ теоретическихъ произведеніяхъ онъ касается всѣхъ отраслей музыкальной науки. Большая часть трудовъ Тинкториса осталась въ рукописи. Его музыкальный словарь, изданный около 1476 г., первая напечатанная книга о музыкѣ ¹⁾. Несмотря на то, что въ Неаполѣ училъ музыкѣ Тинкторисъ и другіе нидерландцы, но Неаполитанской школы не существовало до 17 в. Это явленіе объясняется

¹⁾ Ad. Prosniz. Compendium der Musikgeschichte bis zum Ende des XVI Jahrhunderts. Wien. 1889. S. 143. Тинкторисъ не только теоретикъ, но и композиторъ. (H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 311). Любимый композиторъ Тинкториса Окегемъ (Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 157). Предшественникъ Тинкториса Ugolino da Orvieto, жившій около 1400 г., замѣчательнъ, какъ одинъ изъ древнѣйшихъ музыкальных эстетиковъ. (Ibid. Bd. III. S. 147—148).

тѣмъ, что неаполитанцы преимущественно предъ остальными итальянцами, удалены, по своему національному характеру, отъ контрапунктической объективности; поэтому въ Неаполѣ возникла школа лишь въ эпоху оперы, въ которой неаполитанскіе композиторы преимущественно культивировали лирическіе мотивы и создали форму арии.

Но еще ранѣе собственно «Неаполитанской школы» въ этомъ городѣ возникла первая консерваторія. Она обязана своимъ появленіемъ энергіи священника Таппія, который, для пріобрѣтенія нужныхъ для этого училища денегъ, собиралъ ихъ подаеніемъ въ продолженіе девяти лѣтъ, пока не собралась необходимая сумма, для устройства школы, получившей названіе: «conservatorio Maria di Loretto», учрежденной въ 1537 г. ¹⁾.

Гафоръ (Franchius Gafurius или Gafor) жилъ во второй половинѣ 15 в. Онъ глубоко изучилъ теорію музыки грековъ, но старался ее согласовать съ требованіями современной ему музыки. Гафоръ стоитъ на точкѣ зрѣнія Пиеагора, считаетъ лучшими консонансами унисонъ, кварту, квинту и ихъ расширенія на октаву, но все же признаетъ благозвучіе терцій и секстъ ²⁾. Гафоръ запрещаетъ параллелизмъ квинтъ и октавъ, не допускаетъ даже уменьшенную квинту послѣ чистой и замаскированіе параллелизма паузами ³⁾.

У Гафора замѣчается намекъ (одинъ изъ самыхъ раннихъ) на темперированный строй ⁴⁾.

Вареоломей Рамо де Парейа (Bartolomeo Ramo de Pareja), жившій въ 15 вѣкѣ, былъ родомъ изъ Испаніи, гдѣ былъ учителемъ

¹⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 115.

²⁾ H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 324—325. Въ особенности кварта консонируетъ изъ верхнихъ голосовъ (въ фо-бурдонѣ). (Ibid. S. 334—335).

Наоборотъ, современникъ Гафора и Фолиани (L. Fogliani, умеръ въ 1539 г., а Гафоръ въ 1522) въ своемъ сочиненіи Musica theoria (1529) совершенно освобождается отъ авторитета Пиеагора и, основываясь на опытѣ, на впечатлѣніи слуха, признаетъ терціи и сексты и ихъ октавные расширенія за безусловныя консонансы (ibid. S. 325—326).

³⁾ Ibid. S. 330—331, 336.

⁴⁾ H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 331.

Впервые темперированный строй найденъ Аристоксеномъ (въ IV в. до Р. X. См. R. Westphal. Die Musik des griechischen Alterthumes. Leipzig. 1883. S. 235). Впослѣдствіи темперированный строй вырабатывается цѣлымъ рядомъ теоретиковъ (Fogliano, Arnold Schlick, Pietro Aron, G. Spataro, Zarlino, Fr. Salinas) и окончательно устанавливается Анд. Веркемейстеромъ, написавшимъ свою книгу: „Musikalische Temperatur“ въ 1691 г. (См. H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 327).

въ Толедо, а потомъ въ Болоньѣ, городѣ музыкальной учености. Онъ сильно опередилъ свой вѣкъ, указывая на необходимость темперированного строя ¹⁾ и устранения системы гексахордовъ. Съ этою цѣлью онъ придумалъ названія для восьми тоновъ: «psal—li—tur per vo—ces i—stas». Его нововведенія вызвали весьма оживленную полемику. Главнымъ защитникомъ принциповъ названнаго теоретика явился его ученикъ, Джіованни Спатаро († 1541 г.) ²⁾.

Стремленіе Варооломея Рамо де Парейа замѣнить систему гексахордовъ октавной системой увѣнчалось успѣхомъ, лишь благодаря усилю цѣлаго ряда теоретиковъ. Выше упомянутый Адріанъ Банкіеря предлагалъ присоединить къ шести названіямъ, установленнымъ Гвидо: «ut, ré, mi, fa, sol, la» седьмое: «ba» для ноты «h» (си-бекаръ) и «bi», для ноты «b» (си-бемоль) ³⁾. Губертъ Вельрантъ (Hubert Waelrant), умершій въ 1595 г., предлагалъ слѣдующія семь названій: «bo, ce, di, ga, lo, ma, ni». Къ нему присоединился теоретикъ Эрихъ ванъ деръ Путтенъ (Erich van der Putten, Ericus Puteanus), который издалъ трактатъ въ Миланѣ въ 1599 г. и къ шести гвидоновскимъ названіямъ присоединилъ седьмое «bi» ⁴⁾. Названіе «si» предложилъ вышеупомянутый Губертъ Вельрантъ, который семь тоновъ гаммы назвалъ не только bo, ce, di, ga, lo, ma, ni, но и ut, re, mi, fa, sol, la, si ⁵⁾. Seth Calvisius въ своемъ сочиненіи «Compendium musicae practicae pro incipientibus», появившемся въ 1594 г., еще пользуется названіями bo, ce, di, ga, lo, ma, ni, но въ «Exercitatio musicae tertiae» (1611) появляется si, а также и у Nivers въ его сочиненіи «La gamme du si» (1646 г.) ⁶⁾.

Прежде названія ut, re, mi и т. д. обозначали не абсолютную высоту, а относительную (въ гексахордахъ ut могло обозначать с, f и g). Но съ теченіемъ времени неудобства сольмизаціи сознаются все яснѣе и названія ut, re, mi и т. д. приурочиваются къ однимъ и тѣмъ же звукамъ. Такъ, во Франціи Gradjan всегда C называесть ut, но mi служитъ у него и для E и для H ⁷⁾. Когда же для H

установилось особое названіе, то сольмизація оказалась излишней. Послѣдній ударъ ей былъ нанесенъ I. Маттесономъ въ его книгѣ «Das beschützte Orchester» (1717) ¹⁾.

Переходъ отъ гексахордовъ Гвидона Аретинскаго къ современной октавной системѣ представляетъ Зебальдъ Гейденъ (1498—1519), который признаетъ лишь «cantus durus» и «cantus mollis» и такимъ образомъ значительно приближается къ нашему мажору и минору ²⁾.

Мажорная и минорная гамма встрѣчается въ системѣ ладовъ Глагеана.

Генрихъ Лоритцъ (Heinrich Loritz, Loritus), прозванный Глагеаномъ (Glageanus), жилъ отъ 1488 г. до 1563 г. Онъ былъ филологъ, философъ и величайшій теоретикъ-музыкантъ своего времени. Его книга, вышедшая въ 1547 г. подъ названіемъ «Dodekachordon», содержитъ въ себѣ ученіе о тональностяхъ, которыхъ упомянутый авторъ насчитываетъ до двѣнадцати. Тональности Глагеана тѣ же лады, какіе были извѣстны въ греческой теоріи и которые перешли потомъ въ христіанскую музыку. Глагеанъ удержалъ дѣленіе ладовъ на автентическіе и плагальные. Послѣдніе получили то же названіе, какъ и автентическіе, съ прибавленіемъ приставки «гипо». Вотъ перечень его ладовъ: іонійскій (c—c̄), гипоіонійскій (G—g), дорійскій (d—d̄), гиподорійскій (A—a), фригійскій (e—ē), гипофригійскій (H—h), лидійскій (f—f̄), гиполидійскій (c—c̄), миксолидійскій (g—ḡ), гипомиксолидійскій (d—d̄), эолійскій (a—ā), гипозолійскій (e—ē). Итакъ, Глагеанъ къ прежнимъ восьми церковнымъ ладамъ прибавилъ еще четыре: эолійскій и іонійскій съ ихъ плагальными: гипозолійскимъ и гипоіонійскимъ ³⁾.

Глагеанъ, вводя въ систему церковныхъ ладовъ іонійскій и

¹⁾ Ibid. S. 410.

Ut было замѣнено названіемъ Do ради удобства въ сольфеджированіи, какъ объ этомъ сообщаютъ G. M. Bononcini въ II pratico musico (1673) и G. Frezza въ II Canto ecclesiastico (1698). Ср. H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 410. О разныхъ названіяхъ для всѣхъ ступеней гаммы см. также H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 1062—1064. Art. Solmisation.

²⁾ H. Riemann. Geschichte der Musik. Leipzig. 1898. S. 349—350.

³⁾ H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 350—351.

Несмотря на свое классическое образованіе, Глагеанъ не исправилъ настоящими греческими терминами ошибочныхъ названій этихъ ладовъ, встрѣчаемыхъ въ Alia musica, трактатѣ, приписываемомъ Гукбальду. (Ibid. S. 351. Ср. ibid. S. 11).

Термины: іонійскій (іастійскій) и эолійскій Глагеанъ заимствовалъ у Аристоксена (Ibid. S. 351).

¹⁾ Темперированнымъ строемъ называется такой, въ которомъ всѣ полутоны равны и дѣзъ предыдущей ступени по высотѣ тождественъ съ бемолемъ слѣдующей.

²⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 167—168. О Дж. Спатаро см. H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 316, 321, 327.

³⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1878. IV. S. 425.

⁴⁾ H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 408—409.

⁵⁾ H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 408.

⁶⁾ Ibid. S. 410. Названіе si, вѣроятно, произошло отъ первыхъ буквъ двухъ словъ въ послѣдней строкѣ гимна св. Іоанну Крестителю (Sancte Johannes). См. H. Riemann. Musik-Lexikon. 3 Auflage. Leipzig. 1887. S. 120.

⁷⁾ H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 409.

золийскій, лишь теоретически санкціонировалъ ихъ практическое употребленіе въ свѣтской музыкѣ ¹⁾).

Глареанъ замѣчаетъ, что іонійскій—любимый ладъ. Особенно часто встрѣчается онъ въ танцахъ ²⁾).

Въ своей книгѣ Глареанъ приводитъ примѣры изъ произведеній композиторовъ. Въ особенности онъ уважаетъ Жоскина де Пре ³⁾. О многихъ предыдущихъ и современныхъ Глареану музыкантахъ онъ даетъ весьма интересныя біографическія свѣдѣнія ⁴⁾.

Николо Вичентино (родился въ 1511 г.), намекая на фугированный складъ ⁵⁾, даетъ правила для имитации (въ противоположномъ движеніи *per ottava contraria*), обнаруживающія впервые пониманіе тональнаго отвѣта, играющаго такую важную роль въ тональной фугѣ ⁶⁾.

Вичентино впервые упоминаетъ о двойномъ контрапунктѣ, а не Царлино, которому ошибочно приписывалась эта заслуга ⁷⁾. Джузеппе Царлино (1517—1590 г.), подобно Вичентино, былъ ученикъ Адриана Виллаэрта ⁸⁾ и, какъ композиторъ, принадлежитъ

¹⁾ Ibid. S. 350—351.

²⁾ Ibid. S. 353.

Относительно контрапункта Глареанъ почти никакихъ указаній не даетъ, лишь устанавливаетъ новое правило, запрещающее мелодическій скачекъ на большую сексту, имѣющее значеніе до сихъ поръ въ строгомъ полифонномъ стилѣ. (Ibid. S. 355. Ср. L. Cherubini. Cours de contre point et de fugue, p. 55 и мое краткое руководство къ теоріи музыки. Изд. 2-е Спб. 1900, стр. 72 и 82, гдѣ приведены разныя замѣчанія объ упомянутомъ интервалѣ).

³⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 157.

⁴⁾ Ibid. III. S. 157.

⁵⁾ H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 365—367. Шестнадцатый вѣкъ еще не знаетъ настоящей фуги (ibid. S. 365).

⁶⁾ Ibid. S. 366—367.

⁷⁾ H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 367.

Вичентино даетъ правила, касающіяся текста (ibid. S. 365), впервые обращая вниманіе на разницу стилей: церковнаго, камернаго и народнаго (ibid. S. 364—365); будучи ученикомъ Виллаэрта, даетъ указанія на двухъ-хорную музыку (ibid. S. 365) и на разныя контрапунктическія хитрости нидерландцевъ (ibid. S. 367—368) и пытается ввести древній энгармонизмъ и хроматизмъ (ibid. S. 358). Послѣдователями Вичентино въ этомъ отношеніи являются упомянутые выше Кипріанъ Рорскій и Гезуальдо (*principe da Venosa*), о которомъ будетъ сказано ниже. (См. H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 1192. Art. Vicentino).

Вичентино попросилъ Archicembalo и Archiorgano, на которыхъ получались дѣзы и бемоли каждой ступени гаммы (ibid. S. 1192).

Подобные инструменты дѣлались Царлино, а въ наше время Гельмгольцемъ и Томпсономъ. (См. H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 146—147. Г. Гельмгольцъ. Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ, какъ физиологическая основа для теоріи музыки. Спб. 1875, стр. 450, 572—576).

⁸⁾ H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 1266. Art. Zarino.

Венеціанской школѣ. Онъ занималъ мѣсто капельмейстера въ церкви Св. Марка въ Венеціи. Его сочиненія хотя правильны, но сухи ¹⁾. Теоретическая дѣятельность Царлино гораздо важнѣе композиторской.

Впрочемъ, въ своемъ ученіи о контрапунктѣ Царлино наряду съ рациональными взглядами обнаруживаетъ упрямство педантичности и даже ретроградство ²⁾. Но и въ этой области онъ является настоящимъ теоретическимъ представителемъ Венеціанской школы и долго служить въ этой области авторитетомъ ³⁾. Однако, главное историческое значеніе Царлино, которое въ его времена и позднѣе было понято лишь весьма немногими, заключается въ ясномъ предугадываніи сущности гармоніи ⁴⁾.

Основа всей гармоніи, по мнѣнію Царлино (см. его *Dimostrazione harmoniche*, явившіяся въ 1571 г.) заключается въ мажорномъ и минорномъ трезвучіи ⁵⁾. Царлино признаетъ лишь одну терцію съ отношеніемъ 5 : 4, т. е. большую терцію. Поэтому, по мнѣнію Царлино, и мажорное, и минорное трезвучіе состоитъ изъ большой терціи и чистой квинты: составъ обоихъ этихъ трезвучій тождественъ; разница между ними не въ составѣ, а въ положеніи терціи, находящейся въ мажорномъ трезвучіи внизу, а въ минорномъ на верху ⁶⁾:

большая терція	{	СОЛЬ	}	чистая квинта
		МИ		
		ДО		
большая терція	{	МИ	}	чистая квинта
		ДО		
		ЛЯ		

¹⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 113.

²⁾ H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 405.

Царлино запрещаетъ всякій параллелизмъ, даже параллельныя большія и малыя терціи (ibid. S. 385—386), скрытыя квинты и октавы допускаетъ (ibid. S. 388—389), понимаетъ и запрещаетъ переченія (ibid. S. 387—388), допускаетъ диссонансы на слабыхъ частяхъ лишь при постепенномъ голосоведеніи (ibid. S. 398), диссонансы на сильныхъ частяхъ — приготовленные (ibid. S. 398—399); синкопа должна всегда диссонировать (ibid. S. 402, у Вичентино впервые синкопа можетъ быть и консонансомъ, ibid. S. 363). Царлино впервые употребляетъ терминъ „задержаніе“ (ibid. S. 398—399) и вполне понимаетъ красоту диссонансовъ съ ихъ разрѣшеніями (ibid. S. 400—401). Нормальное число голосовъ у Царлино не три, какъ было прежде, а четыре (ibid. S. 403—404). Царлино своими попытками раздѣлить октаву на двѣнадцать равныхъ частей приближается къ темперированному строю (ibid. S. 381).

³⁾ Ibid., S. 381—382.

⁴⁾ H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 381.

⁵⁾ Ibid. S. 372—373.

⁶⁾ H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 373.

Такимъ образомъ Царлино устанавливаетъ дуализмъ въ гармоніи, зиждущейся на мажорѣ и минорѣ, при чемъ миноръ есть, такъ сказать, опрокинутый мажоръ (если въ до-мажорномъ трезвучіи отсчитывать интервалы отъ до вверхъ, а въ ля-минорномъ отъ ми внизъ, то получится одинаковый составъ этихъ аккордовъ ¹⁾).

Этотъ гармоническій дуализмъ, предугаданный Царлино, положенъ въ основу ученія многихъ новѣйшихъ теоретиковъ: М. Гауптмана, Kraushaar'a, О. Tiersch'a, О. Hostinsky, Oettingen'a, Римана и др. ²⁾. Въ прежнія времена къ Царлино примыкали Тартини, Рамо и Салинасъ ³⁾.

Практическое вліяніе ученія Царлино сказалось въ томъ, что послѣ Царлино композиторы оканчиваютъ свои произведенія полнымъ аккордомъ съ терціей, тогда какъ до него обыкновенно заключеніе состояло изъ октавы и квинты безъ терціи. Но долгое время и послѣ Царлино заключительный аккордъ принималъ въ свой составъ лишь большую терцію, которой давалось предпочтеніе передъ малой. (Ar. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 114).

Францискъ Салинасъ, жившій въ 16 в., былъ родомъ испанецъ. Онъ ослѣпъ на десятомъ году своей жизни, но, несмотря на это лишеніе, обладалъ глубокою ученостію и былъ виртуозомъ на органѣ и фортепіано. Какъ теоретикъ, онъ замѣчательнъ своими изслѣдованіями надъ греческимъ ритмомъ ⁴⁾. Изъ остальныхъ теоретиковъ, принадлежавшихъ этой эпохѣ, замѣчательны: Аронъ, Артузи, Цакони, Тигрини и пр.

Никто изъ теоретиковъ 15-го и 16-го вѣковъ не имѣлъ понятія объ аккордахъ. Одновременныя комбинаціи тоновъ разсматривались, какъ результатъ контрапунктическаго веденія голосовъ, которые относились другъ къ другу на основаніи правилъ употребленія интерваловъ. Лучшее всего характеризуется взглядъ этихъ теоретиковъ-контрапунктистовъ на одновременныя звуковыя сочетанія слѣдующимъ примѣромъ. Аккорды: ми-соль-до и соль-до-ми разсматривались не какъ обращенія одного и того-же основнаго аккорда (до-

¹⁾ О гармоническомъ дуализмѣ см. Н. Riemann, Musik-Lexikon. 5 Aufl. Leipzig. 1900. S. 273. Art. Dualismus, harmonischer. S. 569—571. Art. Klang.

²⁾ Н. Riemann, Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 571.

³⁾ Н. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 373, 405—406. Последователь Царлино, Solomon de Caus въ Institution harmonique впервые вводитъ въ употребленіе терминъ „доминанты“, которая обозначаетъ у этого теоретика пятую ступень въ автентическомъ и четвертую въ плагиальномъ ладѣ (ibid. S. 380—381).

⁴⁾ Ar. von Dommer, Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 114. Cp. Ad. Prosniz. Compendium der Musikgeschichte bis zum Ende des XVI Jahrhunderts. Wien. 1889. S. 146.

ми-соль); вниманіе обращалось лишь на то, что въ двухъ первыхъ аккордахъ есть кварта: соль-до, къ которой прибавлены терціи: ми-соль и до-ми ¹⁾. Такимъ образомъ, сходство и различіе одновременныхъ звуковыхъ комбинацій опредѣлялось присутствіемъ или отсутствіемъ сходныхъ интерваловъ. Этотъ взглядъ исключительно полифоническій. Онъ преимущественно направленъ на разработку отдѣльныхъ голосовъ, которые, стремясь къ наибольшей мелодичности, должны образовывать между собою пріятные для слуха интервалы. Но главный интересъ въ полифоніи направленъ не на одновременныя звуковыя сочетанія, а на мелодическій ходъ отдѣльныхъ голосовъ. Эта особенность присуща контрапунктистамъ-композиторамъ разсматриваемой эпохи, въ произведеніяхъ которыхъ всѣ голоса имѣютъ одинаковое мелодическое достоинство, и теоретикамъ, рѣшительно не имѣющимъ понятія объ аккордахъ, какъ о самостоятельной звуковой комбинаціи, и разсматривающимъ ихъ какъ случайный результатъ сплетенія нѣсколькихъ голосовъ. Только съ тѣхъ поръ, какъ верхній голосъ сталъ преобладать надъ остальными ²⁾, снизошедшими до второстепенной роли, самостоятельность аккордовъ, какъ звуковыхъ столбовъ, на которыхъ опирается главная мелодія, начала все болѣе и болѣе выступать. Полифонный стиль постепенно замѣняется гомофоннымъ, контрапунктъ — гармоніей. Перевѣсу верхняго голоса надъ остальными способствовалъ и протестантизмъ, хотя вовсе не въ интересахъ музыкальных, а изъ желанія дать возможность всему приходу вторить главной мелодіи, какъ это будетъ подробнѣе изложено ниже. Такимъ образомъ протестантизмъ произвелъ серьезную реформу и въ музыкѣ. Это обстоятельство даетъ особенную важность историческому значенію нѣмецкой музыкѣ, такъ какъ Германія — родина протестантизма.

¹⁾ Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 421.

²⁾ Преобладающее значеніе сопрановому голосу придаетъ Царлино. (Н. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 404).

ГЛАВА XXIV.

Музыка въ Германіи 15-го и 16-го вѣковъ.

Въ Германіи до самаго конца 15-го вѣка въ церквахъ пѣли одноголосныя грегорианскія мелодіи. Только въ 1498 г. въ царской капеллѣ въ Вѣнѣ водворилось многоголосное пѣніе. Оно носило на себѣ нидерландское вліяніе ¹⁾. Почитателемъ искусства нидерландскихъ композиторовъ является теоретикъ Адамъ изъ Фульды, жившій въ Германіи во второй половинѣ 15-го вѣка и написавшій свой трактатъ о музыкѣ въ 1490 г. ²⁾.

Самый важный памятникъ ранней эпохи ³⁾ развитія многоголосной музыки въ Германіи представляетъ Лохеймеровскій сборникъ пѣсень. Въ немъ помѣченъ 1452 г., но самыя мелодіи должны были возникнуть въ болѣе раннюю эпоху. Двухъ-голосныя и трехъ-голосныя пѣсни этого сборника обнаруживаютъ значительную технику и нидерландское вліяніе. Нотація доказываетъ знаніе мензуральной теоріи ⁴⁾. Точно такое-же свидѣтельство о развитіи контрапункта въ Германіи даютъ четырехъ-голосныя духовныя пѣсни, напечатанныя въ Аугсбургѣ въ 1512 г., хотя онѣ звучатъ бѣднѣе свѣтскихъ пѣсень Лохеймеровскаго сборника ⁵⁾.

Хотя нѣмецкіе композиторы обнаруживаютъ нидерландское вліяніе и перенимаютъ нидерландское контрапунктическое искусство, но пренебрегаютъ загадочными канонами и темными девизами, а просто и ясно обозначаютъ свои намѣренія. Адамъ изъ Фульды выражаетъ сожалѣніе о томъ, что вдавался въ подобныя загадки. У лучшихъ германскихъ композиторовъ, при весьма развитой контрапунктической technikѣ, совсѣмъ не встрѣчается ни загадочныхъ каноновъ, ни двусмысленныхъ девизовъ ⁶⁾.

Къ величайшимъ композиторамъ-контрапунктистамъ описываемой эпохи развитія германской музыки принадлежатъ: Генрихъ Финкъ ⁷⁾, Генрихъ Исаакъ, Людвигъ Зенфль и Стефанъ Маху.

¹⁾ A. W. Ambros. Geschichte der Musik. Breslau, 1864. Bd. II. S. 476.

²⁾ Ibid. Bd. III. S. 484. Cp. Ar. von Dommer, Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 114.

³⁾ Германія вовсе не отставала отъ другихъ странъ въ контрапунктѣ. (См. H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 311).

⁴⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 367—368.

⁵⁾ Ibid. Bd. III. S. 368.

⁶⁾ Ibid. Bd. III. S. 79—80. Cp. H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 311—312.

⁷⁾ Его не слѣдуетъ смѣшивать съ Германномъ Финкомъ, ученымъ теоретикомъ, жившимъ во второй половинѣ 16-го вѣка. (H. Riemann, Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 322.) (Art. Finckl).

Генрихъ Финкъ, жившій во второй половинѣ 15-го вѣка и первой 16-го, получилъ свое музыкальное образованіе въ Польнѣ, что свидѣлствуетъ о раннемъ распространеніи контрапунктискаго искусства въ этой странѣ ¹⁾. «Этотъ композиторъ, пишетъ Амбросъ, по своей, такъ сказать, богатырской силѣ, безпритязательному величію, вѣрности и глубинѣ чувства, даже по своимъ случайнымъ рѣзкостямъ и жестокостямъ, настоящій нѣмецкій композиторъ» ²⁾. Онъ писалъ гимны, мотеты и пѣсни. Доказательство творческихъ способностей Генриха Финка заключается «въ необыкновенномъ для того времени явленіи: за немногими исключеніями, онъ самъ изобрѣтаетъ теноръ для своихъ пѣсень, тогда какъ его современники охотно писали на данный голосъ» ³⁾. «Въ нѣмецкихъ пѣсняхъ Генриха Финка соединились всѣ его задушевные чувства, и, можетъ быть, безъ преувеличенія можно сказать, что въ нихъ мы имѣемъ лучшіе образцы нѣмецкихъ многоголосныхъ пѣсень прежняго времени, включая даже тѣ, которые имѣютъ своими авторами Исаака и Зенфля ⁴⁾.

Генрихъ Исаакъ, жившій во второй половинѣ 15-го вѣка, долго пребывалъ во Флоренціи, гдѣ имѣлъ возможность познакомиться съ лучшими произведеніями своего времени. Хотя Генрихъ Исаакъ писалъ духовную и свѣтскую музыку съ одинаковымъ мастерствомъ, ставящимъ его наряду съ лучшими композиторами своего времени, но все-таки его свѣтскія пѣсни имѣютъ преимущество надъ его духовными произведеніями и соединяютъ въ себѣ замѣчательную мелодическую ясность, ритмическое оживленіе и естественную гармонизацію, являющуюся результатомъ мастерскаго контрапунктискаго голосоведенія. Генрихъ Исаакъ не только писалъ контрапунктъ, но сочинялъ для своихъ пѣсень мелодіи ⁵⁾.

¹⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 369.

²⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 369.

³⁾ R. Eitner. Heinrich Finck. Publication aelterer praktischer und theoretischer Musikwerke, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Leipzig. 1879. Bd. VIII. Spalte VIII.

⁴⁾ Ibid. VIII. Spalte VII.

Въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи (2 изд. СПб. 1900), на стр. 305—308 помѣщена пѣсня Г. Финка «Wer hat gemeint», которую въ цитированномъ выше трудѣ (Bd. VIII, Spalte VII) Ейтнеръ называетъ «настоящей жемчужиной».

Пѣсни Финка, какъ и другихъ нѣмецкихъ композиторовъ: Штольцера, Гофгеймера и др. снабжались духовными текстами и исполнялись въ церквахъ. (См. Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 383).

Произведенія Исаака и Зенфля помѣщены у Otto Kade. Ausgewählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15 und 16 Jahrhunderts. Leipzig. 1882.

⁵⁾ Cp. Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 380—386. Ar. von Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 87—88. Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig. 1801. Bd. II. S. 671, 676.

Людвигъ Зенфль (умеръ около 1555 г.) учился у Генриха Исаака и владѣлъ громадной контрапунктической техникой, о которой, между прочимъ свидѣлствуетъ его трехъ-голосный канонъ (служащій символомъ Св. Троицы) ¹⁾ съ двумя добавочными голосами. Но не одну лишь контрапунктическую виртуозность имѣлъ въ виду Зенфль. Онъ стремился къ художественной характеристикѣ текста, что въ особенности замѣтно въ его музыкѣ въ одамахъ Горация ²⁾.

Стефанъ Маху, жившій въ первой половинѣ 16-го вѣка, въ своей контрапунктической обработкѣ церковныхъ мелодій достигаетъ такой прозрачности, простоты и благозвучія, что имѣетъ право на значеніи предтечи Палестрины. Стефанъ Маху какъ въ духовныхъ, такъ и свѣтскихъ сочиненіяхъ является первокласснымъ композиторомъ. (Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 389—390).

Всѣ названные композиторы, хотя и не лишены національной окраски, но находятся болѣе или менѣе подъ вліяніемъ нидерландскихъ контрапунктистовъ. Самобытная нѣмецкая музыка возникла только во время протестантизма, и Лютеръ является ея основателемъ. До протестантизма приходу не позволялось пѣть во время богослуженія, въ силу постановленія Лаодикійскаго собора. Впрочемъ, допускалось участіе прихода при пѣніи «Kyrie eleison» (Господи помилуй). Впослѣдствіи на этотъ напѣвъ, усвоенный народомъ, были положены нѣмецкіе тексты, и такимъ образомъ возникли гимны на понятномъ для массы языкѣ. (Ar. von Dommer, Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 171).

Еще до реформаціи въ Германіи существовали музыкальныя школы. Но онѣ въ большинствѣ случаевъ находились въ весьма плачевномъ состояніи, по причинѣ недостатка въ денежныхъ средствахъ. Обучавшіяся въ этихъ школахъ дѣти посылались по улицамъ для собиранія милостыни, которую они выпрашивали своимъ пѣніемъ. Въ одной изъ подобныхъ школъ обучался и Лютеръ (1483—1546 г.), получившій тамъ свое скромное музыкальное образованіе ³⁾. Но его значительныя способности, любовь къ этому искусству и пониманіе того направленія музыки, которое соответствовало

¹⁾ Winterfeld. Der evangelische Kirchengesang. Leipzig. 1843. I. S. 133.

²⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 404—410. Cp. Ar. von Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 185—187. Образчикъ произведеній Зенфля въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 309—311.

³⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 179—180.

характеру протестантизма,—помогли ему быть основателемъ протестантской музыки ¹⁾.

Лютеръ придавалъ весьма высокое нравственное значеніе музыкѣ. «Безъ сомнѣнія души, расположенныя къ музыкѣ, пишетъ онъ, заключаютъ въ себѣ много сѣмянъ добродѣтели. Я вполне убѣжденъ и нисколько не стыжусь утверждать, что послѣ теологіи нѣтъ искусства, которое можно было бы сравнить съ музыкой» ²⁾. О любви Лютера къ этому искусству свидѣлствуютъ многія его изреченія. Въ особенности онъ восхищался красотой многоголоснаго пѣнія, что видно, напримѣръ, изъ слѣдующихъ его словъ: «Въ музыкѣ всего удивительнѣе то, что простая мелодія или, такъ называемый музыкантами «теноръ», поется съ тремя, четырьмя или пятью другими голосами, которые около этой простой мелодіи, какъ-бы ликуя, играютъ и прыгаютъ, всячески ее украшаютъ и сопровождаютъ ее, подобно небеснымъ звукамъ, дружески встрѣчаясь между собою и сердечно обнимая другъ друга. Тотъ, кто понимаетъ что-нибудь въ многоголосной музыкѣ и приходитъ отъ нея въ умиленіе, не можетъ не дивиться этому искусству и не считатьъ пѣніе, украшенное многими голосами, за чудеснѣйшую вещь въ свѣтѣ» ³⁾.

Лютеръ обратился къ ученымъ музыкантамъ для контрапунктической разработки лютеранскихъ мелодій. Источниками послѣднихъ были:

а) грегорианскій сборникъ, пѣснопѣнія котораго сообщили лютеранской музыкѣ церковные лады, диатонизмъ и торжественно-спокойный характеръ ⁴⁾;

б) народныя пѣсни, отъ которыхъ лютеранская музыка заимствовала оживленный ритмъ, особенно замѣтный въ ея древнѣйшихъ хорахъ ⁵⁾;

в) чешскія духовныя пѣсни гусситовъ ⁶⁾;

¹⁾ Суровый характеръ протестантскихъ сектъ мѣшалъ развитію музыки, и, только благодаря личному расположенію Лютера къ этому искусству, оно развилось и достигло самобытности въ концѣ одной лишь лютеранской церкви.

²⁾ Fr. Brendel. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, 2 Auflage. Leipzig. 1855. Bd. I. S. 154.

³⁾ J. N. Forkel. Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig. 1801. Bd. II. S. 78—79.

⁴⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 414. Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 167.

⁵⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 414. Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 168, 172—174.

⁶⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 417. Cp. Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 188.

д) псалмы кальвинистовъ, положенные на музыку Франкомъ и контрапунктически-разработанные Гудимелемъ ¹⁾;

е) оригинальное творчество протестантскихъ композиторовъ.

Последніе дѣлились на мелодистовъ, изобрѣтавшихъ новыя мелодіи и контрапунктистовъ, разрабатывавшихъ чужія мелодіи, присоединяя къ нимъ другіе голоса ²⁾. Лютеру приписываются мелодіи слѣдующихъ хораловъ: «Ein' feste Burg ist unser Gott», «Jesaja, dem Propheten, das geschah» и «Wir Glauben all' an einen Gott» ³⁾.

Главнымъ помощникомъ Лютера въ музыкальномъ дѣлѣ былъ Гоганнъ Вальтеръ. Первый сборникъ его хораловъ вышелъ въ 1524 г. ⁴⁾. Вальтеръ не былъ богато одаренъ творческимъ талантомъ, но онъ имѣетъ неоспоримое значеніе честнаго труженика, посвятившаго свои силы интересамъ лютеранской музыки.

Контрапунктически-разработанныя мелодіи, по причинѣ ихъ нахождения въ тенорѣ, представляли большое затрудненіе исполненію всѣмъ приходомъ: мелодія въ тенорѣ, какъ въ среднемъ голосѣ, слишкомъ мало выдается изъ контрапунктической ткани остальныхъ голосовъ, чтобы неразвитой слухъ неспеціалистовъ-музыкантовъ, изъ которыхъ состоитъ большинство прихода, могъ ее улавливать и ей вторить. Участіе всего прихода въ пѣніи церковныхъ музыкальных произведеній, столь желаемое Лютеромъ, встрѣтило неодолимое препятствіе въ контрапунктической разработкѣ церковныхъ мелодій, которой, однако, Лютеръ не хотѣлъ лишиться при своей любви къ многоголосной музыкѣ. (Dommer, Handbuch der Musik-Geschichte, Leipzig. 1868. S. 189—193).

Вслѣдствіе неспособности прихода вторить контрапунктически-

разработанной и помѣщенной въ тенорѣ мелодіи, установилось антифонное пѣніе между приходомъ и пѣвчими, обучаемыми въ музыкальных школахъ при лютеранскихъ церквахъ; приходъ исполнялъ мелодію унисономъ, хоръ пѣлъ ее вмѣстѣ съ присоединенной къ ней контрапунктической разработкой. (Ibid. S. 176—177).

Чтобы соединить пѣніе прихода съ пѣвчими, возникла мысль перемѣстить церковную мелодію изъ тенора въ верхній (сопрановый) голосъ.

Эта мысль была выполнена Лукою Озіандеромъ, издавшимъ въ 1586 г. «Пятьдесятъ духовныхъ пѣсней и псалмовъ, положенныхъ контрапунктически на четыре голоса и притомъ такъ, что весь приходъ можетъ пѣть вмѣстѣ съ хоромъ». Для объясненія своей цѣли упомянутый авторъ предпослалъ этому произведенію слѣдующее предисловіе: «Я не сомнѣваюсь, что нѣкоторымъ композиторамъ эта незначительная моя работа сначала не понравится. Оттого я хочу вкратцѣ объяснить, почему я это сочиненіе написалъ такъ, а не иначе. Я знаю, что композиторы помѣщаютъ хораль въ тенорѣ. Но вслѣдствіе этого хораль между другими голосами дѣлается неузнаваемымъ, а потому несвѣдующій человѣкъ не въ состояніи узнать, что это за псаломъ, и не можетъ присоединиться къ хору. На этомъ основаніи я помѣстилъ хораль въ дискантъ, чтобы его можно было узнать, и каждый мірянинъ могъ-бы его пѣть вмѣстѣ съ хоромъ» ¹⁾.

Перенесеніе главной мелодіи изъ тенора въ верхній голосъ, сдѣланное съ цѣлью облегчить возможность участвовать всему приходу въ церковномъ пѣніи, имѣло громадное вліяніе на все дальнѣйшее развитіе музыки. Главная мелодія, помѣщаемая въ верхнемъ голосѣ, гдѣ она наиболѣе выдается, все болѣе и болѣе пріобрѣтала господство надъ остальными голосами, которые стали играть роль аккомпанимента главной мелодіи, утратили свою контрапунктическую выработанность и самостоятельность и, наконецъ, превратились въ аккордовую опору верхняго голоса. Такимъ образомъ лютеранская церковь, своимъ стремленіемъ обезпечить участіе всего прихода въ церковномъ пѣніи, способствовала величайшей реформѣ въ многоголосной музыкѣ: перехода полифоніи въ гомофонію ²⁾.

Гансъ Лео Хаслеръ (1564—1612 г.), ученикъ Андрея Габріели и товарищъ Джованни Габріели, продолжалъ дѣло Озіандра. Онъ писалъ для лютеранской переви хоралы, помѣщая главную мелодію въ верхній голосъ и доводя аккордовый аккомпаниментъ до возмож-

¹⁾ Carl von Winterfeld. Der evangelische Kirchengesang. Leipzig. 1843. I Teil. S. 347.

²⁾ H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. II Teil. S. 54—55.

ной простоты ¹⁾. О художественномъ достоинствѣ хораловъ Хаслера свидѣтельствуетъ тотъ фактъ, что они были снова изданы ученымъ теоретикомъ Кирнбергеромъ, жившимъ въ 18-мъ вѣкѣ, стремившимся поднять упавшее достоинство этого рода произведеній ²⁾.

Къ числу замѣчательнѣйшихъ композиторовъ этой эпохи принадлежатъ: Яковъ Галлусъ ³⁾ (Jacobus Gallus или Hand'l), Кальвизіусъ (Sethus Calvisius), Матвѣй ле Метръ (Mathäus le Maire), Антоній Сканделлусъ, Іоакимъ а Бургкъ, Николай Германъ, Іоаннъ Штейерлейнъ (Johann Steuerlein), Варооломей Гезіусъ, Лука Лоссіусъ и пр.

Величайшимъ композиторомъ 16-го вѣка въ протестантскомъ мірѣ является Іоганнъ Эккардтъ, жившій отъ 1553 до 1611 г. ⁴⁾. Онъ учился у Орланда Лассо. Для лютеранской церкви онъ писалъ хоралы съ главною мелодіею въ верхнемъ голосѣ и съ простымъ аккомпаниментомъ. Но онъ предохранилъ лютеранскій хоралъ отъ бѣдности въ гармоническомъ отношеніи, грозившей вслѣдствіе стремленія лютеранскихъ композиторовъ къ наибольшей простотѣ. Эккардтъ доказалъ возможность писать просто, но вмѣстѣ съ тѣмъ и художественно. Въ его произведеніяхъ популярность и искусство не наносятъ другъ другу ущерба. Лучшимъ произведеніемъ Эккардта считаются: «Прусскія праздничныя пѣсни» ⁵⁾, въ которыхъ искусно соединена самостоятельность контрапунктически-выработанныхъ голосовъ съ безукоризненнымъ гармоническимъ благозвучіемъ. Въ этомъ гениальномъ композиторѣ соединилась мелодическая изобрѣтательность съ контрапунктскою виртуозностью. Есть данныя думать, что Эккардтъ былъ въ Венеціи, гдѣ могъ познакомиться съ Царлино, Клавдіемъ Меруло и Андреемъ Габріели ⁶⁾. Оттого Эккардтъ, подобно Хаслеру, содѣйствовалъ вліянію итальянской музыки на нѣмецкую ⁷⁾.

¹⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 556—557.

²⁾ Fr. Brendel. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 2. Auflage. Leipzig. 1855. Bd. I. S. 176.

Образчикъ произведеній Хаслера помѣщенъ въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2-е изданіе. Спб. 1900, стр. 321.

³⁾ Зенфль Хаслеръ и Галлусъ, хотя были католики, но сочиняли для лютеранской церкви (H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2. Auflage. Leipzig. 1901. II Teil. S. 85).

Мотетъ Галлуса „Media vita in morte sumus“ помѣщенъ въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 183—187.

⁴⁾ I. Эккардтъ. По выраженію Винтерфельда, „былъ вѣнцомъ своего времени“. (C. von Winterfeld. Der evangelische Kirchengesang. Leipzig. 1843. I Teil. S. 5).

⁵⁾ C. von Winterfeld. Der evangelische Kirchengesang. Leipzig. 1843. I. S. 445, 448.

⁶⁾ Ibid. I. S. 436.

⁷⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 200. Образчикъ произведеній Эккардта, см. въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи, 2 изд. Спб. 1900, стр. 312—320.

Въ интересахъ того-же вліянія была направлена дѣятельность Михаила Преторіуса (1571—1621 г.). Это вліяніе сказалось въ употребленіи многохорной формы, перенятой отъ венеціанскихъ композиторовъ, и мелодически-фіоритурнаго стиля, возникнушаго въ концѣ 16-го вѣка во Флоренціи, гдѣ были сдѣланы попытки возсоздать древне-греческую трагедію—попытки, приведшія къ изобрѣтенію оперы. Михаилъ Преторіусъ работалъ также въ области церковной лютеранской музыки, сочиняя самъ и издавая произведенія другихъ композиторовъ ¹⁾. Наконецъ, онъ замѣчательнъ, какъ писатель, давшій много весьма важныхъ свѣдѣній объ инструментальной музыкѣ того времени ²⁾.

ГЛАВА XXV.

Инструментальная музыка 16-го вѣка.

Композиторы 16-го вѣка еще не замѣчали особенностей тембра различныхъ инструментовъ, по крайней мѣрѣ, они имъ не пользовались для достиженія разнообразныхъ звуковыхъ эффектовъ. При выборѣ инструментовъ принимался во вниманіе не тембръ, а одинъ только объемъ ³⁾. Преторіусъ рассказываетъ объ исполненіи одного мотета, въ которомъ нѣсколько голосовъ были замѣнены лютями, теорбами, китарами, віолами и клавесинами; хотя «въ церкви отъ звука столькихъ струнъ почти все трещало» ⁴⁾, тѣмъ не менѣе трудно себѣ представить, что была удачна замѣна человѣческаго голоса короткимъ звукомъ вышеупомянутыхъ инструментовъ, изъ которыхъ лишь одна віола могла выдерживать тоны, на подобіе пѣнія.

Шестнадцатый вѣкъ поражаетъ богатствомъ инструментовъ, значительно превосходящимъ современный оркестръ. Причина огромнаго количества инструментовъ заключалась въ томъ, что каждый изъ нихъ распадался на четыре вида: дискантовый, альтовый, тено-

¹⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 200—201.

Образчикъ его произведеній см. въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 322.

²⁾ Еще ранѣе Михаила Преторіуса даетъ свѣдѣнія объ инструментальной музыкѣ Себастьянъ Фирдунгъ, издавшій свою книгу: „Musica getutscht und ausgezogen“ въ 1511 г.

³⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 419—420.

⁴⁾ M. Praetorius. Syntagma. III Teil. S. 168.

ровый и басовый ¹⁾). Были, напримѣръ, дискантовые фаготы и басовыя флейты. Но съ развитіемъ техники игры на этихъ инструментахъ, ихъ разновидности исчезли, потому что виртуозность даетъ возможность изъ одного инструмента извлекать звуки, которые при меньшей умѣлости получались лишь при помощи разныхъ инструментовъ ²⁾).

Скрипки, происшедшія изъ слиянія арабскаго ребаба и германской роты ³⁾, до 15-го вѣка были весьма различной величины и съ весьма различнымъ числомъ струнъ. У большихъ скрипокъ были лады. Вполнѣ установились формы скрипокъ къ 16-му вѣку, въ концѣ котораго явился замѣчательный фабрикантъ этихъ инструментовъ въ лицѣ Антона Амати, жившаго въ Кремонѣ. Въ этомъ городѣ въ продолженіе 17-го вѣка семейство Гварнери и Антонъ Страдивари (родившійся въ 1644 г.) довели скрипичные инструменты до высшей степени совершенства ⁴⁾.

Композиторы 16-го вѣка еще не умѣли пользоваться не только тембромъ инструментовъ, но и ихъ характеромъ. Такъ, напримѣръ, у величайшаго инструментатора описываемой эпохи, Джованни Габриели, скрипки, которымъ такъ свойственна подвижность, играютъ длинныя протяжныя ноты, а корнеты фигурацію ⁵⁾. Подобный фактъ врядъ-ли можно объяснить неразвитостію техники на скрипкѣ. Напротивъ, можно предположить, что виртуозность на этомъ инструментѣ начала развиваться довольно рано. Сохранившійся портретъ скрипача, нарисованный Рафаэлемъ (въ 1518 г.), можетъ служить основаніемъ этого предположенія, потому что врядъ-ли Рафаэль сталъ бы изображать не выдающагося артиста, да еще съ лавровою вѣткою въ рукѣ ⁶⁾. Къ 15-му вѣку относится первое извѣстіе о

¹⁾ H. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 37—38, 44.

²⁾ Ambros. *Geschichte der Musik*. Breslau. 1868. Bd. III. S. 419.

³⁾ W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 93. Cp. H. Riemann. *Musik-Lexikon*. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 1099—1100. Art. Streichinstrumente. Cp. H. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 30—35.

⁴⁾ Ar. von Dommer. *Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig. 1868. S. 221—223. Cp. W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 97—100. H. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Auflage. Leipzig. 1901. S. 34—35.

⁵⁾ Em. Naumann. *Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart*. Berlin. 1876. S. 142, 361.

⁶⁾ Ibid. S. 359—360. Cp. Muntz. *Histoire de l'art pendant la renaissance*. Paris. 1891. Tome II, p. 173, 766. Cp. E. Muntz. *Raphaël. Sa vie, son oeuvre et son temps*. Paris. 1881, p. 401. Изображеніе ibid. p. 553. Этотъ портретъ находится въ галлерей дворца Sciarra-Colonna въ Римѣ. Существуетъ мнѣніе, приписывающее этотъ портретъ Sebastiano del Piombo. Cp. An. Springer. *Rafael und Michelangelo*. 2 Auflage. Leipzig. 1883. II. S. 283.

смычковомъ квартетѣ. Итальянскій писатель Кастильоне (1478—1529 г.) въ своей книгѣ: «Il libro del Cortegiano» упоминаетъ о музыкальномъ произведеніи, исполнявшемся на четырехъ смычковыхъ віолахъ ¹⁾.

Лютни сначала были четырехъ-струнныя. Впослѣдствіи была прибавлена пятая струна ²⁾, которая оттого получила названіе квинты. Пяти-струнная лютня имѣла слѣдующій строй: *c, f, a, \bar{a} , \bar{g}* . Пятая струна (квинта) была самая высокая. Оттого и на скрипкѣ самая высокая струна получила названіе квинты, хотя на этомъ четырехъ-струнномъ инструментѣ оно не имѣетъ смысла ³⁾. Лютни были весьма различной величины. Наибольшія изъ нихъ достигали цѣлой сажени. Басовыя лютни назывались теорбами ⁴⁾.

Литература лютни разрослась до громадныхъ размѣровъ. Кромѣ произведеній, специально предназначенныхъ для этого инструмента, на лютню перекладывались лучшія сочиненія вокальной музыки того времени, чтобы этими переложеніями удовлетворять музыкальной потребности дилеттантовъ въ ихъ домашней жизни. Оттого между лютней и ея литературой много сходнаго съ нашимъ современнымъ роялемъ и клавирауспутами. Тотъ и другой инструментъ представлялъ достояніе дилеттантовъ и служилъ средствомъ популяризовать лучшія музыкальныя произведенія ⁵⁾.

Но лютня не была лишь однимъ достояніемъ дилеттантовъ. Исторія музыки богата спеціалистами-виртуозами на этомъ инструментѣ. Изъ нихъ наиболѣе замѣчательны: Конрадъ Пауманъ (умеръ въ 1473 г.), Гансъ Иуденкунигъ, Гансъ Нейзидлеръ, Гансъ Герле, Себастьянъ Оксенкунигъ, Сикетъ Каргель, Мельхиоръ Нейзидлеръ и др. ⁶⁾. Конрадъ Пауманъ родился слѣпымъ, но былъ одаренъ такою

¹⁾ Ambros. *Geschichte der Musik*. Breslau. 1868. Bd. III. S. 433. Въ 1587 г. Дж. Габриели издалъ мадригалы своего дяди и свои собственные, въ которыхъ иногда предписывалось исполненіе скрипки (Em. Naumann. *Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart*. Berlin. 1876. S. 360). Въ 1593 году явились кантоны Маскера (Maschera, Mascara). Партіи этого произведенія напечатаны отдѣльно. Можетъ быть, онѣ исполнялись смычковыми инструментами. Это сочиненіе одно изъ самыхъ первыхъ, написанныхъ для инструментальнаго исполненія, независимо отъ вокальнаго. (J. W. v. Waisielewski. *Die Violine im XVII Jahrhundert und die Anfänge der Instrumental Composition*. Bonn. 1874. S. 4—5. Cp. Em. Naumann. *Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart*. Berlin. 1876. S. 360).

²⁾ Ambros. *Geschichte der Musik*. Breslau. 1868. Bd. III. S. 423. Со временемъ число струнъ увеличилось до двѣнадцати и болѣе. (Ibid. III. S. 424).

³⁾ Ambros. *Geschichte der Musik*. Breslau. 1868. Bd. III. S. 423—424.

⁴⁾ Ibid. III. S. 424.

⁵⁾ Ibid. III. S. 431. (Cp. H. Riemann, *Musik-Lexikon*. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 637).

⁶⁾ Ambros. *Geschichte der Musik*. Breslau. 1868. Bd. III. S. 427—428.

памятью, что зналъ всѣ церковныя мелодіи наизусть и исполнялъ должность органиста, такъ какъ онъ былъ виртуозомъ и на этомъ инструментѣ. Онъ считался изобрѣтателемъ, такъ называемой, нѣмецкой табулатуры ¹⁾ лютни ²⁾. Кромѣ нѣмецкой еще существовали французская и итальянская табулатуры ³⁾.

Въ описываемую эпоху изъ духовыхъ инструментовъ были слѣдующіе:

а) Флейты косыя, флейты прямыя ⁴⁾; б) семейство бомбардовъ ⁵⁾, происшедшихъ изъ арабскаго цамра; с) гобой, образовавшійся изъ дискантоваго бомбарда ⁶⁾; d) фаготъ, изобрѣтенный въ Феррарѣ Афаніемъ въ концѣ 15-го вѣка; Альбанезіо, племянникъ Афанія, издалъ въ Павіи описаніе этого инструмента (1539 г.) и его изображеніе ⁷⁾; e) рога; f) корнеты; g) трубы; h) тромбоны ⁸⁾.

Къ духовымъ инструментамъ относится также органъ. Изобрѣтеніе педали на органѣ приписывается нѣмецкому органисту Бернгарду, жившему въ Венеціи, и относится къ 1470 г. Но есть извѣстіе о болѣе раннемъ изобрѣтеніи педали, именно: въ 1430 г. ⁹⁾. Звуки въ органной табулатурѣ обозначались буквами. Нота соль контръ-октавы обозначалась буквою Г, ноты отъ ля контръ-октавы до соль большой октавы обозначались буквами: А, Н, С, D, Е, F, G, отъ ля большой до соль малой октавы буквами: а, h, c, d, e, f, g, отъ ля малой до соль первой буквами: \bar{a} , \bar{h} , \bar{c} , \bar{d} , \bar{e} , \bar{f} , \bar{g} , отъ ля первой октавы до ми второй буквами: $\bar{\bar{a}}$, $\bar{\bar{h}}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$. Надъ

¹⁾ Табулатурой назывался особый способъ обозначенія нотъ для какого-нибудь инструмента. Были особыя табулатуры цитры, гитары, псалтыря и органа. (Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 426).

²⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 425—426. Ср. Wasielewski. Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert. Berlin. 1878. S. 36.

³⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 426. Ср. Н. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 141—142.

⁴⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 421.

⁵⁾ Ibid. Bd. I. S. 116—117.

⁶⁾ Ibid. Bd. I. S. 117.

⁷⁾ Wasielewski. Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert. S. 74. Тамъ-же и изображеніе этого стариннаго фагота. Слово „фаготъ“ происходитъ отъ „fagott“, что означаетъ связку дровъ, на которую походитъ сложная трубка этого инструмента. (Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 422. Ср. Н. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 40).

⁸⁾ Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 117.

О духовыхъ инструментахъ см. Н. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 37—47.

⁹⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. Bd. III. S. 433.

буквами, указывавшими высоту тоновъ, ставились особыя знаки, опредѣлявшіе ритмъ.

Вотъ перечень этихъ ритмическихъ знаковъ:

	=		(brevis)
	=		(semibrevis)
	=		(minima)
	=		(semiminima)
	=		(fusa)
	=		(semifusa)

Паузы обозначались такъ:

	обозначала продолжительность равную бревисъ,
	» » » семибревисъ,
	» » » минимъ,
	» » » семиминимъ,
	» » » фузъ,
	» » » семифузъ ¹⁾ .

Большая часть этихъ знаковъ перешла въ современную нотацию. Таковыя черты встрѣчаются въ табулатурахъ ранѣе, чѣмъ въ нотахъ для пѣнія. Онѣ должны были появиться для устраненія затрудненій при мелкомъ дѣленіи ритма, встрѣчавшемся все чаще и чаще, по мѣрѣ возрастанія виртуозной игры на органѣ ²⁾. Наклонность къ бѣглымъ пассажамъ привела къ разукрашиванію колоратурами и фигураціями перекладываемыхъ на органъ вокальных произведеній знаменитыхъ композиторовъ. Такія прикрасы далеко не всегда

¹⁾ Mendel. Musikalisches Conversations-Lexikon. Bd. X. S. 59—72. Art. Tabulatur.

²⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 61.

Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 435—436.

Ambros. Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 468.

Н. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 126, 140.

содѣйствовали эстетическому достоинству произведенія, а наоборотъ, часто ему вредили ¹⁾). Но прибавляемыя фигураціи и колоратуры помогли замѣтить и установить законъ скрытыхъ октавъ и квинтъ ²⁾), которыя до тѣхъ поръ писались въ изобиліи величайшими композиторами ³⁾

Колорированіе имѣло менѣе важности для органа, при его протяжномъ звукѣ, допускавшемъ пѣвучесть, чѣмъ для клавинофорда, на которомъ продолжительное выдерживаніе тоновъ невозможно ⁴⁾). Въ то время была одна и та-же литература для органа и клавинофорда, какъ и вообще для всѣхъ клавишныхъ инструментовъ. Существовавшій въ тѣ времена способъ игры на нихъ поражаетъ своею странностію. Рядъ терцій исполнялся вторымъ и четвертымъ, гаммы игрались преимущественно вторымъ и третьимъ пальцами ⁵⁾). Употребленіе большого и пятого пальца избѣгалось; оно рационально введено лишь Себастьяномъ Бахомъ ⁶⁾). При такихъ условіяхъ бѣглость должна была значительно тормозиться.

¹⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 438.

Wasielowski. Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert. Berlin. 1878. S. 108, 154—155.

H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Aufl. Leipzig. 1901 2 Teil. S. 79—82.

²⁾ Скрытыя октавы и квинты образуются при переходѣ какого-нибудь нного интервала въ октаву и квинту при прямомъ голосоведеніи.

³⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 438—439.

О запрещеніи скрытыхъ квинтъ и октавъ см. H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 243—244, 443—445. Терминъ „verdeckte Quinte“ (скрытая квинта) у Фукса. (Ibid. S. 445).

⁴⁾ H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. 2 Teil. S. 81—82.

Колорированіе появляется ранѣе на органѣ, а на клавинофордахъ позже. (См. Wasielowski. Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert. Berlin. 1878. S. 154. Ср. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматию. 2-е изд. СПб. 1900, стр. 123).

⁵⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 219—221.

Fr. Brendel. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 2 Auflage. Leipzig. 1855. Bd. I. S. 190—192.

Wasielowski. Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert. Berlin. 1878. S. 24—26.

W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 242.

⁶⁾ Johann Sebastian Bach von Philipp Spitta. Leipzig. 1873. Bd. I. S. 646.

Впрочемъ, большимъ пальцемъ при игрѣ на органѣ стали пользоваться еще Аммербахъ, занимавшій мѣсто органаста при церкви св. Фомы въ Лейпцигѣ около 1570 г. и напечатавшій „Orgel- und Instrumentalbulatur“ (1571). Въ этомъ сочиненіи есть важныя указанія относительно аппликатуры (doigté). (См. Wasielowski. Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert. Berlin. 1878. S. 21—26). Употребленіе большого пальца у Кабезона, испанскаго органаста XVI в. См. Pedrell. Hispaniae Schola musica sacra. Vol. III, p. XXXIII, XXXV.

Подобно тому, какъ органисты не приспособились еще въ то время къ особенностямъ игры на своемъ инструментѣ, не были найдены и стиль композиціи, соответствующій характеру органа ¹⁾). Попытки найти органный стиль, впрочемъ, уже замѣчаются въ канцонахъ Адриана Банкиери ²⁾).

Дѣйствительное улучшеніе органнаго стиля было сдѣлано Фрескобальди ³⁾ (Girolamo Frescobaldi), родившимся въ 1583 г. и умершимъ въ 1644 г. Какъ виртуозъ на органѣ, онъ пользовался громадною славой. Прибывъ въ Римъ, гдѣ онъ получилъ мѣсто органиста въ церкви Св. Петра, онъ привлекалъ слушателей въ числѣ нѣсколькихъ десятковъ тысячъ. Какъ композиторъ, онъ преимущественно имѣетъ значеніе своими органными сочиненіями, хотя онъ писалъ также и вокальную музыку.

Въ своихъ органныхъ произведеніяхъ Фрескобальди употребляетъ и церковные лады, и современные тональности (мажоръ и миноръ). Первые составляютъ основу его контрапунктическихъ разработокъ церковныхъ мелодій, вторые—его канпоны, риччеркаръ и проч. Употребленіе церковныхъ ладовъ и мажора и минора ставитъ Фрескобальди на границѣ двухъ музыкальных эпохъ: древней и новой. Данную мелодію, которую онъ беретъ темой для своихъ произведеній, Фрескобальди употребляетъ или безъ измѣненій, или же пользуется одними ея мотивами. Диссонансы для Фрескобальди не «неизбѣжное зло», а средство для усиленія характеристики. Хроматизмъ, встрѣчающійся въ его произведеніяхъ, въ большинствѣ случаевъ обнаруживаетъ въ авторѣ толковое употребленіе этого, еще вполне новаго для такой ранней эпохи, музыкальнаго элемента. Окончанія музыкальных фразъ Фрескобальди отмѣчаетъ успокоительными заключеніями (каденціями), расчленяющими его произведенія на колѣна.

Одна изъ величайшихъ заслугъ Фрескобальди заключается въ томъ, что онъ установилъ главный характеръ фуги. Точное подра-

¹⁾ Вообще въ XVI в. еще не были найдены инструментальный стиль. Инструментальныя сочиненія по большей части обнаруживали большую или меньшую зависимость отъ вокальныхъ, какъ это видно, напр., изъ симфоніи Орландо Лассо, помѣщенной въ моей Краткой исторической музыкальной Хрестоматіи. 2-е изд. СПб. 1900. стр. 352—357.

²⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 533, 551.

Ambros. Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 435—437.

Амбросъ на 437 стр. IV тома своей Исторіи музыки приводитъ отрывокъ „Эпигармоническаго Концерта“ Банкиери и выражается объ этомъ произведеніи, какъ объ „ужаснѣйшей безсмыслицѣ“. Но Г. Риманъ справедливо упрекаетъ Амброса въ вѣрной дешифровкѣ упомянутого сочиненія и даетъ указанія для исправленія этой ошибки. (См. H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 420—421).

³⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 438—463.

жаніе темы въ ея отвѣтъ на доминантъ (на пятой ступени строя) привело бы къ постоянному удаленію отъ первоначальнаго строя, если сама тема, какъ это часто случается, останавливается на доминантѣ своей тональности. Такое модулированіе, такіе переходы въ строи, все болѣе и болѣе удаляющіеся отъ главнаго (то есть первоначальнаго), нанесло бы ущербъ единству произведенія, — слѣдовательно, одному изъ основныхъ эстетическихъ законовъ. Ради соблюденія единства строя, Фрескобальди сталъ отступать отъ точнаго подражанія темы въ ея отвѣтъ на доминантъ, и если главная тема останавливалась на доминантѣ своего строя, то ея отвѣтъ Фрескобальди возвращалъ назадъ въ главный строй всей пьесы, и такимъ образомъ достигалъ единства тональности, отчего fuga получила такое высоко-художественное значеніе ¹⁾.

Не одни только серьезные произведенія писалъ Фрескобальди для органа. Онъ сочинялъ и танцы для своего инструмента, который въ то время еще не имѣлъ исключительно церковнаго предназначенія, а употреблялся въ частныхъ домахъ для музыкальнаго увеселенія. Танцы Фрескобальди замѣчательны варьяціями, которымъ далъ поводъ разнообразный ритмъ различныхъ плясокъ. Сохраняя одну и ту же тему для разныхъ танцевъ съ неодинаковымъ ритмомъ, Фрескобальди принужденъ былъ ее варьировать ²⁾.

Рядъ танцевъ, собранныхъ въ одну и ту же пьесу, написанныхъ въ одномъ и томъ же тонѣ, иногда на одну и ту же варьированную тему, назывался партитой или сюитой ³⁾. Къ числу употребительнѣйшихъ танцевъ принадлежали: аллемандъ (умѣренный темпъ, тактъ: $\frac{4}{4}$), бурре (быстрый, тактъ: алабрева), чаконна (съ варьяціями, тактъ: $\frac{3}{4}$), куранта (бѣглый, тактъ: $\frac{3}{4}$), гавоть (умѣренный, тактъ: $\frac{4}{4}$), жига (быстрый, тактъ: трехъ-дольный), пасскалле (рядъ варьяцій на неизмѣнномъ басѣ, тактъ: $\frac{3}{4}$), сарабанда (темпъ медленный, тактъ: $\frac{3}{4}$) ⁴⁾. Средняя часть танцевъ съ новой темой называ-

¹⁾ Такимъ образомъ Фрескобальди устанавливаетъ такъ называемую тональную fuga въ отличіе отъ реальной, что утверждаетъ Амбросъ (см. Ambros. Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 458). Но тональный отвѣтъ встрѣчается въ болѣе раннихъ полифонныхъ сочиненіяхъ, напримѣръ у О. Таліса и Бёрда (см. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматию, 2 изд. Спб. 1900, стр. 240, 245).

²⁾ Образцы произведеній Фрескобальди въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 414—417.

³⁾ Варьяція носила названіе „doubles“ (H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 266. Art. Doubles).

⁴⁾ Weitzmann. Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur, 2 Ausgabe. Stuttgart. 1879. S. 70—76. Примѣръ чаконны (Вукстехуде) въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 445—447. Пасскалле (Вукстехуде) тамъ же, стр. 448—455. О чаконнѣ и пасскаллѣ см. тамъ же, стр. 118—119.

лась «трио», потому что обыкновенно оно состояло изъ трехъ-голоснаго сложенія, въ отличіе отъ главной, преимущественно двухъ-голосной темы ¹⁾.

Однимъ изъ величайшихъ виртуозовъ 16-го вѣка является Гезуальдо ²⁾ (Don Carlo Gesualdo, principe da Venosa), умершій въ 1614 г. Онъ владѣлъ многими инструментами, но преимущественно славился своей игрой на лютнѣ. Его мадригалы изобилуютъ хроматизмомъ, смѣлыми модуляціями, оригинальными комбинаціями и переполнены проходящими нотами. Контрапунктическое голосоведеніе смѣняется въ сочиненіяхъ Гезуальдо послѣдовательностію аккордовъ, поэтому этотъ композиторъ представляетъ одно изъ посредствующихъ звеньевъ между полифоннымъ и гомофоннымъ музыкальнымъ стилемъ.

ГЛАВА XXVI.

Переходъ полифоніи къ гомофоніи.

Въ предыдущемъ изложеніи были при случаѣ упомянуты тѣ факты, которые способствовали переходу полифоніи къ гомофоніи. Для полноты обзорѣнія этой важной эпохи, въ которую равноправная самостоятельность контрапунктически-выработанныхъ голосовъ замѣнилась преобладаніемъ одного голоса надъ остальными, получившими второстепенное значеніе аккомпанимента, — упомянутые факты будутъ приведены снова и притомъ въ надлежащемъ порядкѣ ³⁾.

При обзорѣ музыки въ Италіи, до господства нидерландскихъ композиторовъ въ этой странѣ, было указано на субъективность итальянскаго характера, который въ музыкѣ проявлялся наклонностію къ лирической импровизаціи, изливавшейся въ мелодическомъ потокѣ подъ аккомпаниментъ лютни. Въ этихъ импровизаціяхъ, такъ называемыхъ, «пѣвцовъ съ лютней» (cantori a liuto) ⁴⁾ голосъ пѣвца представлялъ наибольшій интересъ и преобладалъ надъ музыкальнымъ содержаніемъ инструментальнаго сопровожденія. вмѣсто импрови-

¹⁾ H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 1160. Art. Trio.

²⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 236—248.

³⁾ Зародыши гомофоніи относятся уже къ XV вѣку. (См. H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 5).

Сознательное гомофонное творчество относится къ XVI в. (ibid. I. S. 6). О переходѣ полифоніи въ гомофонію см. ibid. II. S. 62; H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 407; Tiersot. Histoire de la chanson populaire en France. Paris. 1889, p. 485 (переходъ полифоніи въ гомофонію и главной мелодіи въ сопрано).

⁴⁾ A. W. Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 489—499. Bd. III. S. 497—500.

запѣи, пѣвцы съ лютней иногда брали для исполненія одинъ изъ голосовъ какого-нибудь мадригала, обыкновенно верхнѣй, а остальные голоса играли на лютнѣ, насколько это было возможно на упомянутомъ инструментѣ. Конечно, точное исполненіе всѣхъ контрапунктически-выработанныхъ голосовъ мадригала было на лютнѣ невозможно, поэтому исполнитель ограничивался лишь одновременными звуковыми комбинаціями, являвшимися результатомъ контрапунктического голосоведенія, доступными исполненію на лютнѣ, и въ надлежащіе моменты сопровождалъ ими свое пѣніе. Оттого изъ всего мадригала воспроизводился въ точности лишь тотъ голосъ, который пѣлъ пѣвецъ, изъ остальныхъ же голосовъ свойство лютни допускало только одинъ аккордовый экстрактъ.

Иногда мадригалы исполнялись еще слѣдующимъ образомъ: одинъ голосъ пѣлъ пѣвецъ, другіе же голоса исполнялись разными инструментами ¹⁾. Такимъ образомъ исполнялся мадригалъ, прославившійся золотой вѣкъ, возвращеніе котораго желалось вступающей въ бракъ герцогской четѣ во Флоренціи въ 1539 г. Этотъ мадригалъ помѣщенъ Кизеветтеромъ въ его книгѣ: «Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges» № 38. О характерѣ этого произведенія упомянутый писатель совершенно вѣрно замѣчаетъ, что «взятый тонъ и довольно заунывное пѣніе дѣлаютъ выражаемую надежду на возвращеніе золотого вѣка сомнительной» ²⁾.

Чтобы голосъ, исполнявшійся пѣвцомъ, представлялъ болѣе интереса, его разукрашивали почти до неузнаваемости фіоритурами, колоратурами и всякими пассажами. Такимъ образомъ онъ получалъ преобладаніе надъ остальными голосами. Также самое случалось при переложеніи мадригала на органъ или клавикордъ. Если при такомъ переложеніи одинъ изъ голосовъ подвергался разукрашиванію посредствомъ вышеупомянутыхъ средствъ, то онъ получалъ господство надъ остальными голосами, хотя его преобладающее значеніе основывалось не на внутреннемъ достоинствѣ, а на вѣншнемъ, весьма грубомъ эффектѣ.

Приведенные факты свидѣтельствуютъ о томъ, что для единичнаго пѣнія не было обыкновенія сочинять новую мелодію: она извлекалась изъ существовавшего уже контрапунктического произведенія. Убожество голоса, изъятаго изъ контрапунктической ткани для исполненія солистомъ-пѣвцомъ, старались скрыть мишурнымъ бле-

¹⁾ Н. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte, 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil S. 148. 2 Teil. S. 63—65.

²⁾ Kieselwetter. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Leipzig. 1841. S. 23.

скомъ фіоритурныхъ завитушекъ ¹⁾. Первый, начавшій писать самостоятельную, вновь сочиненную, а не вырванную изъ контрапунктического произведенія мелодію для сольнаго пѣнія съ инструментальнымъ сопровожденіемъ, былъ Винченцо Галилей, отецъ знаменитаго математика и астронома Галилео Галилея ²⁾. Винченцо Галилей (родился въ 1533 г., умеръ въ первомъ десятилѣтіи 17-го вѣка) положилъ на музыку сцену Уголино изъ «Ада» Данте. Эта музыка состояла изъ сочиненной нарочно для этого произведенія мелодіи, которую самъ авторъ пѣлъ, аккомпанируя себѣ на віолѣ. Успѣхъ этого произведенія побудилъ Винченцо Галилея положить такимъ же образомъ на музыку «Плачь Іереміи». Вѣроятно, эти произведенія были написаны упомянутымъ авторомъ между 1581 и 1585 гг. Они служили практическимъ примѣненіемъ высказанныхъ имъ мыслей, въ защиту гомофоніи, въ книгѣ, которая была издана въ 1581 г. ³⁾. Въ своей литературно-музыкальной дѣятельности онъ превозносилъ музыку грековъ, порицалъ современную ему контрапунктическую и велъ полемику съ своимъ учителемъ Царлино, защищавшимъ полифонію ⁴⁾.

Гомофонія стала проникать въ область церковной музыки. Лютеранская церковь прямо нуждалась въ этомъ родѣ музыки, чтобы осуществить участіе всего прихода въ церковномъ пѣніи, столь желаемое Лютеромъ. Для достиженія этой цѣли, какъ выше было сказано, главная мелодія была перенесена изъ тенора въ верхнѣй голосъ, отчего она стала болѣе выдѣляться изъ остальныхъ голосовъ. Последніе, чтобы не заглушать главной мелодіи, ступеньвались до второстепенной роли аккомпанимента, отчего въ результатѣ получился гомофонный стиль. Онъ проникнулъ въ католическую церковь около того времени, когда опыты въ сочиненіи гомофонной музыки были впервые сдѣланы во Флоренціи Винченцо Галилеемъ.

Лодовико Виадана издалъ въ 1602 г. свои «Церковные концерты», написанные въ гомофонномъ стилѣ. Они были сочинены нѣ-

¹⁾ Ср. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматію. 2 изд. СПб. 1900, стр. 96. 105 гдѣ приведены библиографическія указанія.

²⁾ Kieselwetter. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Leipzig. 1841. S. 41.

³⁾ Em. Naumann. Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin. 1876. S. 198—199.

⁴⁾ Винченцо Галилей обнаруживалъ въ своихъ сочиненіяхъ копию сохранившихся въ рукописи, находящейся въ одной римской библиотекѣ, трехъ греческихъ гимновъ, которыхъ онъ, однако, не могъ разобрать. Они были переведены на наши ноты. П. Ж. Бюреттомъ (1665—1747 г. Ar. von Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 16—17).

сколькими годами ранее и исполнены в Риме около 1595 г. Цель ¹⁾ этих «Церковных концертов» объяснена автором в предисловии: «Если певцы хотят что-либо спеть в один, два или три голоса, с сопровождением органа, то они принуждены для этого выбрать из находящегося у них пяти-, шести-, семи-голосного мотета, или же из произведения с еще большим числом голосов один, два или три голоса. Так как выбранные голоса соединены с остальными фугообразно, посредством имитаций и контрапункта, как это обыкновенно бывает в подобных произведениях, то эти выбранные голоса сами по себе представляют нечто несовершенное, наполнены скучными, безпрестанными паузами, без надлежащих каденций и без всякой приятной плавности. Вследствие всего этого гармония искажается и лишается своей прелести, текст разрывается и смывается и в результате доставляется столько же досады слушателю, сколько труда певцам». (Ar. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 267—268).

В «Церковных концертах» Лодовика Виадани встречается непрерывный бас (basso continuo), для исполнения на органе, служащий сопровождением пению. Он употребляется и в других гомофонных произведениях того времени, поэтому его изобретение упомянутым композитором хотя утверждается некоторыми писателями, но не избавлено от сомнения ²⁾. Ученик Лодовика Виадани, Агостино Агациари ³⁾, один из первых стал подписывать

¹⁾ H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. II Teil. S. 68—69. Из духовных концертов Виадани произошла кантата (ibid. II. S. 69).

²⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 248—250.

³⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 269. Виадани в предисловии к „Cento concerti ecclesiastici a 1, 2, 3 et 4 voci con il basso continuo per sonar con l'organo“ (Венеция 1602 г.) не касается цифровки. Наоборот Агостино Агациари дает подробные объяснения относительно цифровки генераль-баса в „Discorso del volare sopra il basso con tutti li strumenti“ (op. 5, 2 книга „Sacrae Cantiones“, Венеция 1609). (См. H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 421). Но едва ли возможно с точностью указать изобретателя генераль-баса. Вероятно, он образовался постепенно из обыкновения итальянских органистов присоединять к басовому голосу цифры для сокращенного указания желательных созвучий (Ibid. S. 410—412).

Генераль-бас появляется уже у Банкери в 1595 г. (См. H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 148).

Генераль-бас возникнул для того, чтобы облегчить разучивание сложных полифонных сочинений, партитуры которых авторы скрывали или упрощали, не желая выдать секрет их технических ухищрений. (Ibid. I. S. 148).

Сначала цифровой бас имел одно лишь практическое значение. (Ibid. I. S. 149—150). Но впоследствии он оказал громадное содействие образованию аккордов и пониманию гармонии. (Ibid. I. S. 150. Ср. H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie, Leipzig. 1898. S. 415—419, 427—428).

под «непрерывный бас» (basso continuo) цифры, для обозначения того, какие аккорды нужно было брать над написанным басом. Таким образом, возникнул «генераль-бас», то есть басовый голос, написанный для исполнения на каком-нибудь инструменте, с прибавленными к этому голосу цифрами, для обозначения интервалов, составляющих подразумеваемые аккорды, которые исполнитель должен был играть над басовыми нотами, руководствуясь присоединенными указаниями.

В Риме же гомофонную музыку сочинял Капсбергер (Johann Hieronimus Kapsberger). Его мотеты появились в этом городе в 1612 г. Они названы «Motetti passeggiati», потому что разукрашены пассажами. Упомянутый композитор был очень плодовит, но лишенный истинной музыкальной художественности. При своем наглом честолюбии, он возмечтал затмить собой Палестрину, но певчие отказались исполнять его произведения в папской капелле. Капсбергер был виртуозом на теорбе, лютне, гитаре и трубе ¹⁾.

Громадную услугу гомофонному стилю оказал Джулио Каччини (Джулио Романо), написавший целый ряд сочинений для пения-сола, названный им «Новой музыкой» (Le nuove musiche). Это произведение издано им в 1602 г., но оно было написано ранее. В нем встречается название «арии». Но формы, известной под этим именем, тогда еще не существовало, и это название Каччини употребил для обозначения своих произведений, написанных в гомофонном стиле, — с преобладанием одного верхнего голоса ²⁾.

К своему произведению он присовокупил предисловие, в котором сделал весьма важные указания на необходимые условия для художественного пения ³⁾. Джулио Каччини принимал деятельное участие в создании музыкальной драмы, над которой трудился целый кружок, образовавшийся во Флоренции, с целью воссоздать древне-греческую трагедию. Усилия членов этого кружка имели своим результатом возникновение оперы.

Генераль-бас введен в теоретическое изучение Рамо (H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage Leipzig. 1901. I Teil. S. 150). Таким образом генераль-бас стал высшей школой композиции. (H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 437).

Разные определения генераль-баса у Маттесона, Миллера и Зорге. См. ibid. S. 438.

¹⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 125—130.

²⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 286.

³⁾ C. von Winterfeld. Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin. 1834. Zweiter Teil. S. 13.—14. Kiesewetter. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Leipzig. 1841. S. 61—66.

ОТДѢЛЪ IV.

МУЗЫКА ВЪ ЭПОХУ СУЩЕСТВОВАНІЯ ОПЕРЫ.

ГЛАВА XXVII.

Возникновеніе оперы.

Въ 15-мъ и 16-мъ вѣкахъ многоголосная музыка окончательно вытѣснила одноголосную, которая была совсѣмъ забыта. Въ драматическихъ представленіяхъ этого времени даже слова отдѣльныхъ лицъ были положены на контрапунктическіе хоры. Образчикъ подобнаго драматическаго представленія съ текстомъ, положеннымъ на многоголосные мадригалы, представляетъ вышеупомянутый «Амфипарнасъ» Ораціо Векки.

Впервые во Флоренціи было обращено вниманіе на несоотвѣстствіе многоголосной контрапунктической музыки съ драматическими требованіями. Чтобы создать музыкальную форму, удовлетворяющую этимъ требованіямъ, во Флоренціи во второй половинѣ 16-го вѣка образовался кружокъ ученыхъ и художниковъ, которые думали достигнуть своей цѣли воссозданіемъ древне-греческой трагедіи. Такимъ образомъ и въ музыкѣ отразилась эпоха «возрожденія», проникнутая увлеченіемъ античною наукой и античнымъ искусствомъ¹⁾. Но памятники греческой музыки не были извѣстны, за исключеніемъ вышеупомянутой греческой рукописи, найденной Винченцо Гали-

леемъ, содержащей въ себѣ греческія ноты, которыхъ въ то время никто не умѣлъ разобрать. Поэтому, для составленія себѣ понятія о древне-греческой музыкѣ вообще и о ея драматической формѣ въ особенности, пришлось обратиться къ догадкамъ и предположеніямъ, на основаніи извѣстій, встрѣчаемыхъ объ этомъ искусствѣ у древнихъ писателей. Несмотря на шаткость подобныхъ извѣстій, флорентійскіе эллинисты, задумавшіе воскресить древне-греческую драматическую музыку, утверждали, что это искусство у грековъ было несравненно выше контрапунктической его формы. «Есть-ли примѣры того, спрашивали они, чтобы контрапунктическій стиль облагородилъ нравы, вызвалъ слезы, возбудилъ или укротилъ ярость, излечилъ болѣзни, тогда какъ мы имѣемъ извѣстія о подобной и даже еще большей силѣ музыки древнихъ»¹⁾.

Кружокъ ученыхъ и художниковъ, задавшихся цѣлью воскресить древне-греческую драматическую музыку, собиравшійся во Флоренціи у Джованни Барди графа Верніо, бывшаго центромъ этого общества. Онъ былъ весьма образованный аристократъ, самъ писалъ о музыкѣ и находилъ высшую отраду въ меценатствѣ.

Когда Джованни Барди графъ Верніо былъ отозванъ папою Климентомъ VIII въ Римъ, то упомянутый кружокъ сталъ собираться въ домѣ Джованни Корси. Главные члены этого кружка были: вышеупомянутые Винченцо Галилей и Джуліо Каччини, Яковъ Пери, хорошій композиторъ, пѣвецъ и виртуозъ на клавишныхъ инструментахъ, Эмиліо Кавальери, написавшій духовно-аллегорическое драматическое произведеніе «Душа и Тѣло» съ музыкой въ новомъ стилѣ²⁾, Оттавіо Ринуччини, поэтъ, писавшій либретто для музыкальныхъ драмъ, и многіе другіе.

Чтобы найти подходящую музыкальную форму къ драмѣ, члены этого кружка не остановились на гомофонной музыкѣ, которая къ концу 16-го вѣка стала извѣстна. Они искали нѣчто среднее между простою рѣчью и пѣніемъ, думая, что таковъ былъ музыкальный элементъ греческой драмы. «Я убѣжденъ, пишетъ Пери, что древніе греки и римляне, которые, по мнѣнію многихъ, пѣли свои трагедіи въ театрахъ,—пользовались особымъ повышеніемъ голоса. Последнее, хотя превышало обыкновенную рѣчь, но было незначительнѣе, чѣмъ въ мелодіи, представляя нѣчто среднее между разговоромъ и пѣніемъ. Поэтому я отбросилъ все, что до сихъ поръ мнѣ было извѣстно изъ пѣнія, и стремился въ музыкѣ къ подраженію рѣчи,

¹⁾ Ренесансъ въ музыкѣ приводитъ къ двумъ капитальнымъ перемѣнамъ въ смыслѣ тональности и стиля: вмѣсто церковныхъ ладовъ устанавливается мажоръ и миноръ, вмѣсто полифоніи и появлется гомофонія. (H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 414—415).

¹⁾ Em. Naumann. Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin. 1876. S. 191.

²⁾ Орывокъ изъ ораторіи Кавальери „Душа и тѣло“ въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи, 2 пзд. Спб. 1900, стр. 326—328.

приличному драматическому выражению. Я обратилъ вниманіе на каждое измѣненіе тона и силы голоса, свойственное при жалобѣ, при радости и при подобныхъ выраженіяхъ чувствъ. Въ такихъ мѣстахъ, смотря по силѣ страстей, я придавалъ большее или меньшее движеніе сопровождающему голосу и останавливалъ его, даже если онъ диссонировалъ къ мелодіи, пока пѣвецъ не достигалъ момента, допускавшаго новое гармоническое созвучіе. Хотя я не могу утверждать, что пѣніе грековъ и римлянъ было именно такое, однако, музыка доставитъ намъ нѣчто похожее на ихъ пѣніе только тогда, когда наше пѣніе приблизится къ нашей рѣчи»¹⁾.

Изъ этихъ словъ Пери ясно видно, что онъ стремился создать ту музыкальную форму, которая называется теперь речитативомъ. Дѣйствительно, изъ речитативовъ состоятъ его произведенія, написанныя съ цѣлью реализовать мечты флорентійскихъ эллинистовъ о возсозданіи античной драматической музыки. Первая такая драма съ музыкой называлась «Дафне» и была написана Пери на текстъ Ринуччини. Это произведеніе было исполнено въ домѣ Корси въ 1597 г.²⁾, имѣло громадный успѣхъ и всѣхъ убѣдило, что истинный стиль древне-греческой драматической музыки былъ найденъ. Если бы даже послѣднее мнѣніе было вѣрно (въ чемъ можно сомнѣваться, по причинѣ отсутствія памятниковъ древне-греческой драматической музыки), все-таки это не возвысило бы эстетическаго достоинства музыки «Дафне». Хотя эта музыка потеряна³⁾, но по слѣдующимъ за этой первой попыткой произведеніямъ видно, что сухіе речитативы представляли сущность музыкальнаго элемента первыхъ оперъ⁴⁾. Успѣхъ зависѣлъ отъ новизны дѣла и сознанія, что такая форма, какъ-бы она ни была убога въ то время, несравненно болѣе соответствуетъ драмѣ, чѣмъ многоголосный контрапунктический хоръ на слова отдѣльнаго драматическаго лица. Содержаніе «Дафне» было взято изъ мифа о борьбѣ Аполлона съ дракономъ и о нимфѣ Дафне, преслѣдуемой этимъ богомъ и превратившейся въ лавръ.

За этою первою пробою послѣдовала вторая, но не ранѣе 1600 г., когда была написана поэтотъ Ринуччини драма «Эври-

¹⁾ Em. Naumann. Italienische Tondichter. Berlin. 1876. S. 204—205. (Cp. Winterfeld. Johannis Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin. 1884. II. S. 19).

²⁾ Gevaert. La musique vocale en Italie. (Cm. Annuaire du Conservatoire Royal de musique de Bruxelles. 6-e année. 1882, p. 159).

³⁾ Publikation «elterer practischer und theoretischer Musikwerke. Berlin. 1881. Bd. X. Spalte 12.

⁴⁾ Собственное названіе «оперы» еще не было извѣстно въ описываемую эпоху. Оно явилось въ половинѣ XVII вѣка. (Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 272).

дика», которую положили на музыку въ речитативномъ стилѣ и Пери, и Каччини¹⁾. Оркестръ въ этомъ произведеніи состоялъ изъ четырехъ струнныхъ инструментовъ²⁾. Каждый изъ нихъ употреблялся для аккомпанимента порознь, чтобы не заглушать пѣніе и не мѣшать пѣвцу или пѣвицѣ исполнять свою партію безъ строгаго соблюденія такта, что допускалось въ интересахъ экспрессіи³⁾.

«Эвридика» была поставлена во Флоренціи на другой день послѣ бракосочетанія Генриха IV съ Маріей Медичи (6 октября 1600 г.)⁴⁾.

Въ первыя времена возникновенія оперы она играла роль придворнаго увеселенія: только небольшая часть аристократической публики допускалась во дворецъ, гдѣ исполнялись подобные произведенія⁵⁾. Этотъ родъ музыки сталъ развиваться только съ тѣхъ поръ, когда опера сдѣлалась доступна народу, перейдя изъ дворца въ театр⁶⁾. Интересъ публики быстро увеличивался къ этому роду искусства. Сами музыканты-специалисты, первое время относившіеся съ презрѣніемъ къ флорентійскимъ дилеттантамъ, изъ которыхъ преимущественно состоялъ кружокъ, задавшійся цѣлью возсоздать древне-греческую драматическую музыку, — понемногу переставали гнушаться новымъ музыкальнымъ стилемъ и стали пробовать свои силы, изощренныя контрапунктическими упражненіями, въ этой новой музыкальной области, куда они внесли слѣды своей композиторской техники, отчего музыкальное достоинство оперы начало быстро возвышаться⁷⁾.

¹⁾ Gevaert. La musique vocale en Italie. (Cm. Annuaire du Conservatoire royal de musique de Bruxelles. 6-e année. 1882, p. 159—167). Эвридика Каччини помѣщена Р. Эйтнеромъ въ Publikation «elterer praktischer und theoretischer Musikwerke. Berlin. 1881. Bd. X. S. 35—76. Орывокъ изъ «Эвридики» Пери въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2-е изданіе Спб. 1900, стр. 323—325.

²⁾ Партитура «Эвридики» Пери издана Гвиди во Флоренціи. Въ предисловіи поименованы слѣдующіе инструменты: «Clavicembalo, Chitarrone, lire grande, luto grosso». (Kiesewetter. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Leipzig. 1841. S. 43). (Gevaert. La musique vocale en Italie въ Annuaire du Conservatoire royal de musique de Bruxelles. 6 année. 1882, p. 161).

³⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 275—276. (Cp. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 88—89).

⁴⁾ Gevaert. La musique vocale en Italie (Cm. Annuaire du Conservatoire royal de musique de Bruxelles. 6-e année. 1882, p. 159).

⁵⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 280.

⁶⁾ Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 97.

⁷⁾ Brendel. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 2 Auflage. Leipzig. 1855. Bd. I. S. 88. ff.

ГЛАВА XXVIII.

Ариозное пѣніе въ оперѣ, ораторіи и кантатахъ.

Участіе композиторовъ, владѣвшихъ контрапунктическою техникою, въ развитіи оперы тотчасъ обнаружилось улучшеніемъ ея музыкальнаго достоинства. Сухой непрерывный речитативъ первыхъ оперъ сталъ превращаться въ болѣе или менѣе широко-округленные мелодіи, вслѣдствіе чего образовалась форма, средняя между речитативомъ и настоящей аріей (явившейся нѣсколько позднѣе), называемая «аріозо». Къ послѣднему присоединялись ритурнели, предшествовавшія, прерывавшія и заключающія пѣніе. Кромѣ речитатива и аріозо, въ операхъ, ораторіяхъ и кантатахъ стали появляться ансамбли, въ особенности дуэты, въ которыхъ контрапунктическая техника композиторовъ могла проявляться искусными имитаціями. Какъ бы вслѣдствіе реакціи противъ полифоніи значеніе хора въ оперѣ было весьма ничтожно; оно даже продолжало падать до 1700 г. Обыкновенно хоры были лишены всякаго драматическаго характера и служили заключеніемъ актовъ ¹⁾. Въ ораторіяхъ они получили болѣе серьезное значеніе, и въ этой формѣ достигли драматической силы, но не ранѣе 18-го вѣка. Вступленіемъ къ оперѣ служила токката, исполнявшаяся всѣми инструментами, или какой нибудь переложенный на оркестрахъ мадригалъ. Увертюра явилась позже.

Между композиторами-контрапунктистами, направившими свою дѣятельность на оперу, особеннаго вниманія заслуживаетъ Клавдій Монтеверде (1567—1643 г.). Онъ занималъ мѣсто капельмейстера въ церкви св. Марка въ Венеціи и писалъ духовную музыку въ контрапунктическомъ стилѣ. Но, по характеру своего музыкальнаго гения, онъ мало былъ склоненъ къ подчиненію правиламъ строгаго контрапункта, леденившаго его пламенную фантазію. Онъ увлекся музыкально-драматическими тенденціями, появившимися во Флоренціи, и нашелъ свое призваніе въ оперѣ. Изъ его произведеній въ области драматической музыки особенно замѣчательны: *Arianna*, *Orfeo* ²⁾, *Il ballo delle ingrate*, *Proserpina rapita*, *Il ritorno d'Ulisse in patria*

¹⁾ Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 292.

²⁾ Я имѣлъ случай разсмотрѣть партитуру „Орфея“ (автографъ?) Монтеверде, хранящуюся въ музыкальной бібліотекѣ Рима (Regia Accademia di Santa Cecilia, Liceo musicale in Roma). Къ партитурѣ приложенъ слѣдующій списокъ инструментовъ: 2 *gravicembali*, 2 *contrabassi da Viola*, 10 *Viola da braccio*, 1 *arpa doppia*, 2 *Violini piccoli alla francese*, 2 *chitaroni*, 2 *organi di legno*, 8 *bassi da gamba*, 4 *tromboni*, 1 *regale*, 2 *cornetti*, 1 *flauto*, 1 *clarino* con 8 *trombe sordini*. Увертюры не приложено къ этой партитурѣ, но сказано,

и др. ¹⁾. Въ этихъ операхъ речитативъ весьма замѣтно переходитъ въ аріозо, въ особенности въ лирическихъ моментахъ. Одинъ изъ таковыхъ въ оперѣ «*Arianna*» своею глубокою экспрессіей вызвалъ слезы въ публикѣ ²⁾. Монтеверде искалъ въ музыкѣ средствъ для выраженія сильныхъ страстей, одушевляющихъ драматическія лица. Для этой цѣли онъ сталъ прибѣгать къ диссонансамъ, эффектъ которыхъ онъ не только не смягчалъ, а напротивъ, старался усилить. Онъ первый началъ употреблять, такъ называемые, неприготовленные диссонансы, образуемые тонами, съ которыми слухъ еще не успѣлъ ознакомиться ранѣе, какъ съ консонирующими созвучіями, тогда какъ строгій контрапунктъ требуетъ «приготовлять диссонансы», другими словами, знакомить слухъ съ диссонансующей нотой, предварительно показавъ ее въ такой звуковой комбинаціи, гдѣ эта диссонансирующая нота представляетъ консонансъ ³⁾. Такое капитальное отступленіе отъ правила строгаго контрапункта навлекло на Монтеверде со стороны теоретика Артузи весьма сильныя порицаціи ⁴⁾. Несмотря на нихъ, Монтеверде слѣдовалъ внушенію своего гения и завоевалъ навсегда неприготовленнымъ диссонансамъ право музыкальнаго гражданства.

Весьма важныя нововведенія Монтеверде сдѣлалъ въ инструментовкѣ. Онъ обогатилъ свой оркестръ неизвѣстными до него эффектами, напримѣръ, тремоло и пиццикато. Тремоло производится быстрымъ движеніемъ смычка взадъ и впередъ, что производитъ вне-

что должна трижды исполняться токката всѣми инструментами передъ поднятіемъ занавѣса. Эта токката помѣщена въ Publikation aelterer practischer und theoretischer Musikwerke. Berlin. 1881. Bd. X. S. 122—123.

¹⁾ Въ Венеціи возникнулъ первый оперный театръ въ 1637 г. Съ этого времени опера перестала быть достояніемъ лишь придворныхъ лицъ и высшей аристократіи. Венеціанскій оперный театръ былъ доступенъ для всѣхъ. Онъ возникнулъ на частныхъ средства. Успѣхъ оказался блестящій. Въ одной Венеціи въ продолженіе 17-го вѣка появилось пятнадцать оперныхъ сценъ. (W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 97).

²⁾ Winterfeld. *Johannis Gabrieli und sein Zeitalter*. Berlin. 1884. II Teil. S. 37. Этотъ отрывокъ помѣщенъ въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 329—330.

³⁾ Ambros. *Geschichte der Musik*. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 365. Cp. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 91.

⁴⁾ Ambros. *Geschichte der Musik*. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 367—371. W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 98.

Впервые неприготовленные диссонансы установлены въ теоріи Рамо (1683—1764) и Зопре (1703—1778). (H. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 482).

чутливѣе дрожанія. Сначала тремоло возбуждало лишь смѣх¹⁾; но Монтеверде понималъ все значеніе этого важнаго эффекта, со временемъ вполне утвердившагося въ музыкѣ. Пизцикато производится на смычковыхъ инструментахъ приведеніемъ струны въ вибрацію не смычкомъ, а щипкомъ.

Кромѣ духовныхъ произведеній и оперъ, Монтеверде писалъ также мадригалы.

Франческо Кавалли (1599 или 1600—1676 г.) учился у Монтеверде, занималъ мѣсто капельмейстера въ церкви св. Марка въ Венеціи и отличался какъ пѣвецъ и виртуозъ на органѣ. Свою композиторскую дѣятельность онъ преимущественно направилъ на оперу. Шейбе говорить о Кавалли, «что въ то время онъ не имѣлъ себѣ равнаго композитора. Его речитативъ превосходитъ все, что я видѣлъ въ подобнаго рода композиціяхъ всѣхъ итальянскихъ маэстро. Онъ оригиналенъ, смѣлъ, выразителенъ и самымъ точнымъ образомъ слѣдуетъ за характеромъ текста»²⁾. Лучшія оперы Кавалли: «Свадьба Пелея съ Ѳетидой», «Любовь Аполлона и Дафны», «Язонъ» и др. Въ оперѣ «Язонъ» встрѣчаются «аріи». Хотя онъ еще не имѣютъ трехъ-копѣннаго склада позднѣйшей формы того же названія, но уже представляютъ широкую пѣвучую кантилену³⁾.

Изъ другихъ композиторовъ этой эпохи, разрабатывавшихъ речитативъ и способствовавшихъ его переходу въ арію, замѣчательны: Джироламо-Джіакобби, поставившій оперу «Андромеда» на Болонской сценѣ въ 1610 г.; названный композиторъ вмѣстѣ съ римляниномъ Квалляти (Quagliati) и флорентинцемъ Маркомъ да Гальяно въ 1616 г. написали оперу «Эвридика» на текстъ Ринуччини; въ томъ же году Гальяно написалъ на текстъ упомянутаго либретиста оперу «Дафне», которая разъ была уже написана композиторомъ Пери⁴⁾; Маркъ Антоніо Чести (1620—1669 г.), несмотря на свой монашескій санъ, писалъ оперы, изъ которыхъ наиболѣе замѣчательны: *Oronteя*, *Pomo d'oro* и др. Чести учился у Кариссими, ве-

¹⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig 1882. Bd. II. S. 92. Впрочемъ, тремоло изобрѣтено ранѣе, а именно въ 1617 г. Марини. (H. Riemann, *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Auflage. Leipzig. 1901. II Teil. S. 73). Тремоло употребляетъ Монтеверде въ «Il combattimento di Tancredi e Clorinda» (изъ «Освобожденнаго Иерусалима» Торквато Тассо). Это произведеніе Монтеверде было впервые исполнено въ Венеціи въ 1624 г. (W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 92). Тамъ же впервые употребляется пизцикато (ibid. I. S. 92).

²⁾ Johann Adolph. Scheibens Critischer Musicus. Neue Aufl. Leipzig. 1745. S. 27.

³⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 399.

⁴⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 285.

личайшаго композитора ораторій того времени. Джіакомо Кариссими (1603—1674 г.), хотя самъ не писалъ оперъ, но имѣлъ громадное влияние на этотъ родъ музыки своими ораторіями и кантатами, въ которыхъ употреблялъ оперныя формы: речитативы, аріозо, ансамбли и хоры. Ораторіи и кантаты отличаются отъ оперы отсутствіемъ сценической обстановки. Хотя это лишеніе наноситъ ущербъ эффектности ораторій и кантатъ, но содѣйствуетъ ихъ музыкальной сторонѣ, давая возможность поручать исполнителямъ болѣе трудныя и сложныя музыкальныя формы, которыя были бы немыслимы для оперныхъ исполнителей, принужденныхъ брать на себя и роль актеровъ. Отсутствіе сценической обстановки въ ораторіяхъ и кантатахъ, давая большой просторъ развитію музыкальных формъ, вмѣстѣ съ тѣмъ налагаетъ на композитора гораздо болѣе серьезную задачу, чѣмъ опера, потому что въ предыдущихъ двухъ формахъ одна музыка должна произвести весь эффектъ, который въ оперѣ достигается всѣми средствами блестящей сценической обстановки, жестами и мимикой пѣвцовъ-актеровъ. Довольно трудно опредѣлить разницу между ораторіей и кантатой. Нѣкоторые видятъ различіе этихъ двухъ формъ въ томъ, что первая преимущественно разрабатываетъ библейскіе сюжеты, по возможности сохраняя библейскій текстъ, а вторая беретъ своимъ содержаніемъ и свѣтскіе, даже комическіе сюжеты. Вѣрнѣе опредѣлять разницу между ораторіей и кантатой тѣмъ, что въ ораторіи болѣе драматизма и поющія лица изображаютъ характеры, а въ кантатѣ преобладаетъ лирический элементъ и поющія лица остаются отвлеченными голосами¹⁾.

Кариссими считается за творца кантаты²⁾. Онъ написалъ громадное число произведеній; кромѣ кантатъ, онъ сочинялъ мессы, мотеты, ораторіи: *Іовъ*, *Страшный Судъ*, *Судъ Соломона*, *Jephthe*³⁾ и др.

Громадная композиторская техника Кариссими сообщала поразительную легкость его произведеніямъ: слушателю кажется, что музыка сама собой льется изъ-подъ пера этого композитора. Но Кариссими, намекая на трудность композиторской техники, на необходимость продолжительныхъ и энергичныхъ усилій для достиженія легкости, плавности и естественности въ сочиненіи, говаривалъ:

¹⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 288.

²⁾ Названіе «кантата» встрѣчается ранѣе. Въ 1638 г. въ Венеціи появилось сочиненіе Бенедетто Феррари: «Musiche varie a voce sola», въ которомъ одна короткая вокальная пѣснь названа «кантатой». Въ 1653 г. одна венеціанская дилеттантка издала сочиненіе подъ названіемъ «Cantate, Ariette e Duetti». (W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 142—143).

³⁾ Речитативъ изъ «Jephthe» и кантата Кариссими въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 331—337.

«о, какъ трудно быть такимъ легкимъ»¹⁾. Одна изъ главныхъ заслугъ Кариссими заключается въ употребленіи хора, какъ органа выраженія чувствъ толпы, участвующей въ драматическомъ дѣйствіи. Кариссими замѣчателенъ не только своею композиторскою, но и педагогическою дѣятельностію. Онъ написалъ школу для пѣнія²⁾.

Александръ Страделла (жилъ во второй половинѣ 17-го вѣка) извѣстенъ своей трагической судьбой, давшей сюжетъ для оперы Флотова, названной по имени ея героя. Изображаемая въ этой оперѣ сцена, въ которой Страделла спасается отъ убійцы своимъ пѣніемъ, смягчившимъ душу злодѣевъ, основана на извѣстии, данномъ докторомъ Бурдело (*Histoire de la musique et de ses effets*). Бурдело сообщаетъ, что Страделла училъ музыкѣ одну прекрасную венеціанку, любимицу одного знатнаго венеціанца. По взаимному соглашенію, Страделла увезъ свою ученицу и въ послѣдствіи женился на ней. Знатный венеціанецъ, лишившись своей любимицы, рѣшился имъ обоимъ отомстить, для чего нанялъ убійцъ, которые отправились въ Римъ, гдѣ Страделла ставилъ одну изъ своихъ ораторій. Убійцы поджидали Страделлу при выходѣ изъ церкви, но тронутые его музыкой и участіемъ толпы, восторгавшейся авторомъ исполнявшейся ораторіи, они не только не привели своего замысла въ исполненіе, но даже предупредили Страделлу о грозящей ему опасности со стороны упомянутого венеціанца, замыслившаго кровавое мщеніе. Страделла уѣхалъ въ Туринъ, гдѣ былъ раненъ; поправившись, онъ уѣхалъ въ Геную. На другой день по своему прибытіи въ этотъ городъ онъ былъ убитъ вмѣстѣ со своею женою.

Этотъ композиторъ отличается великою даровитостію. Изъ его произведеній замѣчательны ораторіи: S. Giovanni Battista, Santa Pelagia, S. Giovanni Crisostomo, Ester, Santa Edita и Susanna; оперы: La forza del amor Paterno, Corispero и др. Страделла отличался также какъ пѣвецъ и арфистъ³⁾. (*Forkel, Musikalischer Almanach. Jahrgang. 1784. S. 173*).

Эмануиль д'Асторга (1681—1736 г.) замѣчателенъ не менѣе трагической судьбой, въ сравненіи съ предыдущимъ композиторомъ.

¹⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 288.

²⁾ H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 178. (Art. Carissimi).

³⁾ Извѣстія о Страделлѣ и его сочиненіяхъ собралъ Ринаръ (P. Richard. Stradella et les Contarini). Эта работа напечатана въ парижскомъ журналѣ: „Le Ménestrel“, 1865. № 51—1866. № 18. (Ср. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 156). Приписываемыя А. Страделлѣ арии „O del mio dolce“ („Pietà signore“) и „Se i miei sospiri“ сочинены не имъ. (См. H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900 S. 1096. (Art. Stradella). Дуэтъ А. Страделлы помѣщенъ у Геварта (Gevaert. Les gloires de l'Italie. I. p. 10).

Отецъ Асторги принялъ участіе въ политическомъ возмущеніи, вспыхнувшемъ въ Сициліи противъ испанскаго господства, за что былъ казненъ въ присутствіи жены и сына. Жена казеннаго умерла отъ ужаснаго зрѣлища, а сынъ лишился разсудка и, по просьбѣ графини Урсини, былъ принятъ въ монастырь «Асторга» (находящійся въ сѣверной части Испаніи, недалеко отъ Леона), отъ котораго про-славившійся въ послѣдствіи композиторъ получилъ свое имя. Въ монастырской тиши несчастному молодому человѣку возвратился разсудокъ, и Асторга отдался музыкѣ. Знаменитѣйшее его произведеніе—«Stabat mater». Можетъ быть, нѣкоторая аналогія между личной судьбой автора и сюжетомъ упомянутого произведенія способствовала удачному музыкальному освѣщенію этого столь много разъ разработаннаго композиторами текста. «Въ томъ мѣстѣ, пишетъ Риль о «Stabat mater» Асторги, гдѣ говорится, что мечъ пронзилъ сокрушенное сердце Богородицы, басамъ данъ мрачный хроматическій восходящій ходъ, какъ бы остріемъ меча прорѣзывающій ткань верхнихъ голосовъ. Хотя композиторы сочиняли на эти слова безконечное число разъ, но не многіе были въ состояніи такъ потрясти слушателя, какъ столь нѣжный въ другихъ своихъ произведеніяхъ Асторга. Это—мечъ, пронзившій на мѣстѣ казни душу юноши, мечъ, отрубившій голову его отца. Быть можетъ, Асторга безсознательно разсказалъ въ этомъ сочиненіи исторію собственной скорби»¹⁾. Асторга написалъ пастораль: «Дафне», реквиемъ, извѣстный лишь по отрывкамъ²⁾, и множество кантатъ. Онъ умеръ въ одномъ божескомъ монастырѣ.

Асторга былъ современникъ Александра Скарлатти, основателя Неаполитанской школы, которому приписывается изобрѣтеніе музыкальной формы, именуемой «аріей».

¹⁾ Riehl. Musikalische Charakterköpfe. Stuttgart. 1861. Bd. I. S. 26—27. Отрывокъ изъ этого произведенія въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи 2-е изд. СПб. 1900 г., стр. 338—347.

²⁾ Mendel. Musikalisches Conversations-Lexikon. Bd. I. S. 333. Art. Astorga.

ГЛАВА XXIX.

Неаполитанская школа.

В Неаполь, несмотря на присутствие нидерландского теоретика Тинкториса, не образовалось особой контрапунктической школы, на подобие Римской и Венецианской, потому что неаполитанцы изъ всѣхъ остальныхъ итальянцевъ наименѣе расположены къ полифоніи. Но съ тѣмъ большимъ увлеченіемъ неаполитанцы отдались культивированію гомофонной, преимущественно же оперной музыки.

Величайшимъ неаполитанскимъ композиторомъ является Александръ Скарлатти (1659—1725 г.), считающійся основателемъ и главою Неаполитанской школы, состоявшей изъ непрерывнаго ряда болѣе или менѣе талантливыхъ композиторовъ въ продолженіе второй половины 17-го и всего 18-го вѣка. Александръ Скарлатти учился у Кариссими. Находясь въ Римѣ, онъ познакомился съ палестриновскимъ стилемъ, который нѣсколько отразился въ его духовной музыкѣ. Онъ даже не пренебрегалъ контрапунктическими хитросплетеніями, которыя, однако, у него нигдѣ не нарушаютъ благозвучія ¹⁾. Въ оперной музыкѣ Александръ Скарлатти создалъ форму арии ²⁾, состоящую изъ трехъ частей, изъ которыхъ третья повторяетъ первую. Это повтореніе сначала не выписывалось, а обозначалось словами: «da capo» (сначала). Впослѣдствіи въ повтореніе первой части, составляющее третью, стали проникать разныя измѣненія, варіаціи, расширенія, отчего третью часть нужно было выписывать особо, несмотря на общее ея сходство съ первой. Трехъ-копѣнная форма имѣетъ въ музыкѣ весьма серьезное художествен-

¹⁾ Em. Naumann. *Italianische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart*. Berlin. 1876. S. 269.

²⁾ Распространенное мнѣніе объ изобрѣтеніи Александромъ Скарлатти трехъ-копѣнной формы арии подвергается, однако, сомнѣнію: впервые названная форма встрѣчается у Александра Скарлатти въ его оперѣ „Teodora“ (1693 г.), но Бёрней (Hist. IV, 134) указываетъ на появленіе трехъ-копѣнной арии въ оперѣ „Cleora“ (1661 г.) композитора Теналии (Tenaglia). Тѣмъ не менѣе Александръ Скарлатти имѣетъ значеніе творца формы арии da capo, потому что лишь благодаря его сочиненіямъ, она окончательно утвердилась въ вокальной музыкѣ. Въ томъ же смыслѣ А. Скарлатти принадлежитъ честь изобрѣтенія речитатива съ аккомпаниментомъ (recitativo accompagnato), отличающагося отъ сухого (recitativo secco) болѣе развитымъ сопровожденіемъ, усиленнымъ экспрессію, и тѣмъ, что исполняется болѣе въ тактъ. (Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1856. Erster Teil S. 248, 252). (Ср. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматию, 2-е изд. Спб. 1900, стр. 99 и 108 (прим. 32, гдѣ помѣщены библиографическія указанія). Образцы произведеній А. Скарлатти тамъ же, стр. 348—355.

ное значеніе, удовлетворяя двумъ капитальнымъ эстетическимъ требованіямъ: а) первое и второе копѣно съ двумя совершенно различными темами представляютъ интересный контрастъ; б) первое и третье копѣно своимъ тождествомъ или, по крайней мѣрѣ, сходствомъ обуславливаютъ симметрію, играющую такую важную роль въ музыкальной архитектоникѣ. Введеніе трехъ-копѣнной арии въ оперу, сдѣланное Александромъ Скарлатти, значительно подняло музыкальное достоинство послѣдней, способствовало преобладанію музыки надъ текстомъ и сосредоточивало вниманіе слушателей на ея красотахъ. Ради сохраненія трехъ-копѣнной формы допускались измѣненія текста, наносившія ущербъ драматическому достоинству либретто. Широкое развитіе музыкальных формъ тормозило драматическое дѣйствіе. Арии Александра Скарлатти еще не отличаются широтою мелодическаго рисунка: онѣ состоятъ изъ короткихъ мотивовъ и расчленены частыми каденціями, производящими въ которую монотонность.

Оперная заслуга Александра Скарлатти заключается не въ одномъ созданіи трехъ-копѣнной арии, но и въ установленіи формы увертюры. Во Франціи Люлли, о которомъ будетъ сказано ниже, писалъ увертюры изъ трехъ частей, изъ которыхъ первая и третья были въ медленномъ темпѣ, а средняя въ быстромъ. Александръ Скарлатти установилъ обратное отношеніе частей увертюры: вмѣсто одной быстрой части на двѣ медленныя, въ его увертюрахъ двѣ быстрыя части (первая и третья) на одну медленную. Увеличеніе числа быстрыхъ частей и ихъ преобладаніе надъ медленными въ инструментальной музыкѣ, къ которой принадлежитъ и увертюра, вошло въ обыкновеніе, благодаря Александру Скарлатти, музыкальный гений котораго обнаружилъ ему всю важность быстрого темпа для инструментальной музыки, лишенной слова, а потому наиболѣе нуждающейся въ ритмическомъ оживленіи. На сколько былъ правъ Александръ Скарлатти, устанавливая преобладаніе числа частей въ быстромъ темпѣ надъ числомъ частей въ медленномъ темпѣ въ своей инструментальной музыкѣ, доказываетъ современная симфонія, въ которой это преобладаніе все возрастаетъ (обыкновенно одна медленная часть приходится на три быстрыхъ ¹⁾).

¹⁾ Em. Naumann. *Italianische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart*. Berlin. 1876. S. 270—271. А. Скарлатти ввелъ оркестровый аккомпаниментъ въ церковную музыку. (Ibid. S. 283). Оркестръ А. Скарлатти состоялъ преимущественно изъ струнныхъ смычковыхъ инструментовъ. Названный композиторъ не любилъ духовыхъ, которые въ то время, вслѣдствіе своего несовершенства, часто издавали фальшивые звуки. Но иногда А. Скарлатти прибавлялъ къ смычковымъ инструментамъ гобой и валторны, а въ своей оперѣ „Tigrane“ (1715 г.) двѣ флейты, двѣ валторны и два фагота. (См. W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1892. Bd. I. S. 253).

Плодовитость Александра Скарлатти была колоссальна: онъ написалъ до двухсотъ мессъ, болѣе ста оперъ, громадное количество кантатъ и пр. Онъ славился какъ виртуозъ на арфѣ и фортепиано и какъ пѣвецъ. Его теоретическія музыкальныя знанія выразились въ написанномъ имъ ученомъ трактатѣ ¹⁾. Его педагогическая дѣятельность ²⁾ имѣла своимъ результатомъ образованіе цѣлой плеяды замѣчательныхъ композиторовъ, заслонившихъ собою своего учителя, котораго въ старости публика стала забывать и встрѣчать съ холоднымъ уваженіемъ, пламенно восторгаясь произведениями молодыхъ питомцевъ маститаго ветерана ³⁾.

Изъ учениковъ Александра Скарлатти особенно замѣчательны: Франческо Дуранте, Леонардо Лео, Николо Порпора, Николо Логрошино, Гаэтано Греко и др.

Франческо Дуранте (1684—1755 г.), подобно своему учителю, занималъ мѣсто капельмейстера въ Неаполѣ. Онъ не имѣлъ способности къ драматической музыкѣ. Поэтому онъ посвятилъ себя всецѣло духовной. Его сочиненія болѣе отличаются серьезностію и основательностію, чѣмъ мелодичностію. Въ качествѣ директора консерваторіи, онъ проявилъ широкую педагогическую дѣятельность и образовалъ громадное количество учениковъ, изъ которыхъ многіе стали впоследствии замѣчательными композиторами.

Леонардо Лео (1694—1756 г.) писалъ съ успѣхомъ музыкальныя сочиненія всѣхъ родовъ. Обыкновенно его вокальная музыка сопровождается оркестровымъ аккомпаниментомъ, но иногда онъ писалъ à capella и даже въ стилѣ Палестрины. Изъ его инструментальныхъ сочиненій замѣчательны концерты для виолончели (Лео былъ виртуозомъ на этомъ инструментѣ) съ аккомпаниментомъ двухъ скрипокъ и баса. Эти концерты Лео представляютъ въ зародышѣ ту квартетную музыку, которая со временемъ въ лицѣ Гайдна, Моцарта и Бетховена должна была достигнуть такой высокой степени совершенства ⁴⁾.

Николо Порпора ⁵⁾ родился въ 1686 г., умеръ въ 1766 г. Какъ оперный композиторъ, онъ пользовался такой славой, что

А. Скарлатти былъ превосходнымъ капельмейстеромъ и довелъ исполненіе своего оркестра до высокой степени совершенства. (Ibid. I. S. 254).

¹⁾ Ibid. I. S. 255.

²⁾ А. Скарлатти училъ также пѣнію. Онъ считается творцомъ современнаго драматическаго стиля въ этой области. (Ibid. I. S. 254).

³⁾ Em. Naumann. Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin. 1876. S. 278. Cp. Ar. von Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 298.

⁴⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 259.

⁵⁾ Ibid. I. S. 154.

былъ вызванъ въ Лондонъ враждебной Генделю партіей, чтобы конкурировать съ послѣднимъ. Порпора былъ прекраснымъ учителемъ пѣнія и образовалъ первоклассныхъ пѣвцовъ, каковы: Фаринелли, Антонъ Губертъ (Порпорино) ¹⁾ и др.

Николо Логрошино (1700—1763 г.) создалъ комическую оперу (opera buffa), въ отличіе отъ большой, серьезной оперы (opera seria). Комическая опера преимущественно соотвѣтствовала характеру неаполитанскаго общества, проникнутаго въ высшей степени оживленнымъ весельемъ. Замѣчательно, что въ Неаполитанской школѣ комическая опера, продолжала держаться на художественной высотѣ еще во время упадка большой оперы ²⁾. Въ области комической музыки съ успѣхомъ пробовалъ свои силы и Франческо Фео (жившій въ первой половинѣ 18 в.). Но его дѣятельность преимущественно была направлена на серьезную оперу и духовную музыку. Особенно замѣчательна его десяти-голосная месса ³⁾.

Гаэтано Греко (родился около 1680 г.), подобно своему учителю, Александру Скарлатти, образовалъ многихъ замѣчательныхъ композиторовъ, такъ какъ направилъ свою дѣятельность преимущественно на педагогическую цѣль. Изъ учениковъ Греко замѣчательны: Винчи, Перголезе и др. ⁴⁾.

Леонардо Винчи (1690—1732 г.) отличался талантивностію, но погоня за блестящей музыкальной карьерой заслоняла у него другія высшія цѣли искусства. Ради пѣвучести своихъ арій, онъ допускалъ безконечное повтореніе однихъ и тѣхъ же словъ ⁵⁾. Это обыкновеніе вмѣстѣ съ изобиліемъ пассажей такъ же затемняло смыслъ словъ, какъ и одновременное вступленіе голосовъ въ контрапунктѣ ⁶⁾. Такимъ образомъ, и въ оперѣ преобладаніе музыкальнаго элемента вредно повліяло на тексты. Леонардо Винчи написалъ много оперъ, нѣсколько кантатъ, ораторій, мессъ и мотетовъ. Разсказываютъ, что онъ, ведя свѣтскую, разгульную жизнь, навлекъ на себя мщеніе за обнаруживаніе сердечныхъ тайнъ, и былъ отравленъ.

¹⁾ H. Riemann. Musik Lexikon. 5. Auflage. Leipzig. 1900. S. 1170. (Art. Uberti).

²⁾ Em. Naumann. Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin. 1876. S. 266—267, 285—286, 401—402.

³⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 288—289.

⁴⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 285.

⁵⁾ Ibid. I. S. 288.

⁶⁾ H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2. Auflage. Leipzig. 1901. II Teil. S. 148.

Джованни Баттиста Перголези (1710—1736 г.) имѣлъ болѣе успѣха своими комическими операми, напримѣръ: *La serva padrona*, *Il maestro di musica*, *Lo frate innamorato*, чѣмъ серьезными. Счастлирое соперничество композитора Дуни такъ огорчило Перголези, что разстроило его здоровье. Хотя самъ Дуни признавалъ большія достоинства за оперой «Олимпіада» Перголези, но она провалилась въ Римѣ, потому что ея красоты незамѣтны въ театрѣ, при отсутствіи драматическаго огня и силы паосса. Перголези сталъ писать для церкви съ большимъ успѣхомъ, но послѣдній не могъ замѣнить оперному композитору сладость театральныхъ лавръ. Страдая чахоткой, онъ незадолго до своей смерти окончилъ «*Stabat mater*» для двухъ женскихъ голосовъ съ аккомпаниментомъ смычковаго квартета и органа. Это произведеніе имѣло громаднѣйшій успѣхъ, хотя оно проникнуто болѣзненною сентиментальностію, и его красоты преимущественно основаны на чувственной прелести голосовъ.

Николо Йомелли ¹⁾ (1714—1774 г.) учился у Дуранте, но не отличался достаточнымъ прилежаніемъ, отчего онъ не достигнулъ безукоризненной правильности въ композиціи ²⁾. Онъ достигалъ эффекта умѣніемъ писать благодарныя для пѣвцовъ и пѣвицъ аріи, дававшія возможность выказывать голосовыя средства. Въ Римѣ Йомелли соперничалъ съ португальцемъ Терраделіасомъ, у котораго было больше техники и драматизма. Публика раздѣлилась на двѣ партіи, изъ которыхъ враждебная Йомелли изобразила его на медали запряженнымъ въ триумфальную колесницу Терраделіаса. Рассказываютъ, что вскорѣ Терраделіасъ былъ убитъ, и подозрѣніе пало на Йомелли. Оно не оправдалось, Йомелли продолжалъ свою дѣятельность, въ качествѣ вице-капельмейстера церкви св. Петра въ Римѣ до 1754 г., когда получилъ приглашеніе въ Штутгартъ, гдѣ занялъ мѣсто придворнаго капельмейстера и довелъ свой оркестръ до высокой степени совершенства. Потомъ онъ возвратился въ Неаполь, гдѣ, однако, его сочиненія стали менѣе нравиться. Быть можетъ, что причина этого явленія заключалась въ большей серьезности сочиненій Йомелли и въ большемъ богатствѣ гармоніи, приобретенномъ имъ подъ вліяніемъ нѣмецкой музыки. Холодность публики причинила ему столько горя, что свела его въ могилу. Йомелли писалъ не однѣ оперы, но и духовныя сочиненія, но послѣднія въ томъ же свѣтскомъ сентиментально-сладостномъ стилѣ.

¹⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 292—295.

²⁾ Впослѣдствіи, находясь въ Болоніи, онъ снова прошелъ курсъ контрапункта подъ руководствомъ знаменитаго теоретика Падре Мартини. (W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 293).

Николо Пиччини (1728—1800 г.) учился у Дуранте и имѣлъ громаднѣйшій успѣхъ своими комическими операми, изъ которыхъ особенно замѣчательны: *Le donne dispettose*, *Cecchina ossia La buona figliuola* и пр. Въ своей комической оперѣ «*Cecchina*» Пиччини замѣнилъ арію да саро формой рондо, въ которой главный мотивъ возвращается нѣсколько разъ ¹⁾. Онъ расширилъ и оживилъ финалы ²⁾, и значительно обогатилъ оркестровое сопровожденіе въ своихъ операхъ ³⁾. Пиччини писалъ также серьезныя оперы, оперіи и духовныя произведенія, отличаясь замѣчательною плодовитостію. Онъ былъ приглашенъ въ Парижъ, гдѣ конкурировалъ съ Глюкомъ, которому, однако, принужденъ былъ уступить пальму первенства.

Изъ прочихъ композиторовъ Неаполитанской школы замѣчательнѣе Саккини (1734—1786 г.), имѣвшій успѣхъ и въ комической и трагической области. Онъ пріѣхалъ въ Парижъ въ 1782 г., гдѣ еще враждовали между собой глуккисты и пиччинисты. Сначала парижская публика его игнорировала, а потомъ привѣтствовала, какъ посредника между названными враждебными направленіями. Лучшая его опера — «*Эдинъ въ Колонѣ*». Будучи прекраснымъ виртуозомъ на скрипкѣ, Саккини написалъ нѣсколько сонатъ для этого инструмента съ фортепіано, тріо и квинтетомъ ⁴⁾. Траетта (1727—1779 г.), ученикъ Дуранте, отличался энергичною экспрессіею и мощною гармоніею (см. H. Riemann, Musik-Lexikon, 5 Aufl. Leipzig. 1900. S. 1155. Art. Traetta); Джіованни Паэзіелло (1741—1816 г.), особенно успѣшно сочинялъ комическія оперы, изъ которыхъ наиболѣе замѣчательны: «*Севильскій цирюльникъ*», «*Обманутый скупецъ*», «*Комическая дуэль*» и пр.; Чимароза (1749—1801 г.) написалъ нѣсколько произведеній, изъ которыхъ опера «*Il matrimonio segreto*» (Тайный бракъ) имѣла громаднѣйшій успѣхъ; Джіузеппе Сартти, Фиорованти, Паэръ, Цингарелли и другіе писали оперы въ томъ же направленіи.

Лучшимъ либреттистомъ того времени былъ Метастазіо (1698—1782 г.). Отсутствіе глубины, возвышенности, энергіи страстей и яркой характеристики въ его либретто искупается прекрасными

¹⁾ Otto Jahn, Mozart. Leipzig. 1856. Bd. I. S. 354. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 295.

²⁾ Финалы ввелъ въ оперу Логрошино, но они гораздо бѣднѣе у названнаго композитора въ сравненіи съ тѣми, которые встрѣчаются въ произведеніяхъ Пиччини. (W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 289, 296)

³⁾ Ibid. I. S. 296.

⁴⁾ Ibid. I. S. 298.

стихами, легко укладывающимися под музыку, которая тогда отодвинула все драматические элементы в оперу на второй план и исключительно царил в театре, опираясь на виртуозное пение, восхищавшее публику ¹⁾. Последнее достигло такого преобладания, что исключительно на себя сосредоточивало внимание любителей оперы. Чтобы иметь успех, композитор должен был писать благодарная в виртуозном отношении арии. Они сдѣлались лишь поводомъ къ обнаруживанію виртуозности пѣвца или пѣвицы, которые немилосердно искажали произведение своими fiorituraми, пассажами, триллерами и т. п. прикрасами. (См. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17, 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 310. Ср. Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 437). Оттого художественное достоинство оперы понижалось ²⁾, по мѣрѣ преобладанія виртуознаго пѣнія надъ остальными элементами музыкальной драмы. Виртуозное пѣніе сдѣлалось изъ средства цѣлю, и опера стала ареной голосового акробатства ³⁾.

ГЛАВА XXX.

Виртуозы 17-го и 18-го вв.

До 17-го вѣка, во времена исключительнаго господства полифоніи, красота отдѣльных голосовъ не имѣла большого значенія, потому что исчезала въ общей хоровой массѣ. Искусство пѣнія заключалось преимущественно въ умѣніи вѣрно интонировать интервалы и правильно выдерживать ритмическую стоимость тоновъ. Хоры въ церквахъ состояли изъ однихъ мужскихъ голосовъ, потому что женскіе голоса, вслѣдствіе ихъ чувственной прелести, не допускались для исполненія духовныхъ произведеній въ церквахъ ⁴⁾. Аль-

¹⁾ Ibid. I. S. 322—326.

²⁾ О причинахъ паденія оперы см. Otto Jahn. Mozart. Leipzig. 1856. Bd. I. S. 273.

³⁾ Em. Naumann. Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin. 1876. S. 355—356. Ср. H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2. Auflage. Leipzig. 1901. II Teil. S. 147—148). (Тамъ же о благотворномъ вліяніи оперы-буфъ на большую оперу).

⁴⁾ Впервые участіе женщинъ въ церковномъ пѣніи было допущено въ 1715 г., благодаря успѣхамъ Маттесона, который самъ рассказываетъ въ своемъ книгѣ „Grosse Generalbass-Schule“ (Bd. II. S. 42) о тѣхъ трудностяхъ, съ которыми ему пришлось бороться для достиженія этой цѣли. (Ср. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17, 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 436. Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 338—339. Em. Naumann. Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin. 1876. S. 354).

товья и сопрановья партіи исполнялись мальчиками или фальцетистами, изъ которыхъ нѣкоторые доводили свои голоса до *a* ¹⁾. Въ эпоху строгаго контрапункта развитію пѣнія способствовало то обстоятельство, что многіе изъ величайшихъ композиторовъ были сами пѣвцами, какъ, напримѣръ: Дюфе, Орландо Лассо, Палестрина и др. ²⁾.

Виртуозное пѣніе начинаетъ развиваться только со времени возникновенія гомофоніи. При пѣніи соло необходимо не только умѣніе вѣрно интонировать интервалы и правильно выдерживать ритмическую продолжительность тоновъ, но и владѣть голосомъ настолько, чтобы исполнять все отѣнки, на которые рассчитывалъ композиторъ. Въ пѣніи-соло главная мелодія обыкновенно разукрашивалась fiorituraми, для исполненія которыхъ нужна была значительная подвижность голоса. Въ гомофонной музыкѣ главная мелодія такъ сильно выделяется изъ аккомпанимента, что красота тембра исполняющаго ее голоса получаетъ громадное значеніе. Оттого въ эпоху гомофоніи было обращено вниманіе на развитіе подвижности голоса и на улучшеніе его тембра, что и дало въ результатъ виртуозное пѣніе. Въ числѣ основателей сольнаго пѣнія были замѣчательные пѣвцы, какъ напримѣръ: Винченцо Галилей, Каччини и Пери. Къ величайшимъ учителямъ пѣнія принадлежатъ: Кариссими. Ал. Скарлатти, Виргилій Мапцокки, преподававшій въ Римѣ около 1636 г., Франческо Антонио Пистокки, около 1700 года основавшій школу въ Болоньѣ, и Антонио Бернакки, ученикъ Пистокки, основавшій въ томъ же городѣ школу около 1736 г., и др. ³⁾.

О серьезности преподаванія въ этихъ школахъ даетъ понятіе Андрей Бонтемпи, ученикъ Виргилія Мапцокки, который сообщаетъ, что ученики римской школы пѣнія были обязаны въ продолженіи

¹⁾ Мензуральная теорія, которую нужно было знать основательно, для исполненія полифонной музыки XV и XVI вѣковъ, была до того трудна, что дѣти, прежде чѣмъ усвоить всю эту премудрость, уже теряли голосъ. Оттого пришлось обратиться къ фальцетистамъ и кастратамъ для исполненія сопрановыхъ и альтовыхъ партій. (H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2. Auflage. Leipzig. 1901. II Teil. S. 44). Фальцетисты (alti naturali, tenori acuti), которыми особенно славилась Испанія, иногда доводили свой голосъ до *a*. Но все-таки ихъ участіемъ въ хорахъ объясняется сравнительно низкое положеніе альтовыхъ и сопрановыхъ партій въ партитурахъ композиторовъ до конца XVI в. включительно. (Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 85. Ср. Ambros. Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 345).

Кастраты появляются, въ качествѣ пѣвцовъ, во второй половинѣ XVI в., въ Папской Капеллѣ въ началѣ XVII в. (См. Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 86. Ср. Ambros. Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 346—349. Ср. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17, 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. S. 311, 318; II. S. 53).

²⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 427.

³⁾ Ibid. S. 427, 430—431. H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 103. Art. Bernacchi.

часа упражняться въ трудной интонации, чтобы достигнуть легкости въ исполненіи. По часу они посвящали изученію трели и трудных пассажей, знакомству съ литературой, развитію вкуса и выраженія. Всѣ упражненія производились въ присутствіи учителя, который заставлялъ учащихся пѣть передъ зеркаломъ, для избѣжанія гримасъ, некрасивыхъ движеній бровями, моргання глазами, искривленія рта и т. п. Упомянутыя упражненія представляли одни утреннія занятія. Послѣ обѣда учащіеся посвящали по получасу на изученіе теоріи звука и простого контрапункта, по часу на изученіе правилъ композиціи, сообщенныхъ учителемъ, и на примѣненіе ихъ къ письменнымъ работамъ. Еще часъ они занимались литературой, а остальное время игрою на фортепиано или композиціей. Такимъ образомъ упражнялись учащіеся въ обыкновенные дни, когда оставлять школу воспрещалось. Въ тѣ же дни, когда можно было выходить изъ школы, учащіеся часто отправлялись къ такъ называемымъ Ангельскимъ воротамъ, около Монте Маріо, чтобы пѣть передъ ними и изъ получаемого тамъ эхо замѣчать собственные недостатки ¹⁾).

Подобное обученіе давало блестящіе результаты. Явились виртуозы съ поразительными голосовыми средствами и развитою до высшей степени техникою. Такъ, напримѣръ, Бальдассаре Ферри (1610—1680 г.), учившійся у лучшихъ учителей въ Римѣ и Неаполѣ, дѣлалъ хроматическую гамму въ двѣ октавы съ трелью на каждомъ ея тонѣ, не переводя духа ²⁾. Фаринелли (1705—1782), превосходившій своимъ пѣніемъ всѣхъ предыдущихъ и послѣдующихъ пѣвцовъ, учился у Порпори, а потомъ у Бернакки. Его голосъ простирался отъ *a* до *d*. Говорятъ, онъ однажды состязался съ трубачемъ. Споръ состоялся въ томъ, кто долѣе протянетъ звукъ. Послѣ того, какъ трубачъ бросилъ дуть, думая, что Фаринелли также перестанетъ тянуть ноту, послѣдній сдѣлалъ еще нѣсколько пассажей и былъ заглушенъ взрывомъ восторга публики. Когда Фаринелли былъ приглашенъ въ Лондонъ, то встрѣтился въ этомъ городѣ съ знаменитымъ пѣвцомъ Сенезино. Тотъ и другой должны были пѣть въ одной и той же оперѣ, не слышавъ предварительно другъ друга. Сенезино игралъ роль жестокаго тирана, Фаринелли—закованнаго въ цѣпи героя. Но когда послѣдній спѣлъ свою арію, Сенезино забылъ свою роль и бросился въ объятія своего соперника ³⁾. Фаринелли былъ приглашенъ въ Испанію, гдѣ своимъ пѣніемъ вылечилъ отъ душев-

ной болѣзни Филиппа V и сдѣлалъ его способнымъ къ управленію дѣлами. Фаринелли сталъ оказывать вліяніе на политическія дѣла. Его благотворное вѣдѣтельство въ послѣднія продолжалось и при Фердинандѣ VI, преемникѣ Филиппа V ¹⁾.

Съ возникновеніемъ оперы и пѣвицы стали выдѣляться художественностью и виртуозностью. Изъ нихъ наиболѣе замѣчательны: Викторія Архилей, современница Бордони, жившія въ первой половинѣ 18-го вѣка, и проч. Нѣкоторые изъ пѣвицъ, какъ напримѣръ: Витторія Тези Трамонтини, соединяли съ прекраснымъ голосомъ сильный драматическій талантъ, а другія, сосредоточивая все свое вниманіе на пѣніи, холодно исполняли свои роли. Къ послѣднимъ принадлежала Франческа Куццони, но это происходило не отъ темперамента, который былъ у нея очень живой и проявился во всей своей горячности при встрѣчѣ съ Фаустиной, соперницей Куццони, съ которой послѣдняя подралась на сценѣ при публичнѣ ²⁾.

Вообще, нравственный уровень оперныхъ пѣвцовъ и пѣвицъ былъ не высокъ. Это были люди, преданные честолюбію и корыстолюбію, смотрѣвшіе на искусство съ точки зрѣнія самой узкой личной выгоды. Поэтому господство виртуозовъ въ оперѣ, подчинившее даже и композиторовъ, отразилось весьма невыгодно на художественномъ достоинствѣ этого рода искусства. Несмотря на свой довольно низкій нравственный уровень, оперные пѣвцы и пѣвицы занимали весьма почетное общественное положеніе. Оно зависѣло оттого, что опера съ самаго начала своего существованія играла роль придворнаго удовольствія, въ которомъ принимали активное участіе лица изъ высшаго общественнаго круга. Общественное положеніе оперныхъ пѣвцовъ и пѣвицъ было гораздо выше положенія актеровъ и актрисъ, что явствуетъ, напримѣръ, изъ слѣдующаго постановленія Парижской большой оперы: «такъ какъ опера совсѣмъ отдѣлена отъ Парижской большой оперы: музыкальная драма устроена на подобіе итальянской, въ которой дворяне могутъ пѣть, не вредя своему благородству, то поэтому и во французской оперѣ кавалеры и дамы, по желанію, могутъ публично пѣть, не нанося ущерба своему званію, правамъ и достоинству» ³⁾. Тѣмъ сильнѣе былъ вредоносный гнетъ на оперу со стороны пѣвцовъ и пѣвицъ, при ихъ высокомъ общественномъ положеніи и томъ покровительствѣ, которымъ они поль-

¹⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 428.

²⁾ Ibid. S. 428. Rousseau Dictionnaire. Art Voix.

³⁾ Fr. Brendel. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 2. Auflage. Leipzig. 1855. Bd. I. S. 116—117.

¹⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1892. Bd. I. S. 313—314.

²⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte Leipzig. 1868. S. 433.

³⁾ S. W. Marburg. Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Berlin. 1754. Bd. I. S. 187.

зовались у знати и за которое они льстили вкусу послѣдней, работливо угождая ея музыкальнымъ прихотямъ, преимущественно стараясь удовлетворять внѣшней слуховой чувственности и тѣшить праздное любопытство голосовыми пируетами. Все это низводило художественное достоинство оперы до низкой роли музыкальнаго жонглерства ¹⁾.

Параллельно съ успѣхами виртуознаго пѣнія развивалась виртуозная игра на разныхъ инструментахъ.

Игра на органѣ преимущественно культивировалась въ Германіи, благодаря важной роли этого инструмента въ церкви, гдѣ ему поручалось аккомпанировать хоральной мелодіи, исполняемой всѣмъ приходомъ ²⁾. Этотъ аккомпаниментъ игралъ роль второстепенную, въ сравненіи съ преобладающимъ значеніемъ верхней мелодіи; тѣмъ не менѣ въ немъ допускалось контрапунктическое оживленіе голосовъ, въ особенности въ прелюдіяхъ, интерлюдіяхъ и постлюдіяхъ ³⁾. Поэтому съ изученіемъ игры на органѣ соединялось солидное знаніе контрапункта и, вообще, правилъ композиціи. Изъ строгой школы органистовъ вышли многіе величайшіе композиторы, между которыми въ особенности выделяются Бахъ и Гендель.

Исторія органа въ предыдущихъ главахъ доведена до временъ Фрескобальди. Современникъ его, Самуиль Шейдтъ (1587—1645 г.) учился у Свелинка, ученика Андрея Габріели. Свелинкъ (1562—1621 г.) былъ голландецъ, занималъ мѣсто органиста въ главной церкви въ Амстердамѣ и проявилъ весьма обширную педагогическую дѣятельность, результатомъ которой было громадное число образованныхъ имъ органистовъ, занимавшихъ мѣста при церквахъ пѣлой половины Германіи ⁴⁾. Самуиль Шейдтъ былъ однимъ изъ весьма выдающихся учениковъ Свелинка и славился преимущественно своимъ умѣньемъ такъ употреблять регистры, что главная хоральная

¹⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. S. 309—311. Ср. Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 426—438.

²⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 440—443. Въ хоральной фигураціи слышится эхо полифонной виртуозности нидерландскихъ контрапунктистовъ. (H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 90).

³⁾ Прелюдией называется музыкальное введеніе, интерлюдией — промежуточная музыкальная фраза между различными частями или колѣнами главнаго произведенія, постлюдией — заключительное дополненіе.

⁴⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 134. Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 216. Свелинкъ творецъ органной фуги, зиждущейся на одной темѣ, къ которой присоединяются другія. Продолжателемъ этого рода сочиненія Свелинкъ нашелъ только въ I. С. Бахѣ, доведшемъ эту форму до своего апогея. (H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 1106. Art. Sweelinck).

мелодія рельефно выделялась изъ ткани сопровождающихъ ея голосовъ ¹⁾.

Изъ прочихъ органистовъ того времени особенно замѣчательны: Іоаннъ Каспаръ Керль (1627—1693 г.), Іоаннъ Пахельбель ²⁾ (1653—1706 г.), Дитрихъ Букстехуде ³⁾ (1637—1674 г.), Іоаннъ Адамъ Рейнкенъ (1623—1722 г.) и Іоаннъ Яковъ Фробергеръ ⁴⁾ (умеръ въ 1667 г.). Послѣдній учился у Фрескобальди и обращалъ на себя вниманіе, какъ весьма выдающийся инструментальный композиторъ. Въ его сочиненіяхъ для органа и клавикурда замѣтно вліяніе его виртуозности: онъ пишетъ для неопредѣленнаго числа голосовъ, сообразуясь преимущественно съ удобствомъ исполненія ⁵⁾. Стилъ его сочиненій свѣтскій, даже салонный, обнаруживающій въ немъ прототипа свѣтскаго, салоннаго виртуоза, но обладающаго солиднымъ музыкальнымъ образованіемъ ⁶⁾. Фробергеръ былъ не только виртуозъ на органѣ, но и на клавесинѣ. Въ тѣ времена умѣнье играть на обоихъ упомянутыхъ инструментахъ обыкновенно соединялось въ одномъ лицѣ.

Изъ пианистовъ того времени особенно замѣчательны: семейство Куперенъ (Couperin), изъ котораго наиболѣе выдается Франсуа Куперенъ (1668—1733 г.), занимавшій мѣсто органиста и придворнаго пианиста ⁷⁾, Людовикъ Маршанъ (Marchand), жившій отъ 1669 г. до 1732 г., Георгъ Мюффа (17 в.), Доминико Скарлатти (1685—1757 г.), сынъ Александра Скарлатти, Іоаннъ Кунау ⁸⁾ (1667—1722 г.) и др.

Рядомъ съ клавишными инструментами развивались и смычковые. Скрипка является сольнымъ инструментомъ въ 17-мъ вѣкѣ.

¹⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 440—441.

²⁾ О немъ см. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматію. 2 изд. СПб. 1900, стр. 117, 118, 125. Образцы его произведеній тамъ же, стр. 421—427.

³⁾ О Букстехуде см. тамъ же, стр. 117—120, 125—126. Образцы его произведеній тамъ же, стр. 428—455.

⁴⁾ О Фробергерѣ см. тамъ же, стр. 113, 116, 117, 120, 125, 126. Образецъ его произведеній тамъ же, стр. 418—420.

⁵⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 470.

⁶⁾ Ibid. Bd. IV. S. 464.

⁷⁾ Въ сочиненіяхъ Франсуа Куперена встрѣчается форма рондо, состоящая въ повтореніяхъ главной темы, раздѣленныхъ промежуточными фразами. (Reissmann. Joseph Haydn. Berlin. 1879. S. 28—29). Стилъ его клавесинныхъ сочиненій освобождается отъ органаго (W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 239—240). Образецъ произведеній Фр. Куперена въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи, 2 изд. СПб. 1900, стр. 465—468. О немъ см. тамъ же, стр. 120.

⁸⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 116—117. Соната Кунау помѣщена въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи, 2 изд. СПб. 1900, стр. 469—475.

Въ 1620 г. ¹⁾ появилось произведение для скрипки соло съ сопровожденіемъ контрабаса подъ названіемъ: «Romanesca per violino solo e basso». Авторъ этого произведенія былъ Марини изъ Брешии ²⁾. Около того же времени (въ 1627 г.) Фарина написалъ для скрипки-же: «Capriccio stravagante», богатое звукоподражаніями: авторъ силится изобразить на скрипкѣ мяуканье кошекъ, кудахтанье куръ и т. п. Это капричио важно въ техническомъ отношеніи тѣмъ, что для воспроизведенія упомянутыхъ звукоподражаній предполагалась техника, значительно развитая. Такъ, напримѣръ, въ этой пьесѣ встрѣчаются уже двойныя ноты ³⁾.

Основателемъ художественной игры на скрипкѣ считается Арканжело Корелли (1653—1713 г.). Онъ занималъ мѣсто капельмейстера у кардинала Оттобони ⁴⁾, замѣчательнаго своимъ меценатствомъ. Корелли отличался умѣньемъ извлекать изъ скрипки чрезвычайно пріятный тонъ, который походилъ на «тихій звукъ трубы» ⁵⁾. Бѣглостью Корелли не отличался ⁶⁾. Въ этомъ отношеніи онъ былъ настоящій итальянскій виртуозъ, потому, что въ Италіи преимущественно цѣнили пѣвучесть и задушевность, тогда какъ французскіе скрипачи въ особенности культивировали техническую сторону игры и очень заботились о развитіи бѣглости пальцевъ. Самые инструменты итальянскіе отличались отъ французскихъ: первые были значительно по величинѣ, съ болѣе толстыми струнами и длинными смычками, въ сравненіи со вторыми, отчего послѣдніе не могли производить столь сильный звукъ, какъ итальянскіе. За то французскіе скрипачи отличались чистотою своей игры. Вообще, итальянскіе музыканты были гораздо развитѣе французскихъ, которые

¹⁾ Въ 1617 г. появились „Affetti musicali“ Марини. Тамъ, по мнѣнію Г. Римана, встрѣчается древнѣйшій примѣръ сольной скрипичной сонаты (см. H. Riemann. Musik-Lexikon, 5 Auflage, Leipzig, 1900. S. 694. Art. Marini).

²⁾ Em. Naumann. Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin, 1866. S. 362. Cp. J. W. v. Wasielowski. Die Violine im XVII Jahrhundert. Bonn, 1874. S. 25. Это произведение помѣщено въ Instrumentalsätze vom Ende des XVI bis Ende des XVII Jahrhunderts (als Musikbeilagen zu „Die Violine im XVII Jahrhundert“) gesammelt und herausgegeben von J. W. v. Wasielowski. Bonn, 1874. № X, S. 18—19.

³⁾ Em. Naumann. Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin, 1876. S. 362. Cp. J. W. v. Wasielowski. Die Violine im XVII Jahrhundert. Bonn, 1874. S. 28—31. Отъ этого произведенія сохранилась только партія первой скрипки, которая помѣщена въ Instrumentalsätze vom Ende des XVI bis Ende des XVII Jahrhunderts (als Musikbeilagen zu „Die Violine im XVII Jahrhundert“) gesammelt und herausgegeben von J. W. v. Wasielowski. Bonn, 1874. № XI, S. 19—20.

⁴⁾ Em. Naumann. Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin, 1876. S. 370—371.

⁵⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig, 1868. S. 444.

⁶⁾ Ibid. S. 444.

въ оркестрѣ могли соблюдать тактъ лишь тогда, когда дирижеръ не только махалъ, но и стучалъ своей палкой ¹⁾. Несмотря, однако, на наклонность къ культивированію технической стороны игры на скрипкѣ, французскіе скрипачи не были въ состояніи исполнять сочиненія Корелли даже въ началѣ 18 в. ²⁾.

Весьма сильно подвинулъ техническую сторону игры на скрипкѣ Джузеппе Тартини ³⁾ (1692—1770 г.). Есть извѣстіе о томъ, что лишь случайность въ его личной жизни помогла ему достигнуть громадной виртуозности. Онъ женился на родственницѣ кардинала Корнаро безъ согласія родителей своей невѣсты и своихъ собственныхъ. Этимъ поступкомъ Тартини навлекъ на себя преслѣдованія со стороны упомянутого кардинала, отъ котораго принужденъ былъ скрыться въ одномъ монастырѣ. Въ монастырской тиши Тартини предавался изученію игры на скрипкѣ и достигнулъ замѣчательной техники. Онъ могъ играть чисто на самыхъ высокихъ позиціяхъ и употреблялъ въ изобиліи двойныя ноты. Онъ придумалъ особенный эффектъ на своемъ инструментѣ, называемый двойнымъ триллеромъ. Тартини рассказывалъ астроному Лаланду ⁴⁾, что выучился двойному триллеру у самого чорта, который явился ему во снѣ, выдѣлывая на скрипкѣ у самого чорта, который явился ему во снѣ, выдѣлывая на скрипкѣ невероятные пассажи. Проснувшись, Тартини припоминалъ, что ему игралъ чортъ, и такимъ образомъ явилась на свѣтъ знаменитая соната «Le trille du diable», до сихъ поръ иногда исполняемая въ концертахъ. Будучи прощенъ кардиналомъ Корнаро, Тартини выступилъ въ свѣтъ, стяжалъ себѣ славу и въ 1728 г. основалъ въ Падуѣ школу, изъ которой вышло много первоклассныхъ скрипачей.

Тартини также много работалъ надъ теоретической стороной музыки и написалъ нѣсколько теоретическихъ сочиненій ⁵⁾, отличающихся многими вѣрными мыслями. Тартини открылъ такъ называемые комбинаціонные тоны. Комбинаціоннымъ тономъ называется

¹⁾ Ibid. S. 448.

²⁾ Fr. Brendel. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, 2 Auflage, Leipzig, 1855. Bd. I. S. 120—121. О Корелли см. J. W. v. Wasielowski. Die Violine im XVII Jahrhundert. Bonn, 1874. S. 82. u. ff. и J. W. v. Wasielowski. Die Violine und ihre Meister.

³⁾ Brendel. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, 2 Auflage, Leipzig, 1855. S. 121—123.

⁴⁾ Fétis. Biographie universelle des Musiciens et bibliographie générale de la musique. Deuxième édition, Paris, 1875. Tome VIII, p. 186. Art. Tartini. Cp. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig, 1887. Bd. II. S. 109.

⁵⁾ Ихъ перечень см. H. Riemann. Musik-Lexikon, 5 Auflage, Leipzig, 1900. S. 1118. Art. Tartini.

нижний звукъ, который слышится, если звучать два верхние ¹⁾. «Число колебаній комбинаціоннаго звука всегда равно разности между числами колебаній совмѣстныхъ звуковъ» ²⁾. На этомъ акустическомъ явленіи Тартини пытался построить объясненіе минора ³⁾.

Еще болѣе развилъ бравурную технику скрипичной игры Пьетро Локателли (1693—1764 г.), ученикъ Корелли. Въ его сочиненіяхъ замѣтны уже зародыши тѣхъ эффектовъ, которыми впоследствии такъ прославился Паганини.

Изъ нѣмецкихъ скрипачей замѣчательны: Биберъ, жившій отъ 1644 до 1704 г., Штрункъ (1640—1700 г.), поражающій своей техникой Корелли ⁴⁾, Пизендель, Францъ и Георгъ Бенда, Штамицъ и пр. Штамицъ и его ученикъ Каннабихъ содѣйствовали возвышенію капеллы въ Мангеймѣ, капельмейстеромъ которой былъ Гольдбауэръ доведшій свой оркестръ до высокой степени совершенства. Упомянутый оркестръ особенно славился точнымъ и художественнымъ исполненіемъ отгѣнковъ: *crescendo*, *diminuendo* и пр. ⁵⁾.

Изъ виртуозовъ на другихъ инструментахъ обращаетъ на себя вниманіе гобоистъ и флейтистъ Иоганнъ Иахимъ Квантцъ (1697—1773 г.), значительно улучшившій игру на флейтѣ. Въ своей автобіографіи онъ даетъ много свѣдѣній о музыкѣ своего времени.

¹⁾ Примеры комбинаціонныхъ звуковъ у W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 109. Комбинаціонные тоны были также открыты, независимо отъ Тартини, въ Германіи Sorge (Sorge, Vorgemach der musikalischen Composition 1745—47) и двумя годами ранее французомъ Romieu (Ibid. II. S. 110).

²⁾ Бладерна. Теорія звука. Перев. съ итальянскаго В. А. Чечотта подъ ред. Н. А. Гезехуса. Спб. 1878, стр. 87.

³⁾ Н. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 153—155. Ср. Н. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 471 u. ff. О комбинаціонныхъ тонахъ см. также Н. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 589—590. Art. Kombinationston.

⁴⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 340—341. II. S. 101.

⁵⁾ Ar. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 447—448. Ср. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 112—113. Ср. Н. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. II Teil. S. 139.

ГЛАВА XXXI.

Возникновеніе сонатной формы.

«Сонатой» сначала называлась пьеса, предназначенная для исполненія на какомъ нибудь инструментѣ, а «кантатой» — произведеніе для пѣнія ¹⁾. Определенная же форма сонаты установилась лишь постепенно. Пока не существовало произведеній, самостоятельно написанныхъ для инструментовъ, на нихъ исполнялись вокальные произведенія, отчего весьма часто къ вокальнымъ сочиненіямъ присоединялась замѣтка, сообщавшая, что они годятся «для исполненія на разныхъ инструментахъ» ²⁾.

Эти вокальные произведенія, при переложеніи на органъ или клавикордъ, разукрашивались фіоритурами, изобиліе которыхъ сдѣлалось признакомъ инструментальнаго стиля, въ которомъ оживленный ритмъ представляетъ самый важный факторъ для произведенія эффекта и избѣжанія монотонности. Кромѣ оживленнаго ритма, интересу инструментальной музыки содѣйствуетъ сопоставленіе контрастовъ. Послѣдніе сначала достигались тѣмъ, что одна часть инструментальной пьесы разукрашивалась фіоритурами, а другая представляла выдержанные аккорды съ пѣвучей мелодіей. Кромѣ этого способа, контрастъ получался отъ исполненія одной части пьесы «forte» (громко), другой — «piano» (тихо) ³⁾.

Пѣсни, переложенныя, на инструменты, назывались «канцонами»,

¹⁾ Н. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 1064. Art. Sonate.

²⁾ Mendel. Musikalisches Conversations-Lexikon. Bd. IX. S. 299. (Art. Sonata).

³⁾ Стремленіе къ контрасту замѣчается въ самыхъ раннихъ изъ дошедшихъ до насъ сонатахъ. Онѣ сочинены Дж. Габриели. (См. Wasielewski. Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert. Berlin. 1878. S. 160). Впрочемъ, извѣстно, что писалъ сонаты и Андрей Габриели (ibid. S. 160—161). Одна изъ сонатъ Дж. Габриели состоитъ изъ чередованія тихихъ и —161). Одна изъ сонатъ Дж. Габриели состоитъ изъ чередованія тихихъ и громкихъ частей и называется „Sonata pian e forte“. Она помѣщена въ Instrumentalsätze vom Ende des XVI bis Ende des XVII Jahrhunderts (als Musikbeilagen zu „Die Violine im XVII Jahrhundert“) gesammelt und herausgegeben von Joh. Wilh. v. Wasielewski. Bonn. 1874. № IV, S. 7—10.

Кромѣ контрастовъ, однимъ изъ важнѣйшихъ элементовъ сонаты является тематическая разработка. Она впервые встрѣчается у Бассани (1657—1716 г.), учителя Корелли (см. Joh. Wilh. Wasielewski. Die Violine im XVII Jahrhundert. Bonn. 1874. S. 67) въ Allegro сонаты, помѣщенной въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 405—413.

а мотеты — «сонатами»¹⁾. Сонаты раздѣлялись на два рода: на камерную сонату (*sonata da camera*) и церковную сонату (*sonata da chiesa*). Первая состояла изъ прелюдіи, аріозо, танцевъ и т. п. и походила на сюиту, отъ которой отличалась лишь тѣмъ, что въ сюитѣ всѣ части писались въ одномъ и томъ-же ладѣ²⁾, а въ камерной сонатѣ въ разныхъ, хотя обыкновенно въ родственныхъ ладахъ³⁾. Церковная соната изобиловала контрапунктическими сложными комбинаціями, канонами и т. п. Изъ пѣсень, переложенныхъ на инструменты, произошла современная форма «рондо», изъ мотетовъ, переложенныхъ на инструменты, — современная форма «сонаты»⁴⁾.

Главная сущность сонатной формы заключается въ контрастѣ. Прежній способъ достигать его основывался преимущественно на механическомъ приѣмѣ: посредствомъ сопоставленія громкой и тихой части, или оживленнаго фюритурми и пѣвучаго колѣна. Затѣмъ контрастъ сталъ основываться на внутреннемъ характерѣ частей сонаты, изъ которыхъ каждая имѣла свою самостоятельную тему, совершенно различнаго ритма, мелодическаго рисунка и настроенія.

Но такого контраста, основаннаго на внутреннемъ характерѣ двухъ сопоставленныхъ темъ, соната достигла не вдругъ. Такъ, напримѣръ, сонаты скрипачей — виртуозовъ: Бибера, Корелли и др. представляютъ лишь варьированныя аріи и танцы. Сонаты съ двумя темами являются впервые у Доменико Скарлатти, который по справедливости считается основателемъ архитектурной стороны сонатной формы⁵⁾. Поэтическую же сторону содержанія старался придать сонатной формѣ Іоаннъ Кунау⁶⁾ (занимавшій мѣсто кантора въ школѣ при церкви св. Томы въ Лейпцигѣ отъ 1700 до 1722 г.).

¹⁾ Mendel. *Musikalisches Conversations-Lexikon*. Bd. IX. S. 299, 301. Art. Sonata.

²⁾ Ладомъ или строемъ называется совокупность тоновъ, принадлежащихъ одной и той-же гаммѣ.

³⁾ Spitta. J. S. Bach. Leipzig. 1873. Bd. I. S. 682—684. См. также мою Краткую историческую музыкальную хрестоматию. 2-е изд. Спб. 1900, стр. 115, 124, гдѣ приведены библ. указанія. Сюита — нѣмецкаго происхожденія. Въ нее обыкновенно входили слѣдующіе танцы: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue и др. (H. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Auflage. II Teil. Leipzig. 1901. S. 84, 102).

⁴⁾ Mendel. *Musikalisches Conversations-Lexikon*. Bd. IX. Art. Sonata. S. 299, 301.

⁵⁾ W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 118. Cp. Weitzmann. *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur*. 2 Ausgabe. Stuttgart. 1879. S. 22. Mendel. *Musikalisches-Conversations-Lexikon*. Bd. IX. S. 301—302. Art. Sonata.

⁶⁾ „Въ исторіи практической музыки Кунау прославился тѣмъ, что онъ впервые перенесъ форму камерной сонаты, состоящей изъ нѣсколькихъ частей, на фортепiano (Ph. Spitta. J. Seb. Bach. Leipzig. 1873. Bd. I. S. 233)“. Кунау „по большей части изображаетъ ситуаціи, полныя чувства“ (ibid. I. S. 242).

Изъ его произведеній особенно замѣчательны: «*Musikalische Vorstellungen einiger biblischen Historien in sechs Sonaten auf dem Klavier zu spielen*». (1700 г.)¹⁾.

Сонаты писались не для одного только инструмента, но и для нѣсколькихъ. Инструментальные произведенія, написанныя для нѣсколькихъ инструментовъ, изъ которыхъ каждый имѣлъ партію, очень развитую и наполненную трудными пассажами, назывались большими концертами (*concerti grossi*)²⁾.

Сонатная форма легла въ основаніе концертовъ, тріо, кваттетовъ, симфоній и увертюръ³⁾. Изъ композиторовъ, преимущественно культивировавшихъ перечисленныя формы, замѣчательны: Джіованни Баттиста Самартини (1704—1774 г.)⁴⁾ и Луиджи Боккерини (1743—1805 г.). Боккерини былъ современникъ и искренній почитатель Іосифа Гайдна⁵⁾, окончательно установившаго сонатную форму въ сольной, камерной и оркестровой музыкѣ.

ГЛАВА XXXII.

Музыка сѣверной половины Италіи въ 17 и 18 вв.

Въ Римѣ наклонность къ оперѣ была слабѣе, чѣмъ въ остальной Италіи, и Палестрина продолжалъ быть идеаломъ композиторовъ, дѣятельность которыхъ преимущественно сосредоточивалась на духовной музыкѣ. Папская капелла представляла по прежнему центръ музыкальной жизни въ Римѣ, хотя не исключительный: общество «Аркадія» и то, которое собиралось по понедѣльникамъ у кардинала

¹⁾ Въ этомъ произведеніи авторъ изображаетъ свадьбу Іакова, иппохондрию и сумашествіе Саула, влияние на него арфы Давида и пр. (ibid. I. S. 282 ff.). Образчикъ произведенія Кунау см. въ моей Краткой исторической музыкальной хрестомати. 2 изд. Спб. 1900, стр. 469—475.

²⁾ Ar. von Bommer. *Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig. 1888. S. 446.

³⁾ По мнѣнію Вёрнея (Burney 1726—1814), англійскаго историка музыки, переходу итальянской оперной увертюры въ симфонію всего болѣе содѣйствовалъ вышеупомянутый Штамицъ. (Cp. W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 113).

⁴⁾ H. Riemann. *Musik-Lexikon*, 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 983. (Art. Sammartini).

⁵⁾ Mendel. *Musikalisches Conversations-Lexikon*. Bd. II. S. 61. (Art. Boccherini).

Оттобони, представляли не менѣ важныя средоточія дѣятельности замѣчательнѣйшихъ композиторовъ и виртуозовъ ¹⁾).

Изъ композиторовъ описываемой эпохи наиболѣе замѣчательны: Томазо Бай (родился около половины 17-го вѣка, а умеръ въ 1714 г.), «Miserege» котораго попеременно исполняется съ «Miserege» Аллегри въ папской капеллѣ ²⁾), Джузеппе Эрколе Бернабей ³⁾ (1620—1687 г.), ученикъ Беневолі, писавшій псалмы, мотеты и мессы въ четыре, восемь, двѣнадцать и шестнадцать голосовъ и поставившій нѣсколько своихъ оперъ на мюнхенской сценѣ, гдѣ онъ былъ капельмейстеромъ; Джузеппе Оттавіо Питони (1657—1743 г.) педагогъ, учившій между прочимъ Дуранте, Лео и Фео и владѣвшій необыкновенно развитою композиторскою техникою ⁴⁾); Бернардо Пасквини (1637—1710 г.), виртуозъ на органѣ, славившійся также контрапунктическою техникою и привлекавшій къ себѣ много учениковъ своею педагогическою дѣятельностію; Франческо Гаспарини (1668—1737 г.) капельмейстеръ въ Римѣ, теоретикъ и композиторъ, писавшій оперы, мессы, мотеты и камерныя кантаты ⁵⁾).

Къ числу римскихъ композиторовъ принадлежатъ и Агостино Стеффани (1655—1730 г.), хотя его дѣятельность сосредоточилась въ Германіи: онъ былъ директоромъ придворной музыки въ Мюнхенѣ, а потомъ капельмейстеромъ въ Ганноверѣ. Онъ сочинялъ оперы, въ которыхъ встрѣчаются трехъ-колѣнные аріи, поэтому онъ имѣетъ право оспаривать честь изобрѣтенія этой формы у Александра Скарлатти ⁶⁾). Изъ его произведеній особенно славятся камерныя дуэты. Стеффани сочинялъ для церкви, славился какъ пѣвецъ и въ 1695 г. издалъ книгу о музыкѣ, въ которой защищаетъ это искусство отъ предразсудка, ставящаго занятіе музыкой ниже прочихъ духовныхъ дѣятельностей ⁷⁾).

Во Флоренціи, этой колыбели оперы, обращаетъ на себя вниманіе лишь Франческо Конті (1681—1732 г.), писавшій оперы въ стилѣ Ал. Скарлатти ⁸⁾). Изъ нихъ наиболѣе замѣчательны: Don

¹⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 355.

²⁾ Ibid. S. 356—357.

³⁾ Ibid. S. 304.

⁴⁾ Ibid. S. 355—356.

⁵⁾ H. Riemann. Musik-Lexikon. 5. Auflage. Leipzig. 1900. S. 364. (Art. Gasparini).

⁶⁾ Fr. Brendel. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 2. Auflage. Leipzig. 1855. Bd. I. S. 203.

⁷⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 357—360.

⁸⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 295.

Chisciotte in Sierra Morena. Конті славился также, какъ виртуозъ на теорбѣ ¹⁾).

Въ Болоньѣ преимущественно разрабатывалась теорія музыки, хотя было не мало и композиторовъ.

Изъ теоретиковъ въ особенности замѣчательны Лоренцо Пенна (1613—1693 г.). Онъ былъ родомъ изъ Болоньи, дѣятельность же свою сосредоточилъ въ Пармѣ, гдѣ былъ профессоромъ теологіи и капельмейстеромъ. Онъ написалъ трактатъ по теоріи музыки и нѣсколько мессъ. (Mendel. Musikalisches Conversations—Lexikon. Bd. VIII. S. 43. Art. Penna).

Джованни Паоло Колонна (1640—1695 г.) учился у Карисими и Беневолі, сочинялъ для театра и церкви и какъ педагогъ привлекалъ къ себѣ массу учениковъ ²⁾).

Джованни Маріа Бонончини (1640—1678 г.) занималъ мѣсто капельмейстера въ Болоньѣ и написалъ трактатъ по теоріи музыки. Джованни Бонончини, сынъ предыдущаго, былъ приглашенъ въ Лондонъ, благодаря своей славѣ, основанной на оперѣ «Камилла», написанной Маркомъ Антономъ Бонончини, братомъ Джованни Бонончини, которую, однако, послѣдній присвоилъ себѣ. Въ подобномъ воровствѣ онъ былъ уличенъ въ Лондонѣ, когда выдалъ за свое сочиненіе мадригалъ композитора венеціанской школы Лотти, о которомъ будетъ сказано ниже. Этимъ поступкомъ онъ повредилъ своей славѣ, которую прибрѣлъ своими легкодоступными массъ операми, дававшими ему возможность конкурировать даже съ Генделемъ, находившимся тогда въ Лондонѣ. Джованни Бонончини отличался также игрою на віолончелѣ ³⁾).

Однимъ изъ лучшихъ композиторовъ, вышедшихъ изъ болонской школы Колонны, былъ Джованни Карло Маріа Клари (1669—1745 г.), произведенія котораго обнаруживаютъ мастерскую контрапунктическую технику, въ высшей степени мелодичны и проникнуты глубокой экспрессіей. Онъ написалъ оперу: «Il savio delirante», имѣвшую успѣхъ на болонской сценѣ, духовныя произведенія, камерныя дуэты и тріо ⁴⁾).

Въ Болонію въ продолженіе 18-го вѣка привлекалъ свою знаменитую ученостію и педагогическими занятіями множество музыкантовъ Джамбаттиста Мартини, обыкновенно называемый Падре Мартини, родившійся въ 1706 г. и умершій въ 1784 г. Хотя Мартини

¹⁾ Ibid. S. 370—371.

²⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 365.

³⁾ Ibid. S. 365—368.

⁴⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 275—276.

занимался композиціей, но его значеніе основывается преимущественно на его дѣятельности, какъ педагога, историка и теоретика. Главныя его произведенія: «Storia della musica» и «Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrapunto»¹⁾.

Въ Венеціи въ 17-мъ вѣкѣ является рядъ композиторовъ, по характеру совершенно не похожихъ на тѣхъ, которые въ 16-мъ вѣкѣ принадлежали къ Венеціанской школѣ. Главная причина этого отличія заключается въ томъ, что композиторамъ 17-го вѣка были извѣстны оперныя формы, невѣдомыя композиторамъ 16-го вѣка. Эти оперныя формы стали облекать не только свѣтскія музыкальныя идеи, но и духовныя: въ церковную музыку проникли речитативы, арии и пр. Измѣнилась не одна лишь внѣшняя форма духовной музыки, но и ея настроеніе. Оперныя формы оттого и соответствовали духовной музыкѣ 17-го вѣка, что религіозное настроеніе даже въ католическомъ мірѣ было совсѣмъ иное, чѣмъ въ 16-мъ вѣкѣ. Оно потеряло свой невозмутимый покой, который въ произведеніяхъ Палестрины далъ поводъ сравнивать его музыку съ ангельскою, далекою отъ земныхъ тревоженій. Явленіе, смутившее духъ католиковъ, заключалось въ протестантизмѣ. Послѣдній, представляясь взорамъ католиковъ 16-го вѣка лишь эфемерною ересью, окрѣпъ въ самостоятельную и непоколебимую религію. Фактъ существованія миллионныхъ людей и людей образованных и нравственныхъ, исповѣдывавшихъ протестантскую религію, не могъ не смущать католиковъ, и тѣ изъ нихъ, которые жили интеллигентною жизнью, если оставались католиками, то все-таки проходили черезъ тяжелый путь сомнѣній, нарушавшій ихъ религіозный покой. Въ особенности сильно было вліяніе протестантизма, потрясшее сердца католиковъ въ Венеціи, близкой къ Германіи своимъ географическимъ положеніемъ и находящейся съ этою протестантской страной въ оживленныхъ сношеніяхъ. Не отразилось ли душевное состояніе католиковъ, пораженныхъ окрѣпнувшимъ протестантизмомъ и сознаніемъ недостатковъ въ средѣ собственнаго духовенства, своимъ зазорнымъ поведеніемъ оправдаваемаго нападки еретиковъ, — въ духовной музыкѣ 17-го вѣка Италіи вообще и Венеціи въ особенности²⁾.

¹⁾ Падре Мартини въ качествѣ теоретика является представителемъ реакціоннаго направленія. Онъ стоитъ на точкѣ зрѣнія церковныхъ ладовъ, считаетъ стиль Палестрины кульминаціонной точкой развитія музыки, а расцѣпъ инструментальной считаетъ за упадокъ искусства. Контрапунктическія правила Падре Мартини отличаются ригоризмомъ. Скрытыя квинты и октавы безусловно запрещаются (H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 487—488).

²⁾ Cp. Em. Naumann. Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin. 1876. S. 298—302, 304—305.

Венеціанскіе композиторы 17-го вѣка, столь мало сходные съ венеціанскими композиторами 16-го вѣка, въ отличіе отъ послѣднихъ причисляются ко «Второй венеціанской школѣ»¹⁾. Они гораздо индивидуальнѣе, несравненно менѣе проявляютъ общіе признаки «школы», къ которой принадлежать, чѣмъ композиторы музыкальных школъ, существовавшихъ въ 16-мъ вѣкѣ. Развитіе субъективно-индивидуальныхъ особенностей разрывало традиціонныя узы школы и налагало на произведенія каждаго изъ венеціанскихъ композиторовъ 17-го вѣка самобытный, оригинальный отпечатокъ. «Вторая венеціанская школа» — послѣдняя въ исторіи музыки. Все болѣе развивающаяся индивидуальность, вслѣдствіе ослабленія традиціонныхъ вліяній, отразилась въ музыкѣ исчезновеніемъ «школы». «Школы», понимаемыя въ смыслѣ цѣлой плеяды композиторовъ, обнаруживающихъ общія характеристическія черты, зависящія отъ мѣстныхъ условій, — стали замѣняться геними, окруженными талантами различныхъ степеней, получающими отъ своего руководителя извѣстное направленіе и проявляющими въ своемъ творествѣ большую или меньшую подражательную зависимость²⁾.

Къ числу замѣчательнѣйшихъ композиторовъ такъ называемой «Второй венеціанской школы» принадлежатъ: Джованни Легренци, Антоніо Лотти, Антоніо Кальдара и Бенедетто Марчелло.

Джованни Легренци (1625—1690 г.) сочинялъ духовную, оперную и камерную музыку. Темами Легренци иногда пользовались другіе композиторы. Самъ I. С. Бахъ написалъ органную футу на одну изъ нихъ («Thema Legrenzianum elaboratum cum subjecto pedaliter ab J. S. Bach»). Онъ занималъ мѣсто капельмейстера въ церкви св. Марка, оркестръ которой онъ организовалъ и увеличилъ. Легренци предоставилъ первенствующую роль въ оркестрѣ струннымъ инструментамъ, тогда какъ Джованни Габріели поручалъ ее духовымъ³⁾.

Антоніо Лотти (1667—1740 г.), ученикъ Легренци, величайшій композиторъ Второй венеціанской школы. Онъ занималъ мѣсто капельмейстера въ церкви св. Марка. На нѣкоторое время онъ ѣздилъ въ Дрезденъ для постановки своихъ оперъ на тамошней сценѣ. На поприщѣ опернаго композитора Лотти не имѣлъ большого успѣха, что объясняется, между прочимъ, его небрежнымъ отношеніемъ къ своимъ операмъ. Его переписчикъ, органистъ Шретеръ, долженъ былъ не только переписывать рукописи Лотти, но и дополнять ихъ, по-

¹⁾ Ibid. S. 296.

²⁾ Ibid. S. 303—307.

³⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 261. Cp. Em. Naumann. Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin. 1876. S. 317.

тому что этот композитор иногда оставлял голоса недонесанными, отчего его произведенія должны были мѣстами имѣть видъ лишь набросанныхъ эскизовъ ¹⁾. Вѣроятно, такая небрежность къ своимъ опернымъ произведеніямъ происходила у Лотти отъ недостатка наклонности къ драматической музыкѣ. Впослѣдствіи онъ всецѣло посвятилъ свои творческія силы духовной и камерной музыкѣ, которую обогатилъ образцовыми произведеніями. Изъ нихъ наиболѣе замѣчательны: «Benedictus», «Miserere», «Crucifixus» въ шесть голосовъ и «Crucifixus» въ восемь голосовъ. Въ свои церковныя произведенія Лотти сталъ вводить уменьшенный септ-аккордъ ²⁾, который, вслѣдствіе своего диссонирующаго, а потому страстнаго характера, представляетъ преимущественно достоинствѣ свѣтской музыки. Этотъ аккордъ сталъ умѣстенъ въ духовной музыкѣ, когда она, подъ влияніемъ тревожнаго настроенія у композиторовъ, вызваннаго вышеуказанными причинами, потеряла свой небесный покой ³⁾.

Лотти не ограничивался лишь капельмейстерскою и композиторскою дѣятельностію, а занимался также преподаваніемъ теоріи композиціи. Въ числѣ его учениковъ былъ Галуши, находившійся одно время въ Петербургѣ. Галуши ⁴⁾ (1706—1784 г.) замѣчательнѣе преимущественно какъ оперный композиторъ. Особенно удавался ему комическій жанръ. Галуши обращалъ серьезное вниманіе на инструментальное сопровожденіе въ своихъ операхъ. Проводя послѣдніе годы своей жизни въ Венеціи, онъ довелъ до высокой степени совершенства оркестръ консерваторіи «degli Incurabili», которымъ завѣдывалъ ⁵⁾.

Антоніо Кальдара (1670—1736 г.), подобно Лотти, учился у Легренци. Онъ написалъ шестидесять девять оперъ для вѣнскаго

¹⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. S. 262. Ср. Em. Naumann. Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin. 1876. S. 324.

²⁾ Лангансъ пишетъ, что Монтеверде первый композиторъ понявшій характерный эффектъ уменьшеннаго септаккорда. (W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 91). Впрочемъ, этотъ аккордъ можно встрѣтить и у композиторовъ XVI в., напримѣръ, у Нанини. (См. Musica sacra für Kirchenchöre höhere Lehranstalten etc. Dritte Auflage. Mit einem liturgischen Anhang von Fr. Spitta. Göttingen. 1887. S. 100).

³⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 263). Ср. Em. Naumann. Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin. 1876. S. 323—327.

⁴⁾ Галуши получилъ прозвище „Буранелло“ отъ острова Бурано, гдѣ родился. (См. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 264).

⁵⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 264—265.

театра, который, однако, по причинѣ недостатка драматической силы у ихъ автора, не долго держались на сценѣ. Пребываніе въ Вѣнѣ было благотворно для Кальдара, благодаря теоретика Фуксу, подъ влияніемъ котораго композиціи Кальдара обогатились въ гармоническомъ отношеніи. Возвратившись въ Венецію, онъ предался композиціи духовной музыки, въ которой, хотя не создалъ гениальныхъ произведеній, но зарекомендовалъ себя, какъ прилежный и талантливый труженикъ ¹⁾.

Бенедетто Марчелло (1686—1739 г.) принадлежалъ къ кругу венеціанской аристократіи, занималъ важныя общественныя должности и при томъ занимался весьма усердно музыкой. Онъ создалъ во многихъ отношеніяхъ замѣчательныя художественно-музыкальныя произведенія, достигнулъ виртуозности на віолѣ, фортепiano и въ пѣніи и выступалъ на поприщѣ писателя о музыкѣ. Въ своихъ литературно-музыкальныхъ произведеніяхъ онъ нападалъ на недостатки оперъ своего времени, плохія либретто, необразованность пѣвцовъ и т. п. Одно анонимное сочиненіе, направленное противъ Лотти, тоже ему приписывается. Въ молодости онъ написалъ теоретическое сочиненіе, обнаруживающее въ немъ значительныя педагогическія способности. Онъ давалъ также уроки пѣнія. Знаменитая пѣвица, Фаустина Бордони, впослѣдствіи вышедшая замужъ за композитора Гассе, утверждала, что своими успѣхами на поприщѣ примадонны обязана урокамъ Марчелло ²⁾.

Марчелло сочинялъ концерты и сонаты для разныхъ инструментовъ, аріи для одного и нѣсколькихъ голосовъ, канцоны, кантаты, ораторіи и музыкально-драматическія произведенія. Главнымъ его произведеніемъ считаются псалмы, написанные имъ въ числѣ пятидесяти. Они сочинены для одного, двухъ, трехъ и четырехъ голосовъ съ цифровымъ басомъ, въ весьма пѣвучемъ стилѣ. Цѣль автора этихъ псалмовъ состояла въ воспроизведеніи греческой и еврейской музыки. Но эта національная тенденція не вполне удалась, потому что Марчелло употреблялъ въ своихъ псалмахъ темы евреевъ, живущихъ въ разныхъ странахъ Европы, давно утратившихъ свою древнюю музыку и поющихъ свои псалмы на мелодіи, носіяща, очевидно, влияніе музыки тѣхъ народовъ, среди которыхъ разбросана еврейская нація. Кромѣ этой цѣли, Марчелло заботился о наибольшей близости между музыкой и текстомъ и не только вы-

¹⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 361—362.

²⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 266—271.

ражалъ въ ней общее настроеніе, но иллюстрировалъ соответствующими звуковыми комбинаціями отдѣльные слова. Чтобы отношеніе между музыкой и текстомъ было яснѣе для слушателей, Марчелло отступалъ отъ обычнаго правила писать духовную музыку на латинскій текстъ, и замѣнилъ его итальянскимъ, доступнымъ всей венеціанской публикѣ ¹⁾.

Въ Венеціи развилась до высокой степени та форма музыки, которая наиболѣе пригодна для выраженія сильной духовной борьбы, обнаруживающейся въ музыкѣ композиторовъ, принадлежащихъ Второй венеціанской школѣ. Эта форма есть fuga, въ которой голоса, подобно бѣшущимъ страстямъ, борются, сталкиваются, перекрещиваются, отражая символически, въ звуковомъ потокѣ, психологическія явленія внутренней жизни. Изъ композиторовъ, подготовлявшихъ полный распѣтъ fugи, особенно замѣчательнъ Александръ Польетти. Его сочиненія въ весьма значительной степени приближаются къ fugамъ I. Себ. Баха. Польетти умеръ за два года до рожденія упомянутого великаго германскаго композитора, именно въ 1683 г. ²⁾. Дальнѣйшимъ своимъ развитіемъ fuga обязана германскимъ композиторамъ.

ГЛАВА XXXIII.

Музыка въ Германіи въ эпоху итальянскаго вліянія.

Изъ итальянскихъ композиторовъ преимущественно венеціанскіе находились въ близкихъ сношеніяхъ съ германскими. Нѣкоторые изъ послѣднихъ ѣздили въ Венецію, чтобы учиться теоріи композиціи у тамошнихъ педагоговъ. Итальянская музыка сдѣлалась образцомъ для нѣмецкой, и нѣмецкіе композиторы всѣми силами стали подражать итальянскимъ. Такимъ образомъ отсталая Германія начала усваивать себѣ результаты, добытые въ области музыки Италіей, опередившей другія страны. Однимъ изъ самыхъ ревностныхъ пропагандистовъ итальянской музыки въ Германіи былъ Преторіусъ, о которомъ было сказано выше. Названный композиторъ, не обла-

¹⁾ Fr. Brendel, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 2. Auflage. Leipzig. 1855. Bd. I. S. 129. Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 362—364. Em. Naumann. Italienische Tondichter. Berlin. 1876. S. 338—343.

²⁾ Em. Naumann. Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin. 1876. S. 345—346. Образчики произведеній названнаго композитора въ 35 и 36 нумерахъ «Berliner Musikzeitung» 1876 г. Бокъ.

дая большою степенью талантиности, иногда утрачивалъ самобытность и оригинальность, подъ вліяніемъ увлеченія итальянской музыкой. Заимствование же у опередившей страны безъ ущерба собственной національной индивидуальности есть дѣло гения. Такимъ былъ Генрихъ Шютцъ, проникнутый энтузіазмомъ къ итальянской музыкѣ, но сохранившій свою самобытность и не перестававшій быть нѣмцемъ въ собственныхъ сочиненіяхъ ¹⁾. Этотъ величайшій германскій композиторъ 17-го вѣка родился въ 1585 г. Обладая прекраснымъ голосомъ, онъ поступилъ тринадцати лѣтъ въ придворную капеллу ландграфа Морица Гессенъ-Кассельскаго. Онъ получилъ также хорошее научное образованіе, которое закончилъ въ университетѣ, гдѣ изучалъ юридическія науки. По окончаніи университетскаго курса, Генрихъ Шютцъ былъ посланъ въ Венецію для усовершенствованія въ музыкѣ. Здѣсь онъ учился у Джованни Габріели. Возвратившись въ Германію, онъ получилъ мѣсто капельмейстера въ Дрезденѣ, которое съ небольшими перерывами занималъ до своей смерти, прекратившей его обширную и плодотворную дѣятельность въ 1672 г. Свою капеллу онъ устроилъ по образцу итальянскому, приглашалъ въ Германію итальянскихъ музыкантовъ и отправлялъ въ Италію нѣмцевъ для изученія музыки у итальянскихъ учителей. Самъ Шютцъ находилъ время для обширной педагогической дѣятельности и образовалъ множество хорошихъ музыкантовъ. Какъ человекъ, онъ отличался высокою нравственностію. Во время Тридцатилѣтней войны Дрезденская капелла на нѣсколько лѣтъ пришла въ упадокъ. Генрихъ Шютцъ обнаружилъ тогда отеческую заботливость о музыкантахъ и пѣвцахъ своей капеллы. Со временемъ она снова улучшилась, чему способствовала несокрушимая энергія ея капельмейстера.

Хотя Шютцъ былъ ученикъ Джованни Габріели, совершенно далекаго отъ оперной музыки, но послѣдняя стала слишкомъ замѣчательнымъ явленіемъ, чтобы не обратить на себя вниманіе названнаго нѣмецкаго композитора, столь интересовавшагося музыкальною жизнью Италіи. Шютцъ рѣшился перенести оперу на свою родную почву. Для этой цѣли онъ вошелъ въ соглашеніе съ поэтомъ Опитомъ, который перевелъ либретто оперы «Дафне», написанное Ринуччини, на нѣмецкій языкъ. Музыку на этотъ нѣмецкій текстъ написалъ Генрихъ Шютцъ, и опера была дана во дворцѣ Хартенфельсѣ въ Торгау 13-го апрѣля 1627 г. во время празднества, въ честь бракосочетанія ландграфа Гессенскаго съ Софіей Элеонорой

¹⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 202—203. O. T. Шютцъ см. ibid. S. 310—324. Cp. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 114—130.

Саксонской ¹⁾). Такимъ образомъ, было положено начало оперы въ Германіи.

Музыка оперы «Дафне», написанная Шютцемъ на текстъ Опитца, потеряна ²⁾). Но это обстоятельство нисколько не умаляетъ славы Шютца, основанной на многихъ другихъ образцовыхъ произведеніяхъ. Изъ нихъ наиболѣе замѣчательны: «Священные симфоніи», «Воскресеніе Христово», «Семь словъ Спасителя» и музыка на «Страсти Господни» по тексту четырехъ евангелистовъ.

Въ «Священныхъ симфоніяхъ» онъ соединилъ вокальную музыку съ инструментальной. Пѣніе (для одного и нѣсколькихъ голосовъ) сопровождается инструментальнымъ аккомпаниментомъ, въ которомъ появляются искусныя имитации, а иногда самостоятельные мотивы, сообщающіе сопровожденію особенный интересъ ³⁾.

Къ числу духовно-драматическихъ произведеній Шютца принадлежатъ «Воскресеніе Христово», «Семь словъ Спасителя» и «Страсти Господни». «Воскресеніе Христово» начинается короткимъ шестиголоснымъ хоромъ для двухъ дискантовъ, альты, двухъ теноровъ и баса безъ инструментальнаго сопровожденія на слова: «Воскресеніе Господа нашего Иисуса Христа, какъ оно намъ описано четырьмя евангелистами». Такимъ образомъ этотъ хоръ служитъ предувѣдомленіемъ того, что будетъ исполняться, и имѣетъ значеніе какъ-бы музыкальной афиши ⁴⁾. За этимъ хоромъ слѣдуетъ другой съ инструментальнымъ сопровожденіемъ на слова, выражающіе благодарность Богу, даровавшему намъ побѣду чрезъ Иисуса Христа. Въ продолженіе всего произведенія хоръ появляется еще только одинъ разъ на слова: «Господь во истину воскресъ», художественно изображая удивленіе апостоловъ. Рѣчи отдѣльных лицъ (за исключеніемъ Клеопы, поющаго соло), положены на два голоса канонически: слова Иисуса Христа даны тенору и альту, Маріи Магдалины двумъ сопранамъ, юноши у гроба двумъ альтамъ. Впрочемъ, Шютцъ

¹⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig 1882. Bd. I. S. 333. Cp. Ar. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 298—299.

²⁾ H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Aufl. Leipzig. 1900. S. 1086 (Art. Schütz).

³⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 316. Cp. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 120—121.

⁴⁾ Обыкновеніе класть на музыку заглавіе сохранилось отъ болѣе раннихъ музыкальных произведеній, написанныхъ на Страсти Господни, исполнявшихся въ протестантской церкви. Отголосокъ этого страннаго обыкновенія встрѣчается и у Генделя: въ его ораторіи «Израиль въ Египтѣ» вторая часть начинается словами: «Моисей и сыны Израиля такъ пѣли Господу», положенными на хоръ и служащими какъ-бы заглавіемъ того, что слѣдуетъ далѣе.

сдѣлалъ оговорку, замѣтивъ, что, по желанію, другой голосъ можно совсѣмъ оставлять или исполнять на инструментѣ. Первосвященники поютъ трехъ-голосно. Каіафа, его товарищъ и оба ангела у гроба поютъ дуэты. Слова Евангелиста положены на речитативъ, представляющій средину между декламацией и пѣніемъ ¹⁾.

«Семь словъ Спасителя на крестѣ» начинаются и заключаются хоромъ, который изображаетъ христіанскую церковь, созерцающую явленія Божьей благодати, размышляющую о чудесномъ спасеніи человѣчества крестною смертію Иисуса Христа и выражающую отъ лица вѣрующаго чувства, навѣваемые воспоминаніемъ о страданіяхъ Спасителя. Кромѣ этого хора, составляющаго одинъ лишь элементъ всего произведенія, музыкальная часть состоитъ изъ речитативовъ и аріозо, на которые положены слова дѣйствующихъ лицъ, выведенныхъ въ евангеліи. Речитативы и аріозо составляютъ драматически-музыкальный элементъ описываемаго произведенія. Рѣчи отдѣльных лицъ положены на пѣніе—соло ²⁾, поражающее своею простотою, но вполне соответствующее величію сюжета. Всѣ лица поютъ съ сопровожденіемъ органа, только слова Иисуса Христа положены на пѣніе съ аккомпаниментомъ смычковыхъ инструментовъ, которые своимъ золотистымъ тембромъ ³⁾ какъ бы сіяніемъ окружаютъ поющія слова Иисуса Христа. Этотъ эффектъ, придуманный Шютцемъ настолько художественъ, что вызвалъ подражаніе у самаго Себаха ⁴⁾.

Музыка на «Страсти Господни» отличается строгой, возвышенной простотой. Въ высшей степени замѣчательны хоры въ этомъ произведеніи. Слова учениковъ: «не я-ли Господи», «не ударить-ли намъ мечомъ», слова народа, требующаго распятія Иисуса Христа, и освобожденіе Варравы,—воиновъ, въ насмѣшку привѣтствующихъ «царя іудейскаго», бросающихъ жребій объ одеждѣ Спасителя,—положены на хоры съ сильнымъ драматическимъ характеромъ. Шютцъ предчувствовалъ все драматическое значеніе хора, и помогъ ему

¹⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 317—319. Cp. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 119—120.

²⁾ Только фраза евангелиста передъ словами и послѣ словъ Иисуса Христа: «Или, Или! ламѣ, саваханни» и послѣ восклицанія: «Отче, въ руки Твои предаю духъ мой» положены на квартетъ, символически изображающій все челоѣчество. (Ar. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 320).

³⁾ Слова Иисуса Христа поются баритономъ, а аккомпаниментъ написанъ выше главной мелодіи. Такимъ образомъ достигается упомянутый эффектъ.

⁴⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 319—320. Cp. Ar. von Dommer, Elemente der Musik. Leipzig. 1862. S. 356 u. ff. «Семь словъ Спасителя на Крестѣ» издавы Риделемъ (K. Riedel).

сдѣлаться впоследствии столь важнымъ факторомъ въ операхъ и ораторіяхъ ¹⁾.

Генрихъ Шютцъ отличается искусной иллюстраціей текста соответствующими музыкальными эффектами. Такъ, напримѣръ, въ «Воскресеніи Христовомъ» онъ рисуетъ музыкой, какъ камень былъ отодвинутъ отъ гроба, какъ Марія Магдалина бѣжала ко гробу, какъ удивился принесенному извѣстію Петръ и пр. ²⁾. Еще искуснѣе музыкальная иллюстрація, сдѣланная Шютцомъ въ сценѣ, изображающей обращеніе Павла (въ одной изъ «Священныхъ симфоній»). Посредствомъ *crescendo*, доходящаго до *fortissimo*, которое постепенно переходитъ какъ бы въ отдаленное *pianissimo*, автору удалось музыкой вызвать впечатлѣніе, аналогичное съ зрительнымъ, удачно изобразивъ постепенное возникновеніе и исчезновеніе, описываемаго въ Дѣяніяхъ Святыхъ Апостоловъ, чудеснаго явленія ³⁾.

Внесеніемъ оперной драматической формы въ обработку библейскихъ сюжетовъ и созданіемъ хоровъ съ драматическимъ характеромъ, Шютцъ содѣйствовалъ развитію современной ораторіи. Въ этомъ смыслѣ Генрихъ Шютцъ есть предтеча Баха и Генделя.

Изъ композиторовъ, которые, подобно Генриху Шютцу, вводили итальянскій, сильно-пѣвучій, концертный стиль въ протестантскую духовную музыку, были: Шейнъ, Розенмюллеръ, Гаммершмидтъ и Альбертъ.

Иоганнъ Германнъ Шейнъ (1586—1630 г.) сначала былъ капельмейстеромъ герцога Саксенъ-Веймарскаго, а потомъ канторомъ въ школѣ при церкви св. Оомы въ Лейпцигѣ. Лучшее его произведение носитъ названіе «Израелева колодезя избранныхъ изрѣченій» («*Israelis Brunnlein ausserlesener Kraftsprüchlein*» 1623). Заглавіе гласитъ, что это произведение написано на манеръ «удивительно пріятныхъ итальянскихъ мадригаловъ» ⁴⁾.

Иоганнъ Розенмюллеръ родился въ началѣ 17-го вѣка, умеръ въ 1684 г. Изъ его многочисленныхъ произведеній наиболѣе извѣстно слѣдующее: «Изреченія, взятая болѣею частію изъ св. Писа-

нія», — написанное въ концертномъ стилѣ, частію съ инструментальнымъ сопровожденіемъ ¹⁾.

Андрей Гаммершмидтъ (1612—1675 г.), горячій поклонникъ Генриха Шютца, написалъ нѣсколько духовныхъ концертовъ, «Разговоровъ между Богомъ и вѣрующей душой», мессъ, мотетовъ, танцевъ, балетовъ, концертовъ для пяти и болѣе голосовъ и пр. «Разговоры между Богомъ и вѣрующей душой» весьма важны съ исторической точки зрѣнія: они подготавливаютъ появленіе «Страстей Господнихъ» Иоганна Себастьяна Баха» ²⁾.

Генрихъ Альбертъ (1604—1651 г.) высказалъ свой энтузіазмъ къ итальянскимъ произведеніямъ и своему дядѣ Генриху Шютцу въ предисловіи къ шестой части своихъ сочиненій ³⁾. Любимѣйшими и наиболѣе популярными изъ нихъ были его «Аріи» для одного и болѣе голосовъ, написанныя въ простой пѣснообразной формѣ. Особенно замѣчательны одnogолосныя пѣсни съ сопровожденіемъ генераль-баса. Генрихъ Альбертъ имѣетъ право на названіе творца художественной пѣсни, отличающейся отъ народной разнообразіемъ томъ, богатствомъ гармоніи и сопровожденіемъ, иллюстрирующимъ текстъ своими звуковыми эффектами. Но таковою является художественная пѣсня въ значительно позднѣйшую эпоху. Во второй половинѣ 17-го и первой 18-го вв. появилось огромное количество пѣсенъ, но онѣ почти всѣ подверглись забвенію по причинѣ низкаго достоинства ихъ текста ⁴⁾. Художественное значеніе пѣсни поднялось съ расцвѣтомъ лирической поэзіи въ классическую эпоху нѣмецкой литературы.

Между тѣмъ опера, перенесенная Шютцомъ изъ Италіи въ Германію, стала распространяться въ этой странѣ. При дворахъ начали появляться оперныя сцены, на которыхъ исполнялись оперы приглашенными итальянскими пѣвцами и пѣвицами.

Въ Вѣнѣ для театра писали: Кальдара, Контти и Фуксъ. Иоганнъ Иосифъ Фуксъ (1660—1741 г.) занималъ мѣсто придворнаго композитора и капельмейстера въ этомъ городѣ. Его оперы написаны

¹⁾ Орывокъ этого произведенія въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2-е изд. Спб. 1900, стр. 355—368. Объ этомъ произведеніи см. тамъ же, стр. 100—101.

²⁾ Ar. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 318.

³⁾ Ibid. S. 321—322. Музыка Шютца, изображающая обращеніе Павла, находится въ третьей части «Священныхъ Симфоній», изданныхъ въ Дрезденѣ въ 1650 г. Эта музыкальная картина, рисующая звуками видѣніе, ослѣпившее Павла, помещена у Винтерфельда (C. Von Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin. 1834. Dritter Teil. S. 92—98). Разборъ упомянутого сочиненія см. *ibid.*, zweiter Teil. S. 197—199.

⁴⁾ Ar. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 324—325.

¹⁾ Ibid. S. 325.

²⁾ Ibid. S. 325—326. Op. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 120—132. Еще ближе къ «Страстямъ Господнимъ» Л. Себ. Баха произведеніе на тотъ же сюжетъ кенигсбергскаго капельмейстера Иоганна Себастьяна Баха, явившееся въ 1672 г. (*ibid.* I. S. 135—136).

³⁾ Ar. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 326—327.

⁴⁾ Изъ поэтовъ въ особенности Флемингъ благотворно повліялъ на Альберта. Постыднѣйшій кланъ на музыку произведенія Симона Даха, Робертина (Robertin) и Миллера. (W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 187—188).

въ нѣсколько болѣе серьезномъ и солидномъ стилѣ, въ сравненіи съ операми современныхъ ему итальянскихъ композиторовъ. Лучшія произведенія Фукса принадлежатъ къ области духовной музыки ¹⁾. Еще болѣе, чѣмъ своими композиціями, Фуксъ замѣчательнъ своею теоретическою дѣятельностью. Фуксъ написалъ «*Gradus ad Parnassum*» (1725 г.), теоретическій трактатъ, содержащій въ сокращеніи ученіе Царлино. Правила контрапункта у Фукса крайне строги. Запрещается переходъ интерваловъ при прямомъ голосоведеніи въ унисонъ, квинту и въ ихъ октавные расширенія, несмотря на то, что эти запрещенныя послѣдовательности встрѣчаются у Палестрины и Орlando Лассо, которыхъ Фуксъ считаетъ за образцовыхъ композиторовъ. Точно также Фуксъ запрещаетъ скачекъ въ большую сексту, встрѣчающійся на практикѣ у контрапунктистовъ-композиторовъ. Трактатъ Фукса появился тремя годами позже великаго сочиненія Баха «*Das Wohltemperirte Klavier*». Но Баха Фуксъ совсѣмъ не понимаетъ, поэтому его трактатъ является въ своемъ закоренѣломъ консерватизмѣ, едва ли даже не ретроградствѣ, какимъ-то анахронизмомъ, бесплодно силившимся вернуть музыку къ строгому контрапункту, давно вышедшему изъ практики и представляющему лишь историческій интересъ и извѣстную педагогическую дисциплину ²⁾.

Въ Мюнхенѣ итальянская опера водворилась въ 1654 г. Между ея капельмейстерами особенно замѣчательны: Бернабеи, Стеффани, Галуппи, Йомелли, Керль и др. Іоаннъ Каспаръ Керль учился у Кариссими и Фрескобальди и сочинялъ оперы, мессы и органныя пѣсы ³⁾.

Въ Дрезденѣ итальянская оперная труппа окончательно установилась съ 1685 г. Въ оркестрѣ играли преимущественно нѣмецкіе музыканты. Изъ капельмейстеровъ дрезденской оперы особенно замѣчательны: Николай Адамъ Штрункъ (1640—1700 г.), замѣчательный скрипачъ, и Іоганнъ Адольфъ Гассе (1699—1783 г.), ученикъ Ал. Скарлатти и Порпоры. Оперы Гассе обнаруживаютъ въ немъ ученика Неаполитанской школы. Онъ владѣлъ прекрасно фор-

¹⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 363.

²⁾ H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 393—395. Такой же анахронизмъ, съ точки зрѣнія Римана, представляетъ „Der Kontrapunkt“ (1862) Беллермана, требующаго забыть современныя тональности и возвратиться къ церковнымъ ладамъ (ibid. S. 395). Точно также Фуксъ не довольствуется мажоромъ и миноромъ, но требуетъ знанія церковныхъ ладовъ (ср. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig 1882. Bd. I. S. 365). Благодаря трактату Фукса, приобрьло типическое значеніе дѣленіе контрапункта на пять разрядовъ. (H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 394—395).

³⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 376.

мой и писалъ весьма благодарно для пѣнія. Кромѣ оперъ, онъ сочинялъ ораторіи и другія духовныя произведенія, а также концерты, квартеты, сонаты и симфоніи. Всѣ его произведенія написаны въ итальянскомъ стилѣ, такъ какъ Гассе совершенно утратилъ черты своей національности ¹⁾.

Такимъ-же всецѣло подчинившимся итальянскому вліянію нѣмцемъ является и Карлъ Генрихъ Граунъ (1701—1759 г.), капельмейстеръ въ Берлинѣ, гдѣ водворилась итальянская опера съ 1742 г. Граунъ написалъ тридцать шесть оперъ и нѣсколько духовныхъ произведеній, изъ которыхъ особенно замѣчательна ораторія «Смерть Иисуса Христа» (der Tod Jesu)—все въ итальянскомъ стилѣ ²⁾.

Наибольшій успѣхъ имѣла упомянутая ораторія, исполняющаяся въ иныхъ мѣстахъ до сихъ поръ. Она написана эффектно, съ пѣвучими аріями, но въ совершенно свѣтскомъ, оперномъ стилѣ, безъ всякаго слѣда глубокаго религіознаго настроенія. Подъ вліяніемъ этой ораторіи оперный свѣтскій стиль сталъ все болѣе проникать въ духовную музыку. Отпоръ оказали Бахъ и Гендель, писавшіе свои духовныя произведенія въ соответствующемъ стилѣ. Реакція итальянскому вліянію обнаруживается лишь въ Гамбургѣ, гдѣ возникла національная нѣмецкая опера.

ГЛАВА XXXIV.

Нѣмецкая опера въ Гамбургѣ ³⁾.

Изъ предыдущей главы видно, что опера распространилась въ Германіи, въ качествѣ придворнаго удовольствія. Германскіе государи выписывали итальянскія оперныя труппы для собственнаго развлеченія, не имѣя въ виду удовлетворенія эстетической потребности народа, не заботясь о созданіи національнаго театра. Лишь въ Гамбургѣ, зажиточные жители котораго также хотѣли доставить себѣ театральныя наслажденія, появилась опера, имѣвшая цѣлью удовлетворять вкусу массы и потому ставшая національною.

Основателями гамбургской оперы были: ратгеръ Шоттъ, лиценціатъ Лютьенсъ и органистъ Рейнкенъ. Изъ нихъ Шоттъ былъ

¹⁾ Ibid. S. 377—380.

²⁾ Ibid. S. 375.

³⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 404—426. Cp. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 394—429.

душою всего затѣяннаго ими дѣла. Они выстроили театр и организовали оперныя представленія. Но при этомъ они встрѣтились съ препятствіемъ, которое едва не уничтожило все предпріятіе въ самомъ его началѣ. Духовенство возстало противъ театра, считая его за грѣховное развлеченіе. Въ особенности сильно было противофѣйствіе театру со стороны секты пѣтистовъ, основанной Шпеномъ, хотя самъ основатель упомянутой секты далеко не былъ такъ нетерпимъ къ невиннымъ удовольствіямъ, какъ его ревностные послѣдователи. Духовенство грозило людямъ, участвовавшимъ въ театральномъ дѣлѣ, недопущеніемъ ихъ къ причащенію Святыхъ Тайнъ. Но за театръ заступились университеты, которые и уничтожили оппозицію духовенства. Нѣкоторые изъ его среды стали принимать активное участіе въ театральной дѣятельности, какъ напримѣръ, пасторъ Генрихъ Эльменгорстъ, писавшій либретто. Такъ какъ въ свободномъ городѣ Гамбургѣ, для успѣшнаго веденія театрального дѣла, нужно было угождать вкусу массы, то она стала главнымъ руководителемъ оперныхъ дѣятелей. Но сообразоваться со вкусомъ толпы было нелегко по причинѣ ея разнородности. Образованная часть публики требовала оперъ на классическіе сюжеты, черни-же можно было угодить только грубой, площадной шуткой. Для того, чтобы приноровиться ко всей разнородной публикѣ, репертуаръ былъ составленъ изъ оперъ самыхъ разнообразныхъ: духовныхъ, историческихъ, героическихъ, идиллическихъ, комическихъ и пр. Только въ одномъ сходились всевозможные вкусы—въ любви къ блестящей сценической обстановкѣ. Роскошь декораций доходила до того, что на изображеніе храма Соломона была истрачена сумма въ 15,000 талеровъ. Не меньшей приманкой для зрителей были танцы, которыхъ не лишены были даже духовныя оперы, гдѣ пѣли, напримѣръ, крестьяне въ Виллемѣ, дьяволы и пр. Эффектная сценическая обстановка искупала низкое достоинство либретто, происходящее отъ недостатка въ хорошихъ поэтахъ, и плохое исполненіе, зависѣвшее оттого, что оперный персоналъ составлялся изъ самаго разнороднаго сброда. Тутъ были ремесленники, бывлые іезуиты, площадныя торговки, личности весьма сомнительной нравственности и др. Нѣкоторые изъ пѣвцовъ и пѣвицъ не знали даже нотъ.

Для открытія гамбургской сцены была дана въ 1678 г. опера: «Адамъ и Ева или созданный, падшій и спасенный человѣкъ». Авторъ либретто этой оперы былъ Рихтеръ, авторъ ея музыки—композиторъ Іоганнъ Тейле, ученикъ Шютца. Въ прологѣ сцена изображаетъ хаосъ. Олицетворенные четыре элемента объясняютъ въ пѣніи свое значеніе и силу, и наконецъ огонь проситъ благородныхъ жителей Гамбурга отнестись благосклонно къ представленію.

Въ первомъ актѣ изображается низверженіе Люцифера съ неба въ адъ, затѣмъ сотвореніе человѣка, для чего Богъ въ огромной машинѣ спускается на землю, окруженный небеснымъ хоромъ, всегда его сопровождающимъ. Во второмъ актѣ представленъ адъ. Духи тѣмы, исполненные зависти къ человѣку, разсуждаютъ о его гибели, говоря другъ другу «monsieur», и поручаютъ приведеніе этого замысла въ исполненіе хитрѣйшему изъ нихъ—Зоди, дьяволу таинственности. Въ третьемъ актѣ Зоди въ образѣ змѣи проникаетъ въ рай, соблазняетъ Адама и Еву и, торжествуя, возвращается въ адъ, гдѣ исполняются черными триумфальныя пѣсни. Въ четвертомъ актѣ изображается Іегова, которому Справедливость и Милосердіе излагаютъ совершившійся фактъ паденія человѣка. Справедливость требуетъ жертвы искупленія, которая возвратила бы человѣку утраченную имъ благодать. Ангелы скорбятъ о томъ, что жертва съ ихъ стороны недостаточна, но Іегова говоритъ о будущемъ спасеніи человечества. Въ пятомъ актѣ исполняется судъ надъ Адамомъ, Евой и змѣей, изображается изгнаніе прародителей изъ рая, ихъ бѣдствія и мольбы о спасеніи и явленіе имъ Христа, который объявляетъ имъ божественное рѣшеніе, прославляемое Справедливостію, Милосердіемъ и всѣми Силами Небесными. Музыка этого произведенія утрачена, но по сохранившемуся тексту можно заключить, что она состояла изъ речитативовъ, хоровъ, дуэтовъ и арій въ формѣ пѣсни.

Послѣ этой первой оперы съ библейскимъ содержаніемъ было дано еще нѣсколько такихъ духовныхъ представлений, напоминающихъ прежнія мистеріи. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ обнаруживается значительная грубость вкуса. Такъ, напримѣръ, въ оперѣ: «Умирающій Іисусъ Христосъ» распятіе изображено со всѣми подробностями этой ужасной казни. Въ той же оперѣ сатана, на подобіе эхо, повторяетъ послѣднія слова повѣсившагося Іуды, собираетъ въ корзинку внутренности, выпавшія изъ тѣла, лохнувшего при выходѣ души, и при этомъ поетъ арію.

Исполненіе на гамбургской сценѣ не могло быть хорошо, вслѣдствіе дурного состава труппы. Оно значительно улучшилось, когда поступилъ на должность капельмейстеръ Руссеръ, управлявшій гамбургской оперой отъ 1693 г. до 1697 г. Онъ довелъ искусство исполнителей до того, что могъ поставить оперы Стеффани и такимъ образомъ познакомить гамбургскую публику съ итальянской музыкой. Кромѣ своей капельмейстерской дѣятельности, Руссеръ замѣчателенъ и какъ композиторъ, оперы котораго исполнялись на гамбургской сценѣ. Для нея-же преимущественно писалъ Рейнгардъ Кейзеръ (1674—1739 г.), сочинившій болѣе ста оперъ. Онъ былъ очень

талантливъ, творчество не требовало съ его стороны большого напряженія, но легкомысліе и довольно низкій уровень нравственнаго развитія помѣшали ему принести искусству пользу, соответствующую его дарованіямъ. Кейзеръ смотрѣлъ на музыку, какъ на источникъ славы и денегъ, стремился играть первенствующую роль въ свѣтскомъ обществѣ, надъ уровнемъ котораго не возвышался. Вкусу этого общества Кейзеръ старался угодить своими сочиненіями. Его комическія оперы были до того неприличны, что ихъ запрещало правительство, какъ вредныя для общественной нравственности. Но лучшимъ свидѣтельствомъ того, какимъ успѣхомъ онъ пользовался, служитъ тотъ фактъ, что его оперы исполнялись даже въ Парижѣ, гдѣ въ то время относились къ нѣмецкой музыкѣ съ пренебреженіемъ. Кейзеръ написалъ также нѣсколько духовныхъ произведеній. Но значеніе Кейзера заключается въ оперной дѣятельности. Въ этомъ, какъ справедливо замѣчаетъ Линднеръ, состоитъ главное отличіе Кейзера отъ прочихъ композиторовъ того времени, которые обыкновенно сосредоточивали все свое вниманіе на духовной музыкѣ, а на оперу смотрѣли, какъ на болѣе низкій родъ музыки, занимаясь ею лишь между прочимъ ¹⁾.

При Кейзерѣ гамбургская опера достигла зенита своего развитія. Ея упадокъ, впрочемъ, начался при жизни Кейзера, еще съ 1703 г. ²⁾. Товарищи Кейзера, сходные съ нимъ по легкости своихъ нравовъ, далеко уступали ему въ талантливости. Къ числу мало одаренныхъ въ композиторскомъ отношеніи дѣятелей гамбургской оперы, но въ высшей степени энергичныхъ, а потому весьма полезныхъ личностей въ исторіи музыки, принадлежитъ Іоганнъ Маттесонъ (1681—1764 г.). Его разносторонность поразительна: онъ занимался государственными дѣлами, сочинялъ и пѣлъ въ оперѣ, а также аккомпанировалъ на фортепіано и дирижировалъ оркестромъ. Какъ литераторъ, онъ принесъ музыкѣ болѣе пользы, чѣмъ какъ композиторъ. Онъ писалъ книги по теоріи музыки, біографіи музыкантовъ, критическія статьи, въ которыхъ боролся противъ предразсудковъ того времени, напримѣръ: ратовалъ за позволеніе женщинамъ участвовать въ исполненіи духовныхъ произведеній въ церквахъ ³⁾. Въ своей теоретической полемикѣ онъ нападаетъ на соль-

¹⁾ Ernst Otto Lindner: „Die erste stehende deutsche Oper“. Berlin. 1846. S. 41. Во второмъ томѣ этой книги приведены примѣры изъ сочиненій Кейзера.

²⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 416.

³⁾ W. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 434—435.

мизацію и церковные лады и содѣйствуетъ установленію октавной системы, мажорной и минорной тональностей ¹⁾.

Не столько талантливостію, сколько плодovitостію отличался современникъ Маттесона, Георгъ Филиппъ Телеманъ (1681—1767 г.), послѣдній значительный композиторъ, писавшій для гамбургской оперы. Онъ написалъ 44 произведенія на Страсти Господни, 12 полныхъ годовыхъ обиходовъ церковной музыки, 40 оперъ, 700 арій, 600 увертюръ и пр. Не обладая оригинальностію, онъ старался замѣнить ее странными, пзыканными музыкальными комбинаціями ²⁾. Хотя во время своей жизни онъ пользовался громадной славой и современниками былъ поставленъ выше даже Себ. Баха, но теперь его произведенія имѣютъ лишь историческій интересъ ³⁾.

Въ 1738 году гамбургская національная опера окончила свое существованіе, не успѣвъ оставить классическаго памятника нѣмецкаго генія въ области опернаго искусства. Въ 1740 году въ этомъ городѣ водворилась итальянская опера ⁴⁾.

ГЛАВА XXXV.

Бахъ и Гендель.

Національный нѣмецкій геній нашелъ себѣ представителей въ области драматической музыки въ лицѣ Іоганна Себастіана Баха и Георга Фридриха Генделя, хотя первый совсѣмъ не писалъ оперъ, а второй гораздо болѣе великъ въ своихъ ораторіяхъ, чѣмъ въ операхъ. Тотъ и другой писали свои кантаты и ораторіи, примѣняя къ нимъ формы драматической музыки, развившіяся въ оперѣ, но умѣли вдохнуть въ нихъ глубоко-религіозное содержаніе и сообщить имъ могучій драматическій характеръ.

Іоганнъ Себастіанъ Бахъ принадлежалъ къ роду, издавна отличавшемуся своею музыкальностію. Одинъ изъ предковъ Баха, Фейтъ Бахъ, жившій во второй половинѣ 16-го вѣка въ Венгрии, былъ по

¹⁾ Ibid I. S. 416—417. Cp. H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2. Aufl. Leipzig. 1901. I Teil. S. 159. Cp. H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 410, 434—435.

²⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 424—425. Cp. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 420.

³⁾ Между прочимъ въ его произведеніяхъ встрѣчаются ундецимакорды и терпдецимакорды. (H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 447).

⁴⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 425.

профессіи мельникъ и булочникъ. Гоненія за протестантскія убѣжденія принудили его переселиться въ началѣ 17-го вѣка въ Тюрингенъ. Фейтъ Бахъ игралъ на гитаро-образномъ инструментѣ ¹⁾ и любилъ предаваться этому развлеченію, когда молотась мука.

Почти всѣ Бахи были или дилеттанты, или специалисты-музыканты. Изъ нихъ особенно замѣчательнъ Іоганнъ Христофоръ Бахъ, авторъ мотета «Ich lasse Dich nicht», прежде причислявшагося къ сочиненіямъ самого Іоганна Себастьяна ²⁾.

Іоганнъ Себастьянъ Бахъ родился въ Эйзенахѣ въ 1685 г. Въ 1694 г. умерла его мать, а два мѣсяца спустя и его отецъ. Іоганна Себастьяна взялъ къ себѣ его братъ, Іоганнъ Христофоръ, и сталъ его учить пѣнію и игрѣ на клавесинѣ и скрипкѣ.

Скоро маленький Себастьянъ осилилъ тѣ пѣсы, которыя ему давалъ его старшій братъ. У послѣдняго былъ сборникъ сочиненій лучшихъ органистовъ того времени. Къ этой тетради страстно прорывался маленький Себастьянъ, но ему было запрещено до нея дотрогиваться. «Онъ могъ ежедневно ее видѣть черезъ рѣшетку шкафа, въ которомъ она хранилась. Разъ ночью порой онъ тихонько подкрался къ шкафу и черезъ отверстія рѣшетки добылъ тетрадь, свернувъ ее въ трубочку. Свѣчки ему не полагалось, но лунный свѣтъ помогъ ему переписать драгоценное сокровище. Черезъ шесть мѣсяцевъ была окончена работа, вынужденная пылкою любовью къ искусству. Но братъ засталъ его врасплохъ за переписанною рукописью, добытою съ такимъ трудомъ, и былъ настолько жестокъ, что отнялъ ее. Изъ этой исторіи видна та гениальная настойчивость, съ которою и впоследствии Себастьянъ стремился къ поставленнымъ себѣ цѣлямъ, и обнаруживается тотъ фактъ, что ему скоро нечему было учиться у своего старшаго брата. Самое же важное изъ всего этого случая то, что Себастьянъ еще ребенкомъ познакомился съ твореніями Пахельбеля» ³⁾.

Вѣроятно, при перепискѣ нотъ при лунномъ свѣтѣ Бахъ испортилъ себѣ глаза, которые на всю жизнь остались слабыми. Въ старости онъ ослѣпъ. Глазная операція была неудачна и ускорила его смерть.

15-ти лѣтъ Іоганнъ Себастьянъ покинулъ своего брата и отправился въ Люнебургъ, гдѣ получилъ мѣсто дискантиста въ Michaelisschule ⁴⁾. Въ Люнебургѣ Іоганнъ Себастьянъ изучалъ игру на органѣ подъ руководствомъ прекраснаго органиста Бема.

¹⁾ Фейтъ Бахъ игралъ на цитрингѣ (Cythringen—уменьшительное отъ Cithara). См. Spitta: „Johann Sebastian Bach“. Leipzig. 1873. Bd. I. S. 7.

²⁾ Ar. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 465.

³⁾ Ph. Spitta. Johann Sebastian Bach. Leipzig. 1873. Bd. I. S. 183—184.

⁴⁾ Ph. Spitta. J. S. Bach, Bd. I. S. 186—187.

Насколько ревностно относился онъ къ изученію этого инструмента, видно изъ того, что изъ Люнебурга Іоганнъ Себастьянъ нѣсколько разъ ходилъ пѣшкомъ въ Гамбургъ, послушать тамошняго знаменитаго органиста Рейнкена. Провѣщая въ то время въ Гамбургѣ опера мало интересовала Баха. Гораздо болѣе привлекала его инструментальная музыка, которую онъ могъ слушать въ Целлѣ, гдѣ герцогъ Брауншвейгъ-Люнебургскій содержалъ капеллу, преимущественно исполнявшую произведенія французскихъ композиторовъ.

Между тѣмъ Бахъ не переставалъ заниматься пѣніемъ и продолжалъ исполнять сопрановую партію въ хорѣ Michaelisschule, пока, при возмужалости его организма, не наступила перемѣна его голоса. Тогда ему пришлось позаботиться о присканіи себѣ средствъ къ существованію.

Въ 1703 г. онъ получилъ мѣсто скрипача въ герцогской придворной капеллѣ въ Веймарѣ, но въ томъ же году бросилъ эту должность, чтобы взять на себя обязанности органиста въ Арнштадтѣ. Здѣсь все свободное время онъ посвящалъ композиціи. Для этой цѣли онъ передѣлывалъ для фортепiano и органа скрипичные концерты Антоніо Вивальди, знаменитаго венеціанскаго скрипача, сильно приблизившаго сонату къ ея теперешней формѣ ¹⁾.

Вѣроятно, во времени пребыванія Баха въ Арнштадтѣ относятся его первые опыты художественной разработки хора, въ которой со временемъ онъ достигнулъ необыкновенной высоты. Но начальники его были недовольны тѣми вольностями, которыя онъ допускалъ въ своемъ аккомпаниментѣ хорамъ. И вотъ Бахъ беретъ отпускъ на четыре недѣли и идетъ пѣшкомъ въ Любекъ, послушать знаменитаго органиста Букстехуде. Въмѣсто четырехъ недѣль, Бахъ прожилъ въ Любекѣ три мѣсяца. По возвращеніи въ Арнштадтъ, Бахъ снова имѣлъ непріятныя столкновенія съ начальствомъ, которое, между прочимъ, его обвиняло за то, что онъ позволилъ какой-то незнакомой дѣвицѣ пѣть въ церкви, потому что, какъ было упомянуто выше, женскому полу было воспрещено участвовать въ церковномъ пѣніи.

Бахъ пришелъ къ заключенію, что Арнштадтъ не мѣсто для его дѣятельности. Она влекла его къ большому простору. Бахъ покинулъ Арнштадтъ въ 1707 г. и сталъ добиваться мѣста въ Мюльгаузенѣ, которое ему удалось получить. Тогда Бахъ женился на Маріи Барварѣ Бахъ, дочери своего двоюроднаго брата, Іоганна Михаила Баха. Есть основаніе думать, что именно ее Іоганнъ Себастьянъ Бахъ допустилъ пѣть въ церкви, за что и получилъ выговоръ отъ своего

¹⁾ W. Langhans: Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 442.

начальства¹⁾. Но и въ Мюльгаузенѣ прожилъ Бахъ не долго. Главная цѣль Баха заключалась въ улучшеніи церковной музыки. Стремиться къ этой цѣли было для Баха религіозной обязанностію. Онъ это дѣлалъ «во славу Божию», какъ это видно изъ его собственныхъ словъ въ прошеніи объ отставкѣ, поданной Мюльгаузенскому магистрату²⁾.

Такъ какъ своимъ широкимъ планамъ Бахъ не встрѣчалъ сочувствія, а наоборотъ, упорное стремленіе держаться рутинной старины, то онъ рѣшился оставить Мюльгаузенъ и принять предложенное ему мѣсто придворнаго органиста въ Веймарѣ, куда онъ снова отправился въ 1708 г. Въ Мюльгаузенѣ Бахъ написалъ свое первое большое вокальное произведение, такъ называемое *Rathswechsel—Cantate*. Она такъ называется потому, что была написана по случаю ежегодной перемены членовъ городского совѣта³⁾. Это произведение, хотя обнаруживаетъ въ авторѣ еще не вполне зрѣлаго композитора, но уже весьма смѣлаго въ употребленіи вокальных и инструментальныхъ средствъ.

Въ Веймарѣ Бахъ прожилъ до 1717 г., усердно занимаясь музыкой. Только дважды эти занятія прерывались путешествіями. Въ первый разъ Бахъ поѣхалъ въ Галле, гдѣ думалъ получить мѣсто органиста, оставшееся вакантнымъ послѣ смерти Цахау, учителя Генделя⁴⁾. Баха долженъ былъ привлечь громадный органъ въ церкви Пресвятой Богородицы, который былъ несравненно лучше его Веймарскаго⁵⁾. Въ Галле Бахъ имѣлъ большой успѣхъ, какъ органистъ.

Но Бахъ все не рѣшался оставить Веймаръ, гдѣ онъ былъ возведенъ въ званіе концертмейстера. Второе путешествіе Бахъ предпринялъ въ томъ же году въ Дрезденъ. Въ это время тамъ находился знаменитый французскій пианистъ и органистъ Маршанъ, имѣвшій при дворѣ Августа I большой успѣхъ. Баху удалось тайкомъ подслушать игру Marchand. Такъ какъ въ Дрезденѣ много было разговоровъ объ игрѣ и Маршана, и Баха, много споровъ о томъ, кто изъ нихъ выше, то Бахъ рѣшился вызвать француза на музыкальный поединокъ. Бахъ написалъ Маршану письмо, въ которомъ заявлялъ готовность разрѣшить всякую предложенную этимъ французскимъ музыкантомъ задачу, и выразилъ надежду, что и Маршанъ со своей стороны не откажется сдѣлать тоже самое. Маршанъ согласился.

¹⁾ Ph. Spitta, J. S. Bach, Leipzig. 1873. Bd. I. S. 324—325.

²⁾ Ibid. J. S. Bach. I. S. 71.

³⁾ Ph. Spitta, J. S. Bach, Leipzig. 1873. Bd. I. S. 340.

⁴⁾ H. Riemann, Musik-Lexikon. Leipzig: 5 Aufl. 1900. S. 1265. Art. Zachau.

⁵⁾ Ph. Spitta, J. S. Bach, Leipzig. 1873. Bd. I. S. 502.

Мѣстомъ этого турнира былъ назначенъ салонъ одного изъ министровъ, вѣроятно, графа Флемминга, большого любителя и знатока музыки, имѣвшаго собственную капеллу. Въ назначенное время собралось въ этомъ салонѣ блестящее общество. Судьи, которые должны были высказаться за французскаго или нѣмецкаго музыканта, были на мѣстахъ. Бахъ явился во время. А Маршанъ не показывался. Послѣ напряженнаго ожиданія, хозяинъ послалъ къ Маршану узнать о причинѣ его промедленія. Оказалось, что въ этотъ же день рано утромъ Маршанъ постигшилъ уѣхать изъ Дрездена и такимъ образомъ уклонился отъ поединка¹⁾. Можетъ быть онъ предчувствовалъ свое поражение, или не желалъ подвергаться суду, въ которомъ были замѣшаны не одни художественные, но и патристические интересы.

Свое пребываніе въ Веймарѣ Бахъ ознаменовалъ сочиненіемъ кантаты «Ein' feste Burg ist unser Gott» въ память двухсотлѣтія реформации. Автору было 32 года. Онъ былъ въ полномъ расцвѣтѣ силъ и обнаружилъ въ этомъ произведеніи мастерство, вполне соответствующее его генію. Съ этого произведенія начинается цѣлый рядъ первоклассныхъ шедевровъ. Въ 1717 же г. Бахъ оставилъ Веймаръ и принялъ предложеніе князя Леопольда Ангальтъ-Кетенскаго занять должность придворнаго капельмейстера и органиста. Въ Кетенѣ Бахъ преимущественно сочинялъ инструментальную музыку. Такъ, напримѣръ, ко времени пребыванія въ Кетенѣ (во всякомъ случаѣ не позже) относятся его сонаты и сюиты для одной скрипки и одной виолончели²⁾.

Хотя Бахъ былъ преимущественно органистъ, но къ скрипкѣ у него были особенно сильныя симпатіи. Первые свои музыкальныя впечатлѣнія онъ получилъ отъ игры на скрипкѣ своего отца. Свою музыкальную карьеру Бахъ началъ въ Веймарѣ въ качествѣ скрипача. Впослѣдствіи онъ больше любилъ играть въ ансамблѣ на альтахъ, чтобы быть, такъ сказать, въ самомъ центрѣ полифоніи.

Хотя Бахъ едва-ли былъ виртуозомъ на скрипкѣ, тѣмъ не менѣе онъ вполне зналъ технику этого инструмента. Но фугированный стиль его скрипичныхъ сочиненій не вполне свойственъ этому струнному инструменту и болѣе или менѣе ярко обнаруживаетъ свое органичное происхожденіе. Свои сочиненія для одной скрипки Бахъ называлъ сонатами и сюитами. Сюитами назывались произведенія, состоящіе изъ ряда танцевъ³⁾ съ прелюдіей или безъ нея и написанные въ одномъ и томъ же тонѣ⁴⁾.

¹⁾ Ph. Spitta, J. S. Bach, Leipzig. 1873. Bd. I. S. 574—577.

²⁾ Ph. Spitta, J. S. Bach, Leipzig. 1873. Bd. I. S. 680. Объ этихъ произведеніяхъ см. ibid. Bd. I. S. 677—709.

³⁾ Ph. Spitta, J. S. Bach, Leipzig. 1873. Bd. I. S. 680.

⁴⁾ Ibid. I. S. 682.

Сюиты назывались также партитами, т. е. музыкальными сочинениями, состоящими из нѣсколькихъ частей. Слово соната обозначала инструментальное сочиненіе, въ составъ котораго хотя могли входить танцы, но не исключительно они одни, а и другія части ¹⁾. Онѣ писались не всѣ въ одномъ тонѣ ²⁾. Различіе въ ладахъ между частями сонаты и свойственная ей наклонность къ сопоставленію контрастовъ придавали ей характеръ безпокойной стремительности и страстности. Сюита же со своими частями, написанными въ одномъ и томъ же тонѣ, отличалась болѣе спокойнымъ характеромъ, представляя единство лада съ разнообразіемъ ритмовъ входящихъ въ нее танцевъ.

Изъ сонатъ и сюитъ Баха, написанныхъ для одной скрипки, особенный интересъ представляетъ чіакона II-й сюиты въ D-moll. Эта чіакона есть одно изъ грандіознѣйшихъ произведеній Баха. Изъ маленькой, нѣжной скрипки Бахъ извлекаетъ пѣлый звуковой міръ, поражающій своею мощью—яркій образецъ полной побѣды духа надъ матеріей. Относительно віолончельныхъ сюитъ слѣдуетъ замѣтить, что онѣ всѣ написаны въ мажорѣ и отличаются болѣе спокойнымъ характеромъ, контрастирующимъ со страстною подвижностію произведеній для скрипокъ, въ которыхъ преобладаютъ минорныя тональности. Послѣдняя изъ вошедшихъ въ серію віолончельныхъ сюитъ написана для особаго инструмента, изобрѣтеннаго Бахомъ въ Кетенѣ. Этотъ инструментъ—Viola pomposa. Онъ представлялъ нѣчто среднее между альтомъ и віолончелью и имѣлъ пять струнъ. Большой объемъ этого инструмента содѣйствовалъ особой красотѣ написанной для него сюиты ³⁾.

Въ 1720 г. постигло Баха несчастье: умерла его жена, оставивъ его съ семью маленькими дѣтьми. Впослѣдствіи онъ вступилъ въ бракъ съ Анной Магдаленой Вюлькенъ, которая своими музыкальными дарованіями оказывала весьма благотворное содѣйствіе творчеству мужа. У нея былъ сопрановый голосъ, она умѣла играть на фортепiano и училась у мужа генераль-басу.

Отъ этихъ двухъ браковъ родилось двадцать человѣкъ дѣтей, изъ которыхъ нѣкоторые обнаружили весьма значительныя музыкальныя способности, въ особенности же Фридеманъ и Филиппъ Эмануиль.

Изъ Кетена Бахъ ѣздилъ въ Галле и Гамбургъ.

Въ Галле Бахъ предпринялъ путешествіе въ надеждѣ познакомиться съ Генделемъ, который былъ тамъ для вербовки лицъ, чтобы пополнить персоналъ Лондонскаго опернаго театра.

¹⁾ Spitta. I. 682. Ibid. I. S. 683.

²⁾ Ibid. I. S. 684.

³⁾ Ibid. I. S. 706—709 и I. S. 678.

Но Гендель уѣхалъ изъ Галле какъ разъ въ тотъ день, въ который прибылъ туда Бахъ. Впослѣдствіи Бахъ сдѣлалъ вторично попытку, но такую же тщетную, познакомиться съ Генделемъ. Этотъ фактъ подалъ поводъ къ упреку Генделя въ гордости. Вѣрнѣе предположить, что Гендель мало зналъ о Бахѣ; въ тѣ времена въ этомъ ничего не было страннаго. Къ тому же, Гендель бывалъ въ Германіи наѣздомъ и имѣлъ тамъ множество хлопотъ.

Въ Гамбургъ Бахъ поѣхалъ съ намѣреніемъ получить тамъ мѣсто органиста. Но и эта надежда обманула Баха: мѣсто досталось другому, потому что этотъ счастливый конкурентъ былъ въ состояніи внести необходимую сумму.

Зато самолюбіе Баха, какъ музыканта, было вполне удовлетворено. Онъ привелъ въ восторгъ гамбургскую публику своею игрою на органѣ. Когда онъ сталъ импровизировать на хоральную мелодію: «An Wasser-flüssen Babylon», то къ нему подошелъ маститый Рейнкенъ, величайшій органистъ своего времени, и сказалъ: «Я думалъ, что это искусство уже погребло; однако вижу, что оно еще живетъ въ васъ».

Между тѣмъ, Кунау, занимавшій мѣсто кантора въ церкви св. Оомы въ Лейпцигѣ, умеръ. Городской совѣтъ сначала предложилъ это мѣсто композитору Телеману, потомъ дармштадскому капельмейстеру. Только послѣ того какъ тотъ и другой отказались, оно досталось Баху. Должность кантора въ церкви св. Оомы въ Лейпцигѣ Бахъ занималъ съ 1723 г. до самой смерти. Не безъ сожалѣнія Бахъ разстался со своимъ княземъ и мѣстомъ, которое занималъ въ Кетенѣ. Здѣсь онъ имѣлъ возможность много заниматься игрою на органѣ и клавесинѣ и создалъ не мало шедевровъ.

Въ Кетенѣ Бахъ написалъ и первую часть своего сборника фугъ, извѣстнаго подъ названіемъ «Das wohltemperirte Klavier». Этотъ сборникъ имѣлъ педагогическую цѣль, предназначался для молодыхъ музыкантовъ и санкціонировалъ особый методъ настраиванія, благодаря которому можно было играть во всѣхъ 24 тонахъ. Нѣкоторые изъ нихъ во времена Баха совсѣмъ не употреблялись. Гейнхенъ въ своемъ сочиненіи: «Generalbasslehre», появившемся въ 1728 г., пишетъ, что въ его время въ си мажорѣ и ля-бемоль мажорѣ сочиняютъ рѣдко, а въ до-дизъ мажорѣ никогда ¹⁾. Вторую часть сборника фугъ Бахъ написалъ въ Лейпцигѣ въ 1744 г. ²⁾.

¹⁾ Heinichen. Generalbasslehre. § 17. S. 511. Ср. Ph. Spitta. J. S. Bach. Leipzig. 1873. Bd. I. S. 769.

²⁾ Бахъ написалъ «Das wohltemperirte Klavier» подъ влияніемъ Маттесона (см. Neu eröffn. Orch. S. 64) и Heinichen'a (Anweisung für den Generalbass (S. 261 ff.), впервые установившаго квинтовый кругъ. (H. Riemann's Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 418).

Вся духовная атмосфера въ Лейпцигѣ отличалась уже въ то время дѣятельною умственной жизнью и содѣйствовала энергіи Баха, достигнутаго тогда полной зрѣлости своего музыкальнаго гения. Можетъ быть, музыку къ Страстямъ Господнимъ по евангелію отъ Іоанна Бахъ написалъ еще въ Кетенѣ, когда онъ только готовился получить мѣсто кантора при церкви св. Тѣомы въ Лейпцигѣ ¹⁾. Но Страсти Господни по Маттею написаны Бахомъ въ 1728 и 29 годахъ. Кромѣ того, Баху приписывается музыка еще къ тремъ Страстямъ Господнимъ. Мицлеръ въ своемъ некрологѣ Баха и Форкель въ своей біографіи названнаго композитора утверждаютъ, что Бахъ написалъ ихъ пять. Къ этому мнѣнію присоединяется и Шпитта, лучший біографъ Баха. Послѣ смерти Баха его манускрипты подѣлили между собой его два старшіе сына: Филиппъ Эммануиль и Фридеманъ. У перваго остались двѣ Страсти Господни, которыя онъ и сохранилъ; остальные три достались Фридеману, который ихъ затерялъ.

Шпитта считаетъ, что Страсти Господни по евангелію отъ Луки, находящіяся въ рукописи, принадлежащей Гаузеру, придворному пѣвчому въ Карлсруэ, дѣйствительно написаны Бахомъ. Но Страсти Господни по евангелію отъ Луки, значительно ниже тѣхъ, которыя Бахъ написалъ по Іоанну и Маттею. Поэтому, если Страсти Господни по евангелію отъ Луки и написаны самимъ Бахомъ, то, по всей вѣроятности, въ сравнительно молодые годы ²⁾.

Въ своей энергичной дѣятельности, посвященной высокимъ цѣлямъ прославленія Бога и служенія искусству, Бахъ не разъ сталкивался съ непониманіемъ своихъ стремленій и рутинною косностью начальства. Чтобы въ глазахъ его имѣть больше авторитета, Бахъ всѣми силами добивался у курфирста Фридриха Августа III званія придворнаго капельмейстера.

Онъ написалъ *Kyrie* и *Gloria* и лично ихъ передалъ курфирсту. Изъ этихъ двухъ произведеній разрослась впоследствии *H-moll'*ная месса Баха.

Форма католической мессы вовсе не противорѣчила протестантскому духу. Вѣдь Лютеръ вовсе не хотѣлъ отдѣляться отъ католицизма, а лишь возставалъ противъ злоупотребленій, вкравшихся въ него. Грандіозному зданію *H-moll'*ной мессы Баха положены основы

въ глубокихъ нѣдрахъ протестантизма, сливающагося съ первобытною христіанскою церковью ¹⁾.

Оттого эта месса и возносится до сферы чисто христіанской религіозности, гдѣ умолкаютъ всѣ теологическія распри. Глубокая вѣра композитора, соединенная съ его художественнымъ гениемъ, вдохновляетъ его на созданіе возвышенныхъ звуковъ, уносящихъ человѣческую душу далеко отъ земли, къ престолу Всевышняго ²⁾.

Бахъ въ своей *H-moll'*ной массѣ достигнулъ высоты, уединяющей его отъ остальнаго міра, создавъ въ ней музыкальный памятникъ, доступный пониманію лишь тѣхъ, которые соединяютъ въ себѣ высшую художественную образованность съ искренней религіозностью.

Въ Лейпцигѣ Бахъ написалъ большую часть своихъ кантатъ. Въ текстахъ его духовныхъ кантатъ, какъ и Страстей Господнихъ, иногда замѣтно вліяніе піетизма. Піетизмъ заключается, главнымъ образомъ, въ ученіи, что библія представляетъ лишь мертвыя буквы, если читатель не будетъ стремиться къ ея пониманію и своему внутреннему просвѣтленію усвоеніемъ слова Божія. Но этотъ здравый принципъ не предохранялъ піетистовъ отъ разныхъ заблужденій.

Піетистъ враждебно относился къ искусству, какъ занятію мірскому, склонному лишь отвлекать людей отъ набожности, а потому вредному ³⁾.

Впрочемъ, Бахъ формально стоялъ на сторонѣ правовѣрныхъ лютеранскихъ теологовъ. Противъ нихъ высказались и университеты, порицая легкій характеръ музыки изданнаго ими сборника духовныхъ пѣсенъ.

Справедливость этихъ упрековъ особенно ярко обнаруживается сравненіемъ хорала: «*Jesu, mein Bräutigam*» дармштадтскаго *Gesangbuch'a* 1698 г. и фрейлингхаузенскаго сборника 1704 г. піетистовъ, въ которомъ замѣтенъ совершенно неподходящій, даже плюсовой характеръ музыки къ духовному тексту ⁴⁾.

Въ 1704-мъ же году были написаны и Страсти Господни, въ которыхъ также замѣтенъ неумѣстный характеръ свѣтскаго направленія. Авторъ текста этихъ Страстей Господнихъ былъ Hunold, писавшій подъ псевдонимомъ Menantes, а музыки Кайзерл. Hunold ⁵⁾,

¹⁾ Ph. Spitta, J. S. Bach, Leipzig, 1880, II. S. 348.

²⁾ Ph. Spitta, Johann Sebastian Bach, Leipzig, 1880, Bd. II. S. 338—339. Руетъ (см. Vorwort zum 20 Jahrgang (2 Lieferung) der Bachgesellschaft-Ausgabe) доказываетъ, что Бахъ написалъ музыку къ Страстямъ Господнимъ по евангелію Марка. (Ср. W. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts, Leipzig, 1882, Bd. I. S. 449—450. Ср. H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte, 2 Auflage, Leipzig, 1901, II Teil. S. 108).

¹⁾ Ph. Spitta, J. S. Bach, Leipzig, 1880, Bd. II. S. 524—527.

²⁾ Ph. Spitta, J. S. Bach, Leipzig, 1880, Bd. II. S. 526, 527.

³⁾ Spitta, J. S. Bach, Leipzig, 1873, Bd. I. S. 361—362.

⁴⁾ W. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts, Leipzig, 1882, Bd. I. S. 424—427.

⁵⁾ Hunold (Christian Friedrich) deutscher Schriftsteller unter dem Pseudonym Menantes bekannt (1688—1721), авторъ романовъ и текстовъ для оперъ и опереттъ. (См. Meyer's Conversations-Lexikon, Bd. IX. S. 163. (Art. Hunold), Cp. Spitta, J. S. Bach, Leipzig, 1880, Bd. II. S. 321.

отступилъ отъ прежней формы Страстей Господнихъ тѣмъ, что устранилъ рассказъ евангелиста и, вмѣсто него, вывелъ самихъ дѣйствующихъ лицъ евангелія, говорящихъ отъ себя. По поводу этого произведенія отношенія враждующихъ партій обострились до-нельзя. Полемика велась съ большимъ ожесточеніемъ.

Въ самый разгаръ ея въ 1712 г. появилось знаменитое произведение Брокеса: «Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus aus den vier Evangelisten in gebundener Rede vorgestellt».

Брокесъ старался угодить консерваторамъ и новаторамъ. Въ его Страсти Господни входятъ три элемента. Первый элементъ заключается въ сценахъ страданія Христа. Второй—въ «Сіонской Дщери» (Tochter Zion), встрѣчающейся уже у Нупольда, и «въ Вѣрующей Душѣ». И та и другая—аллегорическія лица. Онѣ являются представительницами невидимой церкви и выражаютъ свои мысли и чувства по поводу страданій Христа. Третій элементъ составляетъ хоралъ, въ которомъ какъ бы воплощается протестантская церковь вообще и молящійся приходъ въ частности.

Главное и едва ли не единственное достоинство Страстей Господнихъ Брокеса заключается въ разнообразіи перемежающихся эпическихъ, лирическихъ и драматическихъ элементовъ. Языкъ въ нихъ на такой же низкой ступени развитія, на какой былъ и раньше. Отношеніе Христа къ «Вѣрующей Душѣ» соответствовало сентиментальности pietistov. Нашему вкусу претитъ эта слащавость, да еще въ перемежку съ грубымъ описаніемъ страданій Спасителя. Страсти Господни Брокеса были положены на музыку Кайзеромъ, Телеманомъ, Маттесономъ и Генделемъ. Къ нимъ же примыкаетъ и текстъ Страстей Господнихъ по Іоанну Баху¹⁾. Текстъ же для Страстей Господнихъ по Маттею Бахъ обрабатывалъ вмѣстѣ съ Пикандеромъ.

Музыку къ Страстямъ Господнимъ по Маттею самъ Бахъ ставилъ выше всѣхъ своихъ церковныхъ сочиненій²⁾. Какъ бы ни были сильны потрясающія сцены въ этомъ произведеніи, все же Бахъ сумѣлъ выдвинуть на первый планъ характеръ той кротости, примиренія и любви, которыя составляютъ основную черту въ личности Спасителя. Кромѣ того, Страсти Господни по Маттею замѣчательны, какъ глубоко національное произведеніе. Оно является таковымъ, главнымъ образомъ, благодаря хораламъ, которые въ названномъ произведеніи играютъ такую видную роль³⁾. Вся вокальная духовная музыка Баха зиждется на хоралѣ. Разработку хоральной мелодіи Бахъ

довелъ до апогея. Онъ гармонизируетъ хоралъ преимущественно въ мажорѣ и минорѣ, но иногда пользуется и церковными ладами, которые сообщаютъ столько разнообразія и богатства его аккордовымъ сочетаніямъ и кадансамъ¹⁾.

Какъ ни великъ Бахъ въ своихъ вокальныхъ сочиненіяхъ, но вездѣ и всегда сказывается въ немъ музыкантъ, воспитанный въ стилѣ органа. Органъ есть главный фундаментъ всѣхъ вокальныхъ сочиненій Баха и главный ихъ факторъ²⁾. Бахъ не перестаетъ сочинять для этого инструмента, равно какъ и для родственнаго органу клавесина даже и тогда, когда въ Лейпцигѣ онъ преимущественно отдался созданію величайшихъ своихъ вокальныхъ шедевровъ. Въ Лейпцигѣ онъ написалъ между прочимъ и знаменитую Хроматическую фантазію, о которой Шпитта справедливо замѣчаетъ, что она производитъ впечатлѣніе какой-то драматической сцены, способной потрясти слушателя до глубины души³⁾.

Хотя Баху была свойственна въ высокой степени драматическая мощь, тѣмъ не менѣе онъ не писалъ оперъ. Нельзя сказать, чтобы онъ ихъ не любилъ. Когда онъ былъ въ Дрезденѣ, то не пропускалъ случая «die schönen Dresdener Liederchen einmal wieder zu hören»⁴⁾. Такъ выражался Бахъ, говоря объ оперѣ со своимъ сыномъ Фридеманомъ, котораго бралъ съ собою въ Дрезденъ. У Баха есть сочиненія, которыя онъ называлъ драмами съ музыкой. Они состоятъ изъ хоровъ, ансамблей, арий и речитативовъ и написаны на разные случаи: на день рожденія короля и королевы, на день тезоименитства профессора лейпцигскаго университета Августа Мюллера. Есть у Баха кантата въ родѣ оперы, именно: «Der Zufriedengestellte Aeolus»⁵⁾. Но всѣ эти сочиненія Баха исполнялись безъ сценической обстановки⁶⁾.

Правда, Бахъ обнаруживаетъ въ нѣкоторыхъ своихъ сочиненіяхъ необыкновенную драматическую мощь, сказавшуюся въ особенности ярко въ хорахъ его Страстей Господнихъ, въ которыхъ они служатъ органомъ выраженія народныхъ страстей, но все же онъ преимущественно склоненъ къ лиризму. Сосредоточенный въ своемъ субъективномъ мірѣ, онъ выражаетъ *свое* религіозное настроеніе, облакая его въ самыя сложныя полифонныя формы. Оттого онъ былъ мало понятенъ.

¹⁾ Ph. Spitta. J. S. Bach. Leipzig. 1880. B. II. S. 611—613.

²⁾ Ibid. II. S. 137.

³⁾ Ibid. II. S. 662. Хроматическая фантазія написана въ 1730 г. (ibid. II. S. 661).

⁴⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 460.

⁵⁾ Ibid. I. S. 460.

⁶⁾ Ph. Spitta. J. S. Bach. Leipzig. 1880. Bd. II. S. 452—453.

¹⁾ Ph. Spitta. J. S. Bach. Leipzig. 1880. Bd. II. S. 349.

²⁾ Ibid. II. S. 269.

³⁾ Ibid. II. S. 397—398.

Гораздо болѣе успѣха Бахъ имѣлъ, какъ виртуозъ на органѣ и фортепіано и импровизаторъ. Уже при жизни онъ получилъ прозваніе «великаго органиста» ¹⁾. Слава его достигла до слуха Фридриха Великаго, который пригласилъ Баха къ себѣ въ Потсдамъ. Бахъ прибылъ туда 7 мая 1747 г. Тамъ ежедневно съ 7 до 9 часовъ вечера бывали придворные концерты, въ которыхъ принималъ участіе самъ Фридрихъ Великій.

Сыновья Баха: Филиппъ Эмануилъ, бывшій придворнымъ музыкантомъ у Фридриха Великаго, и Фридеманъ, котораго Бахъ взялъ съ собою въ Потсдамъ, передали то, что произошло при посѣщеніи короля ихъ отцомъ. Ихъ рассказъ помѣщенъ въ биографіи Баха, написанной Форкелемъ ²⁾. Король только что приготовился играть концертъ на флейтѣ, какъ ему поданъ былъ рапортъ о лицахъ, прибывшихъ въ Потсдамъ. Держа въ рукахъ флейту, король сталъ просматривать поданный ему списокъ. Вдругъ король обратился къ присутствовавшимъ со словами: «старикъ Бахъ пріѣхалъ». Король положилъ флейту и приказалъ тотчасъ привести къ себѣ во дворецъ Баха. Ему не дали даже времени переодѣться, и онъ въ своемъ дорожномъ костюмѣ явился къ королю, который очень милостиво принялъ великаго музыканта. Король сталъ показывать фортепіано Зильбермана Баху, въ улучшеніи которыхъ онъ принималъ участіе ³⁾. Этихъ инструментовъ у короля было нѣсколько. На каждомъ изъ нихъ Бахъ долженъ былъ импровизировать. Онъ попросилъ короля дать ему тему для фуги, которую тотчасъ же и сыгралъ къ великому удивленію присутствовавшихъ. Возвратившись домой, Бахъ разрабатывалъ тему, данную ему Фридрихомъ Великимъ, въ продолженіе двухъ мѣсяцевъ. Результатомъ этихъ занятій явилось произведеніе подъ названіемъ «Musikalisches Opfer», которое авторъ посвятилъ королю ⁴⁾.

Бахъ разработалъ письменно тему, данную ему Фридрихомъ Великимъ потому, что, во первыхъ, она ему очень понравилась, а во вторыхъ, онъ былъ недоволенъ сыгранной имъ на нее импровизацией, хотя и восхитившей его высокопоставленныхъ слушателей. «Musikalisches Opfer» состоитъ изъ трехъ-голосной и шести-голосной фуги, восьми канонъ, такъ называемой Quintenfuge, сонаты изъ четырехъ

¹⁾ Ph. Spitta. J. S. Bach. Leipzig. 1880. Bd. II. S. 714. Впрочемъ, и инструментальныя сочиненія И. С. Баха начали нравиться со 2-го десятилѣтія XVIII вѣка. (Ibid. II. S. 714). Ср. Ibid. II. S. 168.

²⁾ I. N. Forkel. Ueber Johann Sebastian Bach. Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig. 1802. S. 9. Ср. Ph. Spitta. J. S. Bach. Leipzig. 1880. Bd. II. S. 710.

³⁾ Ph. Spitta. J. S. Bach. Leipzig. 1873. Bd. I. S. 656 f. Ср. ibid. II. S. 711.

⁴⁾ Ph. Spitta. J. S. Bach. Leipzig. 1880. Bd. II. S. 671, 713.

частей и двухъ-голоснаго канона надъ Basso continuo. Всѣ эти произведенія представляютъ въ большей или меньшей степени развитіе одной и той же темы ¹⁾. Они написаны для разныхъ инструментовъ: соната и послѣдній канонъ для фортепіано, скрипки и флейты (конечно, потому, что на этомъ духовомъ инструментѣ игралъ король), каноническая фуга для фортепіано и флейты или скрипки, каноны, трехъ-голосная и шести-голосная фуга для фортепіано.

Несмотря на мастерство, обнаруженное Бахомъ въ его разработкѣ темы короля, онъ достигнулъ апогея своего искусства только въ «Kunst der Fuge». Это произведеніе есть сборникъ фугъ, въ которомъ одна и та же тема разработана всѣми контрапунктическими средствами. Оно написано Бахомъ въ 1749 г. съ педагогическою цѣлью—дать юному поколѣнію образецъ высшей художественной полифоніи. (Ph. Spitta, J. S. Bach. Leipzig. 1880. Bd. II. S. 678—679).

Бахъ умеръ въ 1750 году, занятый поправками своей рукописи въ то время, когда она уже гравировалась.

Въ «Kunst der Fuge», кромѣ фугъ, есть нѣсколько канонъ ²⁾ и двѣ фуги для двухъ фортепіано, представляющія арранжировку двухъ трехъ-голосныхъ фугъ.

Вторая фуга показываетъ всѣ голоса первой въ обращеніи; оттого они иногда очень удаляются другъ отъ друга и представляютъ большое затрудненіе для исполненія. Чтобы устранить это затрудненіе, Бахъ далъ два голоса одному фортепіано, а третій съ дополнителнымъ четвертымъ—другому. Въ результатѣ получилось произведеніе сомнительнаго музыкальнаго достоинства, которое едва ли авторомъ предназначалось для «Kunst der Fuge» ³⁾. Совершенно чуждымъ придаткомъ въ этомъ сборникѣ является неоконченная фуга съ тремя темами, изъ которыхъ послѣдняя состоитъ изъ нотъ А, В, С, Н, т. е. изъ буквъ, входящихъ въ имя автора. Надъ этой неоконченной фугой, обрывающейся на 239 тактѣ, Бахъ работалъ по окончаніи «Kunst der Fuge» ⁴⁾. Она вошла туда по ошибкѣ.

Когда Бахъ умеръ, его взрослые сыновья были далеко. Липа-же, присутствовавшая при смерти Баха, не знала, какъ поступить съ рукописью «Kunst der Fuge». Оттого въ этотъ сборникъ вошло много чуждаго, по устраненіи котораго остается 15 фугъ и 4 канона. Фуга есть высшая форма полифонной музыки, въ которой голоса, вступая одновременно, болѣе или менѣе точно подражаютъ другъ другу на основаніи особыхъ законовъ. Канонъ же есть одна и та же мелодія,

¹⁾ Ph. Spitta. J. S. Bach. Leipzig. 1880. Bd. II. S. 671.

²⁾ Ibid. II. S. 678.

³⁾ Ibid. II. S. 677—678.

⁴⁾ Ibid. II. S. 684—685.

исполняемая разными голосами, вступающими одинъ послѣ другого. Едва ли самъ Бахъ рѣшился бы канонами, представляющими болѣе узкую въ сравненіи съ фугой полифонную форму, нарушить грандіозное единство этого сборника, въ которомъ авторъ возносится на такую высоту въ смыслѣ техническаго и художественнаго совершенства, которая едва ли доступна кому либо иному...

Сравнивая три сборника фугъ Баха: *Das wohltemperirte Clavier*, *Musikalisches Opfer* и *Kunst der Fuge*, мы видимъ, какъ гений Баха возносится все выше и выше.

Das wohltemperirte Clavier самъ авторъ рассматривалъ, какъ нѣчто цѣльное, и потому имѣлъ обыкновение играть все сначала до конца ¹⁾. Но обѣ части этого сборника далеко не равнаго достоинства. Въ первой хотя есть шедевры, подобные *cis-moll'*ной прелюдии и фугѣ, но зато встрѣчаются произведенія и значительно болѣе слабыя, какъ, напримѣръ, *a-moll'*ная, еще напоминающая фуги Букстехуде и, вѣроятно, написанная авторомъ въ молодые годы ²⁾. Въ этой фугѣ, какъ и нѣкоторыхъ другихъ первой части, техническая виртуозность преобладаетъ и художественная работа нѣсколько затемняется изысканностью ³⁾.

Наоборотъ, вся громадная полифонная техника Баха, всѣ сложные контрапункты, встрѣчающіеся такъ часто въ фугахъ II части, служатъ автору лишь средствами достигнуть здѣсь высшихъ художественныхъ эффектовъ.

Какъ ни великъ Бахъ въ «*Das wohltemperirte Clavier*», въ особенности въ фугахъ II части ⁴⁾ этого произведенія, все таки онъ еще выше въ «*Musikalisches Opfer*», гдѣ обнаруживаетъ всю свою всестороннюю силу создавать звуковыя сочетанія, неисчерпаемую гармоническую глубину и неизсякаемый родникъ фантазій. Но и *Musikalisches Opfer* не есть вполнѣ цѣльное художественное произведение: его единство нарушается разными инструментами, для которыхъ оно написано.

Бахъ достигаетъ зенита полифоннаго искусства и собственного совершенства въ «*Kunst der Fuge*», въ циклически-замкнутой группѣ вошедшихъ туда фугъ. Техническихъ трудностей болѣе для него не существуетъ; онъ творитъ легко и свободно, и, играя, создаетъ труднѣйшія контрапунктискія комбинаціи. Ограниченность формы, которой авторъ добровольно себя подвергнулъ, лишь служить ему

средствомъ достигнуть своеобразной характеристичности. Здѣсь гений Баха витаетъ на недостигаемой высотѣ. Отъ нея вѣетъ холодомъ снѣговыхъ горныхъ вершинъ и звѣздной безвѣтренной зимней ночи ¹⁾.

Это произведение проникнуто тѣмъ возвышеннымъ покоемъ, въ который погружался духъ великаго композитора, приблизившагося къ предѣлу своего земного поприща. Достойный апофеозъ жизни, всецѣло сосредоточенный на высшихъ художественныхъ цѣляхъ.

Послѣ смерти великій гений былъ почти совсѣмъ забытъ, и о немъ напомнилъ образованному обществу Форкель, написавшій въ началѣ XVIII столѣтія біографію Баха. Но далеко не всѣ его понимали и цѣнили. Цельтеръ не одобрялъ намѣренія своего ученика Мендельсона, затѣявшаго исполненіе страстей Господнихъ по Маттею въ 1829 г. послѣ ихъ почти столѣтняго забвенія.

По поводу этого событія Цельтеръ писалъ Гёте: «Страсти Господни по Маттею нашего старика Баха прошли довольно гладко и многимъ даже понравились, чему я едва могъ повѣрить» ²⁾. По инициативѣ же Мендельсона поставленъ въ 1843 г. памятникъ Баху въ Лейпцигѣ передъ домомъ, въ которомъ Бахъ когда-то жилъ. Но лучший памятникъ великому гению воздвигнутъ Баховскимъ обществомъ, возникнувшимъ въ столѣтнюю годовщину смерти Баха и предпринявшимъ образцовое изданіе его твореній ³⁾.

Хотя Бахъ употреблялъ драматическія музыкальныя формы въ своихъ вокальныхъ произведеніяхъ, но, по складу своего характера, онъ былъ преимущественно лирикъ, чѣмъ отличался отъ своего одинаково съ нимъ гениальнаго современника—Генделя, наиболѣе склоннаго къ эпико-драматическимъ сюжетамъ.

Георгъ Фридрихъ Гендель родился въ одинъ годъ съ Іоганномъ Себастьяномъ Бахомъ: 23-го февраля 1685 г. въ Галле. Въ раннемъ дѣтствѣ Гендель обнаружилъ большую склонность къ музыкѣ, но не могъ ей отдаться, вслѣдствіе упрямства своего отца, желавшаго непременно сдѣлать изъ Георга юриста. Однако, послѣдній находилъ возможность удовлетворять своей наклонности къ музыкѣ, благодаря клавикорду, находившемуся на чердакѣ, гдѣ ребенокъ могъ заниматься музыкой, не рискуя быть услышаннымъ своимъ отцомъ, ко-

¹⁾ Ph. Spitta. J. S. Bach. Leipzig. 1880. II. S. 679, 681.

²⁾ Langhans. Die Geschichte der Musik. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 465.

³⁾ Баховское общество образовалось въ 1851 г. въ Лейпцигѣ стараниями О. Яна, М. Гауптмана, Г. Шумана и др. Въ 1896 г. закончилось изданіе произведеній І. С. Баха въ 46 томахъ, предпринятое этимъ обществомъ. Въ 1900 г. образовалось въ Лейпцигѣ же „Новое Баховское Общество“ съ цѣлью пропагандировать произведенія названнаго композитора. Вѣроятно, много произведеній І. С. Баха потеряны. (См. Н. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. II Teil. S. 118—119).

¹⁾ Gerber. Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler 1791—1792. Bd. I. S. 492. Cp. Ph. Spitta. J. S. Bach. Leipzig. 1880. Bd. II. S. 682.

²⁾ Ph. Spitta. J. S. Bach. Leipzig. 1873. Bd. I. S. 770—771.

³⁾ Ibid. Bd. II. S. 669.

⁴⁾ Ph. Spitta. J. S. Bach. Leipzig. 1880. Bd. II. S. 670, 671.

торый считалъ занятіе музыкой пустою тратой времени. Упрямству своего отца Георгъ противодействовалъ своею настойчивостью, обнаружившеюся весьма рано и представлявшею характеристическую черту и его позднѣйшей дѣятельности. Однажды отецъ Георга собрался ѣхать въ Вейсенфельсъ. Когда просьбы ребенка взять его съ собою оказались тщетными, то онъ бѣжалъ за отбѣзжавшимъ экипажемъ до тѣхъ поръ, пока не принудилъ своего отца посадить его съ собою ¹⁾. Это путешествіе имѣло большое значеніе въ судьбѣ Георга. Ему удалось такъ удачно проявить свои музыкальныя способности, что герцогъ посоветовалъ отцу Георга не противиться влеченію послѣдняго къ занятію любимымъ искусствомъ. Георгу было разрѣшено брать уроки музыки у органиста Цахау въ Галле. Мальчикъ дѣлалъ быстрые успѣхи въ игрѣ на органѣ и композиціи. Ему удалось также научиться игрѣ на скрипкѣ и гобоѣ. Десяти лѣтъ Георгъ написалъ шесть сонатъ для двухъ гобоевъ и баса. Но занятія музыкой не мѣшали Георгу продолжать обучаться наукамъ. Отецъ Георга умеръ въ 1697 г. Такимъ образомъ препятствіе къ исключительному занятію музыкой исчезло. Тѣмъ не менѣе Георгъ продолжалъ заниматься науками и поступилъ въ университетъ. Лишь въ 1703 г. Гендель рѣшился посвятить себя всецѣло музыкѣ. Онъ поѣхалъ въ Гамбургъ, гдѣ занялъ мѣсто въ оркестрѣ, игралъ партію второй скрипки, аккомпанируя на фортепiano и иногда дирижируя оркестромъ. Въ этомъ городѣ онъ подружился съ Телеманомъ и Маттесономъ. Съ послѣднимъ онъ разъ поссорился до того, что оба молодые человека схватились за оружіе, и только случай спасъ Генделя отъ пшани, направленной Маттесономъ прямо въ грудь своего противника ²⁾.

Уже во время своего пребыванія въ Гамбургѣ Гендель сталъ выступать, какъ композиторъ. Но Маттесонъ писалъ по поводу «длинныхъ, длинныхъ арій и почти безконечныхъ кантатъ» Генделя, что хотя этотъ композиторъ знаетъ гармонию, но лишенъ правильнаго вкуса ³⁾. Въ Гамбургѣ Гендель имѣлъ значеніе болѣе чѣмъ исполнитель, а не какъ композиторъ. Чувствуя, однако, призваніе къ творчеству, онъ вознамѣрился ѣхать въ Италію, чтобы усовершенствоваться въ композиціи. Одинъ тосканскій князь, Джіованни Гастонъ де Медичи, предлагалъ денежные средства для путешествія ⁴⁾.

¹⁾ Fr. Brendel, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, 2. Auflage, Leipzig, 1855. Bd. I. S. 212.

²⁾ W. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts, Leipzig, 1882. Bd. I. S. 412.

³⁾ Ibid. I. S. 413.

⁴⁾ Ibid. I. S. 413—414.

Но отличительною чертою характера Генделя была независимость, поэтому онъ отклонилъ отъ себя предложеніе князя, которое могло лишь связать его обязательствомъ, и предпочелъ самостоятельно добыть себѣ необходимую сумму ¹⁾. Когда она была собрана, Гендель отправился въ Италію, гдѣ провелъ нѣсколько лѣтъ (отъ 1707 до 1710 г.). Въ этой странѣ онъ сблизился съ многими первоклассными композиторами, наиримѣръ, съ Александромъ Скарлатти и его сыномъ Доменикомъ, съ Лотти, Корелли, и др. Онъ сталъ выступать не только какъ виртуозъ, но и какъ композиторъ: онъ написалъ нѣсколько кантатъ, ораторій и оперъ. Его произведенія имѣли огромный успѣхъ, хотя въ этотъ періодъ своего творчества онъ не создалъ ничего такого, что имѣло бы непреходящее достоинство.

Изъ Италіи Гендель отправился въ Ганноверъ, гдѣ оставался не долго. Въ 1710 г. онъ уѣхалъ въ Лондонъ, гдѣ сосредоточилась дѣятельность Генделя въ моментъ высшаго развитія силъ этого гениальнаго композитора.

Въ Лондонѣ проникла итальянская опера въ началѣ второй половины 17-го вѣка ²⁾. Между англійскими оперными композиторами особенно замѣчательнъ Генрихъ Пёрсель (1658—1695 г.). Объ этомъ талантливомъ композиторѣ Кризандеръ, біографъ Генделя, даетъ слѣдующій отзывъ: Итальянецъ удивился бы каденціямъ Пёрселя. Дѣйствительно послѣдній не умѣлъ ихъ дѣлать по крайней мѣрѣ въ пѣніи соло, въ хорахъ же этого композитора заключенія гораздо естественнѣе и значительнѣе. Пёрсель не писалъ такихъ прекрасныхъ инструментальныхъ произведеній, какъ Люлли ³⁾ и Корелли, такихъ дуэтовъ, какъ Стеффани, такихъ арій, какъ Скарлатти, хоровъ, столь пѣвучихъ и правильно построенныхъ, какія встрѣчаются у итальянскихъ композиторовъ; вообще, отдѣльныя части удавались Пёрселю менѣе, чѣмъ лучшимъ маэстро. Но цѣлое выходило у него лучше, по причинѣ его здороваго, глубоко-драматическаго духа, который привелъ его уже въ то неблагопріятное время къ соединенію хора съ пѣніемъ соло, отчего получались широко-развитыя музыкальныя картины ⁴⁾.

¹⁾ Ar. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig, 1868. S. 469.

²⁾ О возникновеніи оперы въ Англии см. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматію. 2 изд. Спб. 1900, стр. 102—104.

³⁾ Люлли—французскій композиторъ, о которомъ будетъ сказано ниже.

⁴⁾ Fr. Chrysander, G. F. Händel, Leipzig, 1858. I. S. 260—261.

Образчикомъ произведеній Пёрселя можетъ служить отрывокъ изъ „Masque in Timon of Athens“, помѣщенный въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 380—381.

Слово „Masque“ въ Англии означало тоже, что французское слово „Intermède“. И въ Англии и Франціи эти увеселенія имѣли мѣсто при дворѣ и въ домахъ богачей. Танцы исполнялись не профессиональными

Перселя написал тридцать девять музыкально-драматических произведений¹⁾. Некоторые из них имѣютъ шекспировскія сюжеты. Первая его опера: «Дидона и Эней» до сихъ поръ слушается съ удовольствіемъ. Она состоитъ изъ речитативовъ, арій, дуэтовъ и хоровъ. Последніе иногда врываются въ пѣніе соло, чѣмъ усиливаютъ драматизмъ произведенія. Замѣчательно, что опера «Дидона и Эней» Перселя написана до начала композиторской дѣятельности Скарлатти²⁾.

Изъ прочихъ англійскихъ оперныхъ композиторовъ обращаютъ на себя вниманіе: Генрихъ Кэри (Carey), писавшій баллады и оперы въ народномъ стилѣ и вслѣдствіе бѣдности кончившій свою жизнь самоубійствомъ въ 1743 г.³⁾, и Томасъ Клейтонъ, явившійся на англійской сценѣ въ 1705 г. и обнаружившій полную зависимость отъ итальянцевъ⁴⁾.

Вліяніе итальянцевъ тормозило успѣхи національной англійской оперы. Между прочимъ появились такіе, въ которыхъ пѣли частью по итальянски, частью по англійски, и наконецъ итальянцы окон-

артистами, а гостями. Даже принцы принимали участіе въ этихъ танцахъ". (Victor Schoelcher. The Life of Handel. London. 1857, p. 174).

„Персель, благодаря своей эдоровой музыкѣ во всѣхъ своихъ произведеніяхъ, ихъ единству и общему эффекту, возвышенности хоромъ и разносторонности, является предшественникомъ Генделя, ведущимъ къ послѣднему самымъ прямымъ путемъ". (Fr. Chrysander. G. Fr. Handel. Leipzig. 1858. I. S. 261). Персель замѣчательнъ также, какъ инструментальный композиторъ. „Хотя пьесы Перселя не достигаютъ величія нѣмецкихъ композиторовъ (въ особенности это замѣтно въ сарабандахъ, требующихъ нѣкоторой торжественности), тѣмъ не менѣе онъ очарователенъ, какъ своею мелодичностью, такъ и счастливыми имитациями въ голосахъ". (Farreng. Le trésor des pianistes. Paris. 1861. Notice biographique de Henry Purcell, p. 3). Образчикомъ инструментальныхъ сочиненій Перселя можетъ служить его сюита, помѣщенная въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Опб. 1900, стр. 461—464.

¹⁾ Кромѣ оперъ Персель писалъ инструментальныя пьесы (для органа) и духовныя произведенія. Изъ послѣднихъ замѣчательны сочиненія, носящія названіе „anthem" (собственно, antihymne, или антифонъ, т. е. по-гречески противогласникъ—попеременное пѣніе на обоихъ клиросахъ). До Перселя антемы писались въ формѣ мотета на библейскій текстъ въ англійскомъ переводѣ. Персель придавъ имъ характеръ нѣмецкихъ духовныхъ кантатъ, прерывая хоръ пѣніемъ соло и инструментальной музыкой. Антемы писалъ и Гендель. (W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 472. H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Aufl. Leipzig. 1900. S. 37. (Art. Anthem).

²⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 401.

³⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 485. H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 177. (Art. Carey). Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 403.

⁴⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 402—403.

чательно запленили англійскую сцену, на которой исчезъ національный англійскій языкъ¹⁾.

Въ 1711 г. на англійской сценѣ явилась опера Генделя «Rinaldo», произведшая громадное впечатлѣніе²⁾.

Въ Лондонѣ Гендель встрѣтился съ соперниками, умѣвшими поддѣлаться подъ вкусъ публики. Но ему удалось ихъ побѣдить. Въ особенности блестящее пораженіе нанесъ имъ Гендель, когда принялъ участіе въ сочиненіи оперы «Муцій Сцевола», въ которой онъ написалъ третій актъ, а первые два Буонончини и Атилио. Но онъ пользовался нераздѣльнымъ успѣхомъ только до 1729 г. Въ это время онъ поссорился съ пѣвцомъ Сенезино, котораго очень любила публика, Гендель же требовалъ его удаленія. Тогда аристократія, видя упорство Генделя и преимущественно интересуясь въ оперѣ виртуознымъ пѣніемъ, основала новую итальянскую оперу, для которой пригласила композиторовъ: Порпору и Гассе и въ числѣ пѣвцовъ Фаринелли. Тогда театръ Генделя сталъ значительно менѣе посѣщаться публикою. Огорченія отъ несправедливой оцѣнки своихъ произведеній и отъ денежныхъ убытковъ разстроили здоровье Генделя. Возстановивъ свои силы леченіемъ и отдыхомъ, Гендель взялся съ новой энергіею за композицію, но иного направленія. Онъ не хотѣлъ болѣе писать оперъ и всецѣло посвятилъ свою дѣятельность ораторіи.

Этотъ поворотъ въ дѣятельности Генделя былъ не случайный³⁾; вѣроятно, названный композиторъ оставилъ бы оперу, если бы онъ даже продолжалъ имѣть успѣхъ, и его театръ усердно посѣщался бы публикою. Главная причина, которая заставила Генделя перестать сочинять оперы, заключалась въ низкомъ достоинствѣ либретто. Послѣднее сочинялось съ исключительною цѣлью дать просторъ композитору для развитія и округленія музыкальных формъ. Неаполитанская школа, стремясь къ наибольшей музыкальной красотѣ, ступала драматическое достоинство либретто, уничтожила характеристичность лицъ и довела ихъ до общаго значенія типовъ, неопредѣленный обликъ которыхъ наиболѣе доступенъ для музыкальнаго воспроизведенія. Гендель не сдѣлалъ шага впередъ въ оперѣ: созданныя имъ произведенія этого рода по формѣ не отличаются отъ итальянскихъ.

¹⁾ Ar. von. Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 403.

²⁾ Ibid. S. 403.

Ср. Em. Naumann. Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart. 2 Auflage Berlin. 1875. S. 96.

³⁾ Ar. von. Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 483, 486—487.

Соотвѣтствующіе сюжеты своему музыкальному гению Гендель нашелъ въ библіи. Ихъ величавая простота вполне соотвѣствовала характеру его творчества. Гендель задумалъ сначала писать духовныя оперы. Но духовенство воспротивилось перенесенію библейскихъ лицъ на театральную сцену¹⁾. Встрѣтившись съ неодолимымъ препятствіемъ, не допустившимъ Генделя создать духовную оперу, онъ остановился на ораторіи, которая не нуждается въ сценическомъ представленіи и даетъ тѣмъ болѣе просторъ развитію музыки, берущей на себя главную драматическую роль въ этомъ родѣ произведеній.

Въ б. ч. ораторій Генделя проведена одна и та же великая идея спасенія народной свободы героемъ націи²⁾. Эту идею Гендель художественно выразилъ музыкой, вполне соотвѣтствующей величавой простотѣ библейскаго разсказа и своими могучими звуками изображающей трагическую гибель героя, завершающую его самоотверженный подвигъ. Поэтому ораторіи Генделя имѣютъ два главные элемента: эпическій и драматическій, тогда какъ лиризмъ наступаетъ только въ немногіе моменты, при выраженіи личнаго настроенія героя. Эпико-драматическій характеръ сюжетовъ генделевскихъ ораторій отразился въ музыкѣ, изобилующей мощными трагическими эффектами и широкимъ употребленіемъ хоровыхъ массъ. Обработывая сюжеты, столь близкіе національнымъ интересамъ, въ особенности дорогіе свободолюбивымъ англичанамъ³⁾, Гендель старался сдѣлать свое искусство доступнымъ всему народу. Оттого, несмотря на величіе и глубину своихъ идей, онъ въ высшей степени популяренъ, чѣмъ отличается отъ Баха, слишкомъ углубленнаго, по своей лирической натурѣ, въ личныя настроенія, и вслѣдствіе оригинальной субъективности не вполне доступнаго для массы.

Ораторіи Генделя привлекаютъ цѣлыя тысячи народа. До сихъ поръ англичане любятъ этого композитора до обожанія⁴⁾. Но не

¹⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 478. Cp. Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 491—492.

²⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. 489—490.

³⁾ Ibid. S. 501.

⁴⁾ Англичане считаютъ Генделя за своего національнаго композитора. Ему приписывалось авторство національныхъ гимновъ: „God save the king“ и „Rule Britannia“. Но Кризандеръ доказалъ, что авторъ гимна „God save the king“ былъ Кери (см. статью Кризандера: „Henry Carey und der Ursprung des Königsgesanges: God save the king“, Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. I. 287). Что же касается до гимна „Rule Britannia“, то онъ взятъ изъ одного произведенія (Mask), написаннаго въ 1751 г. Арномъ (Arne), который въ свою очередь заимствовалъ многое изъ произведенія Генделя „Occasional oratorio“ (1746). Въ гимнѣ „Rule Britannia“ всего лишь

меньшимъ успѣхомъ ораторіи Генделя пользуются и на континентѣ. Ежегодно въ одномъ изъ городовъ Рейнской провинціи: Кельнѣ, Ахенѣ или Дюссельдорфѣ въ день Святой Троицы громадная масса народа собирается для слушанія ораторій Генделя, въ исполненіи которыхъ принимаютъ участіе цѣлыя тысячи музыкантовъ и пѣвцовъ. Колоссальное значеніе такихъ народныхъ празднествъ, во время которыхъ исполняются ораторіи Генделя, пробуждающія въ массѣ лучшія стороны человѣчности: энтузіазмъ къ національному герою и сочувствіе радости освобожденнаго отъ рабства и угнетенія народа,—можетъ сравниться развѣ только съ олимпійскими играми грековъ¹⁾. Своими ораторіями Гендель доказалъ, что музыкѣ доступно выраженіе высочайшихъ идей и настроеній, присущихъ человѣчеству. Наибольшаго величія достигаетъ идеалъ Генделя въ его двухъ ораторіяхъ. «Израиль въ Египтѣ» и «Мессія». Въ первой героемъ, освобождающимъ свой народъ, является самъ Господь Саваоѹ, ведущій евреевъ изъ Египта въ землю обѣтованную. Во второй герой-освободитель есть Иисусъ Христосъ, своимъ подвигомъ искупленія спасшій все человѣчество. Хотя другія ораторіи Генделя: «Самсонъ», «Саулъ», «Иуда Маккавей» и пр. не достигаютъ той-же всеобъемлемости идеи, какъ въ «Мессіи», и того религіознаго величія, какъ въ «Израиль», тѣмъ не менѣе онѣ принадлежатъ къ величайшимъ произведеніямъ художественнаго гения²⁾.

При исполненіи своихъ ораторій Гендель дополнялъ эффектъ игрою на органѣ. Впослѣдствіи Моцартъ и Юлій Ритцъ сдѣлали нѣкоторыя дополненія въ инструментальной части ораторій Генделя, чтобы приспособить ихъ къ обогатившемуся новыми эффектами оркестру позднѣйшей эпохи. (Mendel, Musikalisches Conversations-Lexikon. Bd. IV. S. 483).

два такта, не принадлежащіе Генделю (W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 485—486. Cp. V. Schoelcher. Life of Handel. London. 1857, p. 299).

¹⁾ Em. Naumann. Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart. 2 Auflage. Berlin. 1875. S. 88—89.

²⁾ Кромѣ оперъ и ораторій, Гендель писалъ камерную и инструментальную музыку: „Concerti grossi“, сонаты, тріо, сюиты, фуги и пр.

ГЛАВА XXXVI.

Опера во Франціи. Люлли. Рамо, какъ композиторъ и теоретикъ.

Мазарини, управлявшій Франціею во время регентства Анны Австрійской, вызваннаго малолѣтствомъ Людовика XIV, выписать итальянскую труппу, которая дала 14 декабря 1645 г. въ Парижскомъ дворцѣ «Petit Bourbon» представление: «Festa teatrale della finta pazza», текстъ котораго былъ написанъ Строцци, а музыка Сакрати, драматическимъ композиторомъ, родившимся въ началѣ 17-го вѣка и умершимъ въ 1650 г. Первый актъ этого представления кончался балетомъ изъ обезьянъ и медвѣдой, второй—балетомъ изъ страусовъ, третій—балетомъ индійцевъ съ попугаями¹⁾. Но «La finta pazza» была только комедіей съ музыкой. Первая большая опера, данная въ Парижѣ, была «Орфей» Луиджи Росси, какъ это доказываетъ Romain Rolland²⁾. Первое представление этой оперы состоялось 2 марта 1647 г.³⁾. Иезуитъ Père Menestrier, написавшій въ 1681 г. «Des représentations en musique ancienne et moderne», хотя упоминаетъ ее, но не называетъ сочинившаго ее композитора. Она начиналась съ пролога, изображавшаго, какъ французское войско брало крѣпость.

Этотъ прологъ связи съ самой оперой не имѣлъ. Она была наполнена дѣйствіями всевозможныхъ мифологическихъ существъ и изобиловала внезапными превращеніями, удивительными декораціями, разнообразными костюмами и прекраснымъ пѣніемъ⁴⁾. Но не всѣ были такого мнѣнія. Многие находили эту оперу скучной:

Ce beau mais malheureux Orphée;
Ou, pour mieux parler, ce Morphée,
Puisque tout le monde y dort⁵⁾.

¹⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 176. См. объ этомъ произведеніи Romain Rolland, Notes sur L'Orfeo de Luigi Rossi, et sur les musiciens italiens à Paris, sous Mazarin въ Congrès international d'Histoire de la musique, tenu à Paris à la Bibliothèque de l'Opéra du 23 au 29 Juillet 1900. Documents, mémoires et vœux publiés par les soins de M. J. Combarieu. Solesmes. 1901, p. 191, 196.

²⁾ См. Ibid. p. 190—209. Л. Росси родился въ Неаполѣ въ концѣ XVI в. и въ свое время пользовался значительною извѣстностью (ibid. p. 199—202). Но потомъ его забыли и «Орфей» Росси приписывался разнымъ авторамъ. (Ibid. p. 200).

³⁾ Ibid. p. 203.

⁴⁾ Menestrier. Des représentations en musique ancienne et moderne, p. 196. Cp. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 178, 168.

⁵⁾ Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 168, 178. Cp. Romain Rolland, Notes sur L'Orfeo de Luigi Rossi et sur les musiciens à Paris, sous Mazarin въ Congrès internatio-

Французская публика начала сознавать необходимость въ національной оперѣ. Но для этого нужно было рѣшить вопросъ: годится ли французскій языкъ для опернаго пѣнія? Положительный отвѣтъ былъ данъ Перреномъ (Abbé Perrin), котораго поэтому можно считать за основателя французской оперы¹⁾.

Послѣ ознакомленія французовъ съ итальянской оперой, не замедлили появиться съ ихъ стороны попытки создать собственную національную оперу. Еще за долго до приѣзда итальянской оперной труппы въ Парижъ, во Франціи существовали сценическія представленія, состоявшія преимущественно изъ танцевъ, съ присоединеніемъ пѣнія и разговора. Но подобныя представленія были очень грубы и свидѣтельствовали о весьма низкой степени эстетическаго развитія французскаго общества. Предтечей французской оперы можетъ считаться балетъ, состоявшій изъ танцевъ, декламации и пѣнія. Такой балетъ былъ данъ въ 1582 г. при бракосочетаніи герцога de Joyeuse съ Mademoiselle de Vaudemont, сестрою королевы. Этотъ балетъ называется «Balet comique de la Roynie, fait aux nopces de Monsieur le Duc de Joyeuse et Mademoiselle de Vaudemont sa sœur. Par Baltasar de Beaujoyeult, Valet de Chambre du Roy et de la Regne sa mère. A Paris. 1582. Par Adrian le Roy et Robert Ballard. Устроитель этого балета былъ скрипачъ Бальтазарини (Baltasar, или Beaujoyeult), текстъ написалъ королевскій милостынникъ de la Chesnaye, а музыку—придворные музыканты: Beaulieu и Salmon²⁾. По мнѣнію Бэрнея, единственная сносная мелодія во всемъ произведеніи та, которую Бальтазарини называетъ: «Un son fort gay, nommé la Clochette»³⁾.

nal d'Histoire de la Musique, tenu à Paris à la Bibliothèque de l'Opéra du 23 au 29 Juillet. Documents, mémoires et vœux publiés par les soins de M. J. Combarieu. Solesmes. 1901, p. 208.

¹⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 179 ff.

²⁾ Burney. A general History of music. London. 1789, III, p. 275—278. Стихи для этого балета были написаны de la Chesnaye. (Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 216).

³⁾ Burney. A general history of music. London. 1789. III, p. 278. Это произведение помѣщено въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 101.

Значительный историческій интересъ представляютъ образцы пѣнія соло въ этомъ балетѣ, написанномъ ранѣе появленія оперы въ Италіи на нѣсколько лѣтъ. Амбросъ предполагаетъ въ этихъ мелодіяхъ отголосокъ мистерій, напоминающихъ въ свою очередь церковное пѣніе своими длинными колоратурами. (Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 231).

Отрывокъ такого пѣнія соло помѣщенъ въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 102.

Въ нѣкоторыхъ мелодіяхъ этого балета „замѣтенъ какъ бы неясный намекъ на оперную арію и притомъ во вкусѣ и характерѣ французской оперы. Если дать себѣ трудъ построить на пѣніи Главка, какъ на основ-

Первая французская опера была написана Робертом Камбером, капельмейстером Анны Австрийской, положившим на музыку текст аббата Перрена (Pierre Perrin). Созданное Камбером и Перреном произведение было в сущности пастораль, то есть, музыкальное сочинение, изображающее прелести природы и пастушеской жизни. Оно было дано в замке главаго откупщика de la Naue (находившемся в Исси, не далеко от Парижа) под названием: «la première comédie française mise en musique» в 1659 г. ¹⁾ и имело большой успех. О значении последнего можно судить по тому факту, что опера Кавалли «Serse», данная в 1660 г., при бракосочетании Людовика XIV с инфантою испанскою, — не понравилась: французы, восхищенные упоминанием произведением Перрена и Камбера, хотели слушать свою национальную оперу ²⁾. Но смерть Мазарини (в 1661 г.) остановила развитие французской оперы на целых десять лет.

В 1669 г. Пьер Перрен получил от Людовика XIV привилегию на оперные представления. Он вошел в соглашение с Камбером, взявшимся класть на музыку либретто Перрена, и с маркизом Сурдаком (Alexandre Rieux, marquis de Sourdeac), который должен был завлаживать театральными машинами, им усовершенствованными. В 1671 г. была ими поставлена опера «Rompe», либретто которой было написано Перреном, а музыка — Камбером. Несмотря на невысокое художественное достоинство этой оперы, она имела успех громадный, о котором достаточно свидетельствует тот факт, что один либреттист получил прибыли 30,000 франков ³⁾. Наступившими несогласиями и раздорами между названными основателями французской национальной оперы ловко воспользовался Люлли, успевший выхлопотать себе привилегию на право давать оперные представления, которая сначала была предоставлена

ном басф, трезвучия на манер Люлли, а к мелодии Фетиды присоединить, в качестве аккомпанимента, соответственный пажный голос, то окажется поразительное сходство. Нельзя не заметить, что эти инстинктивно созданные мелодии не только основаны на правильной, хотя и скрытой, внутренней гармонии, обнаружить которую едва ли был в состоянии сам композитор, но и невольно напоминают оперную музыку Люлли. (Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 230—231).

Мелодии Главки и Фетиды помещены в моей Краткой исторической музыкальной Хрестоматии. 2-е изд. СПб. 1900, стр. 369.

¹⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 180—181.

²⁾ W. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17., 18., und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 184—185.

³⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 301, 381.

Людовиком XIV Перрену ¹⁾. Когда Люлли стал во главе французской национальной оперы, началась эпоха ее блестящего развития.

Жан Батист Люлли (1633—1687 г.) был флорентийский уроженец. В 1644 г. он был привезен герцогом Гизом в Париж и взят поваренком в придворную кухню. В свободные часы он брел на гитару, на которой выучился играть еще во Флоренции. Обратив на себя внимание музыкальными способностями, он стал брать уроки на скрипке и сумел расположить к себе высокопоставленных людей сочинениями для этого инструмента. Наконец ему удалось обратить на себя взоры самого Людовика XIV, который назначил девятнадцатилетнего музыканта главным инспектором своего большого оркестра, состоявшего из двадцати четырех человек и называвшегося «Grande bande». Потом Людовик XIV учредил другой оркестр из шестнадцати человек, называвшийся «Les petits violons», и во главе его поставил Люлли, который так усовершенствовал свой маленький оркестр, что последний затмил большой оркестр, называвшийся также «Les vingt quatre violons» ²⁾. Но Люлли не ограничивался одною капельмейстерскою деятельностью. Он сочинял для своего оркестра разные пьесы, которыми старался улучшить технику оркестровой игры, выступая сам в качестве виртуоза на скрипке ³⁾ и добился такого к себе внимания, что ему было поручено написать музыку для балета с текстом Мольера. В этом балете должен был танцевать сам Людовик XIV.

Люлли пускался на все, чтобы расположить к себе короля. Он не брезговал даже паясничеством, с целью развеселить Людовика XIV. Так, например, в роли мольеровского Пурсоньяка, Люлли, изображая его бегство от докторов и аптекарей, прыгнул в оркестр, прямо на флигель, оттого разбившийся вдребезги, чем насмелил короля ⁴⁾. Своим низкопоклонством, лестью и шутловством, он добился такой благосклонности со стороны Людовика XIV, что был назначен на пост главного интенданта королевской музыки. В 1672 г. он стал во главе французской оперы ⁵⁾. Здесь он проявил весьма сильную деятельность в ка-

¹⁾ Ibid. S. 381.

²⁾ Ibid. S. 381—382. Cp. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhundert. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 196.

³⁾ De Fresneuse утверждал, что „никто не умел извлекать из скрипки таких звуков, как Люлли“. (W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 196.

⁴⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 197—198.

⁵⁾ Ibid. I. S. 199.

чествъ композитора и дирижера. Онъ ревностно заботился объ усовершенствованіи исполненія и при своемъ вспыльчивомъ нравѣ иногда разбивалъ скрипки о спины музыкантовъ, если они не играли согласно съ его желаніемъ. Пылкій нравъ Люлли былъ причиною его смерти: дирижируя оркестромъ, игравшимъ «Te Deum», исполненіе котораго было назначено по случаю выздоровленія Людовика XIV, Люлли такъ ревностно махалъ своимъ дирижерскимъ жезломъ, что ушибъ себѣ ногу и, боясь сдѣлать операцію, вскорѣ умеръ. Когда Люлли былъ боленъ, его посѣтилъ духовникъ, который ему посоветовалъ, въ знакъ раскаянія въ своей театральной дѣятельности, — грѣховной въ глазахъ духовенства, — сжечь послѣднюю свою оперу. Люлли послушно исполнилъ приказаніе духовенства, сжегъ переписанные партіи своей новой оперы, тихонько спрятавъ отъ строгихъ очей священника партитуру. Передъ смертью онъ легъ на золу съ веревкой на шеѣ, пѣлъ предсмертную пѣсню: «il faut mourir, pécheur» и какъ жилъ, такъ и умеръ — комедіантомъ ¹⁾.

Главная заслуга Люлли заключается въ его операхъ. Онѣ носили названіе «tragédie mise en musique» ²⁾. Всѣхъ оперъ, написанныхъ Люлли, было девятнадцать. Изъ нихъ наиболѣе замѣчательны: *Alceste*, *Thésée*, *Psyché*, *Orphée*, *Atys*, *Bellerophon*, *Proserpine*, *Armide*, *Phaëton* и др. Либреттистъ Люлли былъ Филиппъ Кино (*Philipp Quinault*) ³⁾. Достоинъ вниманія способъ, котораго придерживался Люлли, при сочиненіи своихъ оперъ ⁴⁾. Онъ выучивалъ текстъ наизусть, садился за фортепiano и подбиралъ музыку къ выученнымъ словамъ, диктуя ее своимъ ученикамъ ⁵⁾. Такъ сочиняютъ лишь дилеттанты, поэтому упомянутый способъ композиціи свидѣтельствуетъ о томъ, что Люлли не былъ глубокимъ знатокомъ теоріи композиціи. Специально музыкальная сторона оперъ Люлли не высокаго достоинства. Не на нее Люлли преимущественно сосредоточивалъ свое вниманіе. Онъ стремился въ оперѣ къ усиленію музыки драматическихъ эффектовъ и къ вѣрной декламации, чѣмъ какъ нельзя болѣе угодилъ націо-

нальному вкусу французовъ. Въ операхъ Люлли преобладаетъ текстъ. Драматическій интересъ либретто былъ значительно возвышенъ Кино. Люлли вполне подчинялъ свою музыку поэзіи, слову. Для этой цѣли онъ безпрестанно мѣнялъ ритмъ, стремясь какъ можно болѣе приблизить размѣръ музыки къ размѣру словъ текста. Речитативы ¹⁾ преобладаютъ и только въ моменты лирическихъ изліяній переходятъ въ аріозо ²⁾. Оттого въ операхъ Люлли музыка довольно бѣдная, но служитъ удачной иллюстраціей либретто. Люлли старался возвысить драматическое значеніе хора ³⁾, почти совсѣмъ исчезнушаго изъ итальянской оперы того времени ⁴⁾. Увертюры Люлли ⁵⁾ состоятъ изъ трехъ частей, изъ которыхъ первая и третья въ медленномъ темпѣ, а вторая въ быстромъ. Слѣдовательно, отношеніе частей въ увертюрахъ Люлли обратное установленному въ увертюрахъ Ал. Скарлатти, понявшаго важность преобладанія быстрыхъ частей въ инструментальной музыкѣ (увертюра Ал. Скарлатти имѣетъ слѣдующій порядокъ: *Allegro*, *Adagio*, *Allegro*, а Люлли: *Grave*, *Allegro*, *Grave*).

Интересъ оперъ Люлли возвышался непремѣннымъ присутствіемъ балета и самымъ тщательнымъ и эффектнымъ исполненіемъ. По настоянію Люлли женскія роли стали исполняться женщинами, а не мужчинами, какъ это было до него ⁶⁾. Блескъ сценической обстановки, эффектность балета, драматическое достоинство либретто, усиленное удачной музыкальной иллюстраціей, вѣрность декламации и полное господство слова надъ музыкой, — все это обезпечило успѣхъ оперъ Люлли на французской сценѣ, гдѣ онъ, несмотря на свое до-

¹⁾ Баттѣ въ своемъ сочиненіи: „Les beaux arts réduits à un même principe“, Paris. 1747. p. 267, пишетъ: „Когда Люлли сочинялъ свои прекрасные речитативы, онъ иногда просилъ Шаммеле (*Chammelé*) ему декламировать текстъ; Люлли быстро схватывалъ ея интонацію и впоследствии подчинялъ послѣднюю правиламъ своего искусства.“

²⁾ Есть извѣстіе, что знаменитая цѣлица Фаустина (родившаяся въ 1693 г.) прободомъ въ Англію посѣтила Парижъ и, слушая тамошнюю оперу, послѣ получасоваго ожиданія воскликнула: „Когда же наконецъ будетъ арія“. (*Burney. A general history of music. London. 1789. III, p. 277.*)

³⁾ Ar. von Dommer. *Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 386*
„Что касается хоровъ въ операхъ Люлли, то они соответствуютъ античному принципу единства дѣйствія. Ихъ декламаторскій характеръ строго выдержанъ. Они лишены богатой мелодичности итальянскихъ оперъ и кажутся бы то ни было контрапунктическими приправами, но какъ въ хорахъ, такъ и въ пѣніи соло удачно избѣгнута опасность монотонности частой перемѣной двухъ-дольнаго и трехъ-дольнаго такта. (W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 207.*)

⁴⁾ Ar. von Dommer. *Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 292.*

⁵⁾ Ibid. S. 387.

⁶⁾ W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 206—207.*

¹⁾ Ar. von Dommer. *Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 382—388.* Люлли прощенъ церковью потому, что сжегъ свою оперу. (*Lecky. History of the Rise and Influence of the Spirit of Rationalism in Europe. 2 ed. London. 1866. Vol. II. p. 350.* Дѣятельность людей, причастныхъ театру, почиталась грѣховною. Ibid. II, p. 347.)

²⁾ Ar. von Dommer. *Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 384.*

³⁾ Либретто оперъ Люлли: *Psyché* и *Bellerophon* написаны Корнелемъ, — *Acis et Galatée* Кампистрономъ (*Campistron*). См. W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 203—204.*

⁴⁾ Ibid. I. S. 384.

⁵⁾ Лучшій ученикъ Люлли былъ Колассъ.

вольно низкое музыкальное достоинство, продержались около ста лет¹⁾.

Послѣ Люлли развитію французской національной оперы содѣйствовалъ Жанъ Филиппъ Рамо (1683—1764 г.). Онъ рано обнаружилъ музыкальное дарованіе. Отецъ послалъ его въ Миланъ, гдѣ, однако, Рамо не подвинулся впередъ въ своемъ музыкальномъ развитіи²⁾. Впослѣдствіи онъ бралъ уроки у Маршана³⁾. Рамо выучился играть на фортепиано, органѣ и скрипкѣ. Онъ написалъ большое число инструментальныхъ сочиненій.

Рамо сталъ писать оперы пятидесяти лѣтъ (съ 1733 г.) и съ этихъ поръ всецѣло посвятилъ себя этому роду композиціи. Изъ нихъ наиболѣе замѣчательны: *Hypolite et Aricie*, *Zoroastre*, *Castor et Pollux* и др. Подобно операмъ Люлли, онѣ отличаются драматичностью и вѣрностью декламации. Но музыкальная сторона оперъ Рамо, хотя не преобладаетъ надъ текстомъ, но гораздо развитѣе, чѣмъ въ операхъ Люлли. Солидное изученіе теоріи музыки отразилось въ операхъ Рамо интереснымъ аккомпаниментомъ съ самостоятельными мотивами, фугированными хорами и богатствомъ гармоніи. Все это было ново для французской публики, приученной къ простотѣ, граничащей съ бѣдностью, въ музыкѣ оперъ Люлли. Поэтому французская публика отнеслась къ Рамо, какъ къ посягателью на традиціи національной французской оперы. Но впослѣдствіи Рамо былъ понятъ и по справедливости оцененъ, какъ продолжатель принциповъ установленныхъ Люлли на французской оперной сценѣ⁴⁾.

Принципы французской оперы, состоявшіе въ преобладаніи драматическаго элемента надъ музыкальными интересами и въ вѣрности декламации, ради которой устранялись фюритуры и колоратуры, нарушавшія ясность слова, нашли примѣненіе у Глюка (см. слѣдующую главу), но съ несравненно большею художественностію, чѣмъ у Люлли и Рамо⁵⁾.

Рамо представляетъ рѣдкое соединеніе творческихъ способно-

¹⁾ H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 676. (Art. Lully). Образчикомъ произведеній Люлли могутъ служить отрывки изъ его оперы „Армида“, помѣщенные въ моей Браткой исторической музыкальной хрестоматіи, 2 изд. Спб. 1900, стр. 370—379.

²⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 225.

³⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 226.

⁴⁾ Ibid. I. S. 229—233.

⁵⁾ Глюкъ—подражатель и продолжатель Люлли и Рамо. (См. ibid. II. S. 48. Cp. Burney. The present state of music in Germany, the Netherlands, and United provinces. London. 1775. Vol. I. p. 266—267).

стей съ теоретическимъ мышленіемъ: въ его лицѣ соединились талантливый композиторъ и весьма выдающійся ученый теоретикъ. Сущность теоріи музыки заключается въ изслѣдованіи законовъ музыкальнаго творчества и въ ихъ систематически-логическомъ изложеніи, какъ правилъ композиціи¹⁾.

Композиторы давно писали аккорды, ничего не зная объ этихъ звуковыхъ комбинаціяхъ или имѣя о нихъ превратныя понятія (см. стр. 164). Рамо въ своихъ трактатахъ по теоріи музыки удалось выяснитъ понятіе объ аккордахъ и намѣтить главные законы музыкальной гармоніи²⁾. Рамо впервые установилъ понятіе объ основныхъ и обращенныхъ аккордахъ и замѣтилъ ихъ терцеобразное построеніе. Онъ первый заявилъ, что трезвучіе³⁾ *c-e-g* и сектаккордъ *e-g-c* одинъ и тотъ же аккордъ: первый въ своемъ основномъ видѣ, а второй въ обращеніи⁴⁾.

Рамо, установивъ значеніе тоники, субдоминанты, доминанты,

¹⁾ H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 450.

²⁾ Теоретическіе труды Рамо: ¹⁾ *Traité d'harmonie réduite à ses principes naturels* 1722; *Nouveau système de musique théorique* 1726 и пр. (См. перечень его теоретическихъ трудовъ у H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 913. (Art. Rameau). Теоретическіе труды Рамо вызвали порицанія его противниковъ, напримѣръ, Маттесона. (См. Mattheson. Kleine Generalbass-Schule. Hamburg. 1735. S. 221. Cp. Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 458). Впослѣдствіи Jean le Rond d'Alembert, знаменитый математикъ, переработалъ гармоническую систему Рамо. (Ibid. S. 458).

³⁾ О терминѣ „трзвучіе“ см. H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 416—417, 439.

⁴⁾ H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. [S. 913. Art. Rameau.

Плодотворная мысль, по обыкновенію, приходитъ въ голову не одному человѣку, а нѣсколькимъ. Ученіе Рамо коренится во взглядахъ Царлино и вытекло изъ практическаго употребленія аккордовъ въ генераль-басѣ. H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 160). Пониманіе обращенія аккордовъ замѣтно въ сочиненіяхъ: 1) Келлера (Gottfried Keller. Rules for playing a thorough-bass), вышедшемъ въ 1707 г. подъ названіемъ „A complete method of attaining to play a thorough bass upon either, organ, harpsichord or theorbolute“ (H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 428—431. H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 555. Art. Keller); 2) Вертмейстера (An. Werkmeister. Musicae mathematicae hodegus curiosus 1687, см. H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Aufl. Leipzig. 1900. S. 1241. Art. Werkmeister, H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 431) и у 3) Зопре (G. A. Sorge. Vorgemach der musikalischen Komposition. 1745—47. См. H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Aufl. Leipzig. 1900. S. 1068. Art. Sorge, H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 444—445), нашедшаго, вѣроятно, обращенія аккордовъ независимо отъ Рамо, а комбинаціонные тоны независимо отъ Тартини. (Ibid. S. 446).

медіанты и вводнаго тона ¹⁾, содѣйствуетъ логической послѣдовательности аккордовъ и мастерски объясняетъ каланды ²⁾.

Рамо первый допускаетъ теоретически свободные диссонансы, рѣзкость которыхъ не смягчена ни приговорами, ни мелодическими ходами въ видѣ проходящихъ и вспомогательныхъ нотъ ³⁾.

Замѣчательна попытка Рамо найти объясненіе мажору и минору въ акустическихъ явленіяхъ. Сначала въ «*Traité de l'harmonie*» (1722) онъ былъ противъ дуалистическаго принципа Парлино ⁴⁾, но впоследствии въ «*Génération harmonique*» (1737) все болѣе и болѣе съ нимъ примиряется ⁵⁾.

Взглядъ на миноръ, какъ на опрокинутый мажоръ, обнаруживаемый еще Парлино (см. стр. 163), встрѣчается у Blainville (*Essai sur un troisième mode* 1751) и у Руссо (въ его *Dictionnaire de Musique, art. Système*) ⁶⁾.

Теоретическая основа минора представляетъ вопросъ перво-степенной важности и для современной науки. Онъ настолько труденъ, что даже Гельмгольцъ въ своемъ знаменитомъ трудѣ «Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ, какъ физиологическая основа для теоріи музыки» (Спб. 1875), не даетъ удовлетворительнаго рѣшенія ⁷⁾.

Весьма важный шагъ впередъ сдѣлалъ Oettnigen въ своей книгѣ «*Harmonie-System in dualer Entwicklung*» (1866), обнару-

¹⁾ Н. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 151. Н. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 454, 460—461.

Одинъ изъ немногихъ современныхъ Рамо теоретиковъ, отбывшихъ его ученіе, былъ Даубе (J. Fr. Daube. *Generalbass in drei Accorden*. 1756. Ср. Н. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 152—163).

²⁾ Н. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 459—460.

³⁾ Н. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 482. Фетисъ ошибается, приписывая инициативу теоретическаго допущенія свободныхъ диссонансовъ Зопре (см. F. J. Fétis. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. 2 éd. Paris. 1844, p. 218); оно встрѣчается ранѣе у Рамо въ его *Traité de l'harmonie* (1722). См. Н. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 482.

⁴⁾ Н. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 454—455.

⁵⁾ Н. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Auflage Leipzig. 1901. I Teil. S. 152. Ср. Н. Riemann. *Musik-Lexikon*. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 744. Art. Mollakord. Н. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 457.

⁶⁾ Н. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 470—471. Выясненію природы минора содѣйствуютъ комбинаціонные тоны, найденные Тартини. (Н. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 153—155).

⁷⁾ Н. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 496—498.

жившій недостатокъ изслѣдованій Гельмгольца ¹⁾, содѣйствовавшій освобожденію теоріи музыки отъ акустики и пытавшійся находить объясненія музыкальныхъ законовъ психологическимъ путемъ ²⁾. По немъ пошелъ далѣе Stumpf въ своей *Tonpsychologie* (1883—1890) ³⁾ и Гуго Риманъ (H. Riemann, *Vereinfachte Harmonielehre* 1893), признающійся, что онъ развиваетъ далѣе и доводитъ до конца идеи, кореняющіяся въ теоретическихъ трудахъ Рамо ⁴⁾.

ГЛАВА XXXVII.

Глукъ и его послѣдователи: Фогель и Сальери.

Христофоръ Вилибальдъ Глукъ ⁵⁾ (Christoph Willibald Ritter von Gluck) жилъ отъ 1714 до 1787 года. Онъ получилъ начало своего музыкальнаго образованія въ Богеміи и выучился играть на скрипкѣ и виолончели. Въ Прагѣ онъ давалъ уроки пѣнія и игры на виолончели. Въ 1736 г. онъ прибылъ въ Вѣну, гдѣ ему удалось познакомиться съ произведеніями Фукса, Кальдары, Конти и др. Поступивъ на службу къ князю Мельци, Глукъ сопровождалъ его въ Миланъ, гдѣ сталъ брать уроки у композитора Самmartини. Сдѣлавъ быстрые успѣхи въ композиціи, Глукъ началъ писать оперы, и слава его стала быстро расти. Онъ получилъ приглашеніе въ Лондонъ, которымъ воспользовался. Въ Лондонѣ онъ познакомился съ Генделемъ, что не могло не повліять въ высшей степени благотворно на музыкальное развитіе Глука. Въ этомъ городѣ совершилась важная перемѣна въ эстетическихъ взглядахъ Глука на оперу, сдѣлавшая его реформаторомъ этого рода искусства. Говорятъ, что непосредствен-

¹⁾ Ibid. S. 498.

²⁾ Н. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 502.

³⁾ Ibid. S. 502. Ср. Н. Riemann. *Musik-Lexikon*. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 571. Art. Klang. S. 1102. Art. Stumpf (Karl).

⁴⁾ Н. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 507. Ср. Н. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. 2 Auflage. Leipzig. 1901. I Teil. S. 153.

Вотъ отчетъ значенія Рамо возмущается, а прежнихъ авторитетовъ въ теоріи музыки: Фукса (1680—1741), Мармурра (1718—1795) и Карибергера (1721—1783) понижается. (Н. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. XI).

Представителями вполне ретрограднаго направленія въ теоріи музыки являются: падре Мартини (1706—1784), Grell (1800—1886) и ученикъ Грелля Г. Веллерманъ (род. въ 1832 г.).

⁵⁾ W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 35 ff.

ной причиной возникнувшей перемены въ воззрѣніяхъ Глука на оперу былъ слѣдующій случай. Ему было поручено написать «пастиччіо»¹⁾. Такъ называлось произведение, состоявшее изъ разныхъ уже ранѣ написанныхъ арій, приспособленныхъ къ новому данному тексту. Для заказаннаго пастиччіо Глукъ ваялъ тѣ мѣста изъ своихъ прежнихъ оперъ, которыя наиболѣе нравились публикѣ. Но ему пришлось убѣдиться, что наиболѣе эффектные его аріи съ другими словами потеряли свое магическое дѣйствіе. Изъ этого факта Глукъ убѣдился въ томъ, что художественное достоинство оперы зависитъ не отъ самостоятельныхъ красотъ музыки, а отъ соответствія характера музыки содержанію текста. Тогда Глукъ рѣшился отказаться отъ всѣхъ традицій итальянской оперы, въ которой, подъ влияніемъ виртуозовъ, музыкальному элементу, въ особенности колоратурному пѣнію, было окончательно подчиненъ текстъ, наконецъ утратившій всякое драматическое достоинство. Возвышеніе послѣдняго и подчиненіе драматическимъ интересамъ всѣхъ элементовъ оперы, не исключая и музыкальнаго, стало цѣлью Глука, къ осуществленію которой онъ рѣшился стремиться во всѣхъ своихъ послѣдующихъ драматически-музыкальныхъ произведеніяхъ.

Въ своей реформаторской дѣятельности Глукъ нашелъ союзника въ лицѣ либреттиста Кальцабидди, который, понявъ стремленіе Глука къ возвышенію драматическаго достоинства оперы, доставлялъ этому композитору соответствующія его цѣли либретто. Для первой своей оперы, въ которой Глукъ началъ примѣненіе своихъ новыхъ принциповъ, онъ выбралъ сюжетъ Орфея и Эвридики, уже безконечное число разъ подвергавшійся музыкальной обработкѣ. Но ни одинъ изъ предшествовавшихъ Глуку композиторовъ не достигъ въ оперѣ на этотъ сюжетъ такихъ сильныхъ драматическихъ эффектовъ. Въ особенности удалась Глуку та сцена, въ которой Орфей, спустившись въ адъ, умоляетъ боговъ въ трогательной аріи возвратитъ ему возлюбленную его супругу Эвридику, на что хоръ фурій отвѣчаетъ ему отрицательно, во время того какъ оркестръ изображаетъ завыванье Церберы. Изъ слапаваго пѣвца, какимъ Орфей является въ прежнихъ операхъ, онъ сдѣлалъ у Глука сильнымъ драматическимъ героемъ. Это произведение Глука было въ первый разъ дано 1762 г. въ Вѣнѣ, и съ каждымъ слѣдовавшимъ представленіемъ успѣхъ этой оперы возрасталъ²⁾.

Если въ «Орфее» драматическія тенденціи Глука проявляются лишь мѣстами, то въ слѣдующей его оперѣ — «Альцестъ» его новые принципы проведены съ полнымъ сознаниемъ и ясно выражены, какъ въ самомъ произведеніи, такъ и въ предисловіи, послѣднее служить лучшимъ средствомъ для ознакомленія съ сущностію оперной реформы Глука¹⁾. Въ этомъ предисловіи, въ которомъ авторъ обращается къ великому Герцогу тосканскому, Петру Леопольду, посвящая ему свое произведение, Глукъ пишетъ слѣдующее: «Принимаясь за сочиненіе музыки къ этой оперѣ, я имѣлъ намѣреніе избавить ее отъ всѣхъ злоупотребленій, вкравшихся въ оперу, вслѣдствіе суетности пѣвцовъ и слишкомъ большой уступчивости композиторовъ, — злоупотребленій, такъ долго портившихъ итальянскую оперу и доводившихъ это возвышеннѣйшее и прекраснѣйшее изъ всѣхъ сценическихъ представленій до смѣшного и скучнаго. Я хотѣлъ ограничить музыку ея дѣйствительнымъ назначеніемъ: служить поэзіи для усиленія выраженія и возвышенія интереса ситуации, не прерывая дѣйствія и не охлаждая его ненужными украшеніями. Я думалъ, что музыка для поэзіи — тоже самое, что живость краски и удачное смѣшеніе тѣней и свѣта для безукоризненнаго и правильно начертаннаго рисунка, отчего фигуры послѣдняго дѣлаются оживленнѣе, не теряя своихъ очертаній. Я остерегался останавливать дѣйствующее лицо въ пылу діалога, заставляя его выжидать скучную ригурнель, или въ серединѣ фразы выдерживать удобную для пѣнія гласную, съ цѣлью дать возможность пѣвцу въ длинномъ пассажѣ показать подвижность своего голоса. Точно также я избѣгалъ прекращать дѣйствіе ожиданіемъ, покуда оркестръ дастъ время пѣвцу запасть въ воздухъ для длинной ферматы. Я думалъ, что нѣтъ надобности укорачивать вторую половину аріи, если она оказывалась наиболѣе страстною и важною, — укорачивать лишь для того, чтобы, по принятому правилу, повторять четыре раза слова первой части; я одинаково не позволялъ себѣ заключать аріи тамъ, гдѣ еще не кончался смыслъ, заключать только для того, чтобы дать пѣвцу случай показать свое умѣнье въ варьированіи одного и того же мѣста. Однимъ словомъ, я хотѣлъ изгнать всѣ тѣ злоупотребленія, противъ которыхъ такъ долго и безуспѣшно боролись здравый человѣческій смыслъ и правильный вкусъ.

«Я того мнѣнія, что увертюра должна готовить слушателя къ дѣйствію и, такъ сказать, предупреждать о содержаніи послѣдняго; оркестръ долженъ употребляться по мѣрѣ важности и страсти.

¹⁾ О реформѣ Глука см. Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chev. Gluck. Naples et Paris. 1781. Cp. Otto Jahn. W. Mozart. Leipzig. 1856. II, S. 243.

¹⁾ H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. II Teil. S. 149. Cp. Fr. Brendel. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 3 Auflage. Leipzig. 1860. S. 249.

²⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 40.

Обычная оркестровая фраза между речитативомъ и аріей, противорѣчащая смыслу стиховъ и мѣшающая силѣ и пылу дѣйствія, должна безусловно избѣгаться.

«Далѣе, я полагалъ, что необходимо стремиться къ благородной простотѣ, поэтому я избѣгалъ щеголять трудностями на счетъ ясности. Я цѣнилъ находку новизны только въ томъ случаѣ, если она естественно вытекала изъ ситуации и соответствовала смыслу словъ. Я никогда не смущался жертвовать правилами, если этимъ можно было достигнуть усиленія драматическаго эффекта. Вотъ мои принципы. Къ счастью, текстъ вполне соответствовалъ моимъ намѣреніямъ. Знаменитый авторъ Альцесты, Кальпабиджи проложилъ новый путь въ драматически-сценической обработкѣ сюжета, замѣнивъ цвѣтистыя описанія, ненужныя сравненія, холодныя нравоученія языкомъ сердца, сильными страстями, эффектными ситуациями и безпрестанно измѣняющеюся сценической обстановкой. Успѣхъ оправдалъ мои взгляды, и общее одобреніе въ такомъ городѣ, какова Вѣна, убѣждаетъ меня, что простота и истина суть единственно-вѣрныя основы прекраснаго въ художественныхъ произведеніяхъ».

Въ приведенной цитатѣ вполне выражены взгляды Глука на оперу и выяснена сущность его реформы. Онъ возсталъ за интересы драмы противъ господства музыки въ оперѣ. Въ особенности онъ былъ непримиримымъ врагомъ виртуознаго пѣнія, сдѣлавшагося изъ средства цѣлью. Будучи въ душѣ болѣе драматургомъ, чѣмъ музыкантомъ, стараясь по собственнымъ словамъ «забывать, что онъ музыкантъ, когда онъ садился писать оперу»¹⁾, онъ смотрѣлъ на музыку, какъ на одно изъ средствъ для достиженія драматическихъ эффектовъ. Поэтому онъ по-справедливости можетъ считаться осуществителемъ мечтаній флорентійскихъ основателей оперы, инстинктивно стремившихся къ такой музыкѣ, которая содѣйствовала бы драматическому интересу либретто. Но что у нихъ было только въ зародышѣ, у Глука достигло высокаго художественнаго развитія. Онъ пользовался значительнымъ, но далеко не полнымъ успѣхомъ. Въ Вѣнѣ ему пришлось сильно бороться съ оппозиціей Метастазіо и Гассе, которые ратовали за сладкозвучіе арій, покупаемое цѣной драматическаго интереса, а иногда даже простаго здраваго смысла. Но Глукъ пользовался справедливою отъѣвою посвѣщеннѣйшихъ

¹⁾ Эти знаменательныя слова Глука переданы Olivier Corancey, написавшимъ: „Poésies, suivies d'une notice sur Gluck en d'une autre sur J. J. Rousseau“. (Ср. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 46).

людей своего вѣка, и на его сторонѣ были: Виландъ, Гердеръ и Лессингъ¹⁾.

Занятый проведеніемъ своей реформы въ оперѣ, Глукъ рѣшился побѣхать въ Парижъ, гдѣ надѣялся найти болѣе подходящія обстоятельства для своей пѣли. Тамъ ждала его публика, подготовленная Люлли и Рамо къ драматической тенденціи въ оперѣ. Въ этомъ отношеніи Глукъ, какъ ни далеко отъ этихъ двухъ композиторовъ превосходствомъ своего музыкальнаго генія, все же къ нимъ ближе, чѣмъ къ итальянскимъ композиторамъ, основывавшимъ все достоинство оперы на пѣвучихъ, благодарныхъ въ виртуозномъ отношеніи, аріяхъ.

При содѣйствіи члена французскаго посольства въ Вѣнѣ, Балли дю Рулле (Bailli du Roulet)²⁾, Глуку удалось положить на музыку «Ифигенію въ Авлидѣ» Расина³⁾. Въ 1774 г.⁴⁾ она была поставлена на Парижской сценѣ, и успѣхъ ея возрасталъ съ каждымъ новымъ представленіемъ. Но часть публики была не расположена къ Глуку и продолжала превозносить итальянскую оперу. Для борьбы съ Глукомъ французскіе поклонники итальянцевъ выписали Пиччини, композитора Неаполитанской школы, о которомъ было упомянуто выше⁵⁾. Пиччини имѣлъ обычное преимущество таланта передъ геніемъ: онъ былъ доступнѣе массѣ. Оттого его успѣхъ былъ весьма опасенъ для Глука. Парижское общество раздѣлилось на глукистовъ и пиччинистовъ, при чемъ французскій живой темпераментъ способствовалъ обостренію отношеній между обѣими партіями. На сторонѣ Пиччини, слѣдовательно, въ числѣ враговъ Глука были: Мармонтель и Лагарнь⁶⁾, а къ числу союзниковъ Глука примкнулъ Ж. Ж. Руссо⁷⁾, который, послѣ представленія «Ифи-

¹⁾ Полное непониманіе Глука и осуществленнаго имъ музыкальнаго прогресса обнаружили Форкель (въ своей рецензіи, помѣщенной въ первомъ томѣ его книги: „Musikalisch-kritische Bibliothek“. S. 53—210) и Агрикола (въ своей критической оцѣнкѣ „Альцесты“, напечатанной въ журналѣ: Allgemeine deutsche Bibliothek, Band X. Stück 2. S. 29 и въ „Музыкально-критической библиотекѣ“ Форкеля, въ первомъ томѣ, стр. 174). (Ср. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 64—65).

²⁾ Gustave Desnoiresterre: Gluck et Piccini. Paris. 1875. p. 78. (Ср. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 46).

³⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 46—47.

⁴⁾ Ibid. II. S. 50.

⁵⁾ Ibid. II. S. 55.

⁶⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 56.

⁷⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 51.

геніи въ Авлидѣ Глука, убѣдился въ годности французскаго языка къ вокальной музыкѣ ¹⁾. Борьба между обоими композиторами продолжалась до тѣхъ поръ, пока они оба не взяли за музыкальную обработку одного и того же сюжета: Ифигенія въ Тавридѣ. Въ этой оперѣ геніальность Глука проявилась во всемъ своемъ величій и поставила его выше всякой вражды партій ²⁾.

Успѣху Глука въ Парижѣ содѣйствовалъ не только національный французскій вкусъ, стремящійся преимущественно къ драматизму и декламаторской правильности въ оперѣ, но и самое настроеніе умовъ, подготовленныхъ въ то время къ революціонному движенію. Это обстоятельство дѣлало парижскую публику гораздо болѣе трагически-настроенною и болѣе способною увлекаться драматическими тенденціями въ операхъ Глука, чѣмъ услаждаться слащаво-приторными аріями неаполитанскихъ композиторовъ ³⁾.

Въ лицѣ Глука музыка достигла высоко-художественной степени драматизма. Но въ интересахъ драматическихъ Глукъ иногда жертвовалъ красотою музыкальными. Соединить требованія драмы съ высшимъ музыкальнымъ благозвучіемъ было дѣломъ Моцарта ⁴⁾.

Непосредственными послѣдователями Глука были Фогель и Сальери. Иоганнъ Христофоръ Фогель (1756—1788 г.) сначала находился подъ вліяніемъ Гассе и Грауна, а потому писалъ въ итальянскомъ стилѣ. Но, познакомившись съ твореніями Глука, Фогель сталъ подражать ему и вполнѣ усвоилъ себѣ драматическія тенденціи великаго опернаго реформатора. Оперы Фогеля: «Медя въ Колхидѣ» и «Демофонъ» имѣли большой успѣхъ. Кромѣ оперъ, Фогель написалъ нѣсколько инструментальныхъ произведеній ⁵⁾.

Антоніо Сальери (1750—1825 г.) основательно изучилъ «*Gradus ad Parnassum*» Фукса, поэтому обладалъ весьма значительною композиторскою техникою. Онъ сочинилъ ораторіи, кантаты, инструментальныя произведенія и оперы ⁶⁾. Въ послѣднихъ онъ является подражателемъ Глука, говорившаго о Сальери, что «только этотъ

¹⁾ Ibid. II. S. 51.

²⁾ Ibid. II. S. 58—60.

³⁾ Brendel. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 3. Auflage. Leipzig. 1860. S. 261.

⁴⁾ «Разница въ дарованіяхъ Глука и Моцарта менѣе замѣтна въ мелодическомъ отношеніи, чѣмъ въ контрапунктѣ, которымъ Глукъ владѣлъ далеко не безъ труда, тогда какъ Моцартъ пользовался контрапунктомъ съ полною легкостью и свободой, дававшей ему возможность удовлетворять всѣмъ требованіямъ искусства, естественности и правды не только въ пѣніи соло, но и въ самомъ богатомъ ансамблѣ» (W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 68).

⁵⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 537.

⁶⁾ Ibid. S. 538.

иностранецъ усваиваетъ его стилъ, а изъ нѣмцевъ никто не хочетъ ему слѣдовать» ¹⁾. Французская академія обратилась къ Глуку съ предложеніемъ написать оперу «Гинермистра». Но вслѣдствіе близости онъ передалъ этотъ трудъ Сальери. Опера послѣдняго подъ названіемъ «*Les Danaïdes*» была дана въ Парижѣ въ 1784 г. и имѣла большой успѣхъ. Сальери не былъ лишенъ страсти и драматической силы, но, не обладая оригинальною, онъ не пошелъ далѣе подражанія Глуку ²⁾. Лучшая опера Сальери «Азуръ» ³⁾.

Опера своимъ дальнѣйшимъ развитіемъ обязана не вышеозначеннымъ подражателямъ Глука, а Моцарту, который, хотя одно время находился подъ вліяніемъ глуковскихъ принциповъ, но не остановился на нихъ, а пошелъ далѣе, воспользовавшись всѣми оперными направленіями, для достиженія равновѣсія между драматическими интересами и высшею музыкальною художественностію, что и сдѣлало Моцарта величайшимъ опернымъ композиторомъ.

ГЛАВА XXXVIII.

Нѣмецкая оперетта ⁴⁾.

Въ Германіи не въ одномъ линіи Глукъ обнаружилась реакція противъ музыкальной гегемоніи итальянцевъ, но и въ опереттѣ. Если Глукъ стремился къ возвышенію драматизма въ оперѣ (для чего долженъ былъ враждовать противъ преданій неаполитанской оперы), и такимъ образомъ освободился отъ итальянскаго вліянія, то ту же независимость имѣли въ виду композиторы опереттъ, ставшіе придать своему творчеству національную окраску. Глукъ освобождался отъ вліянія итальянцевъ въ космополитической области драматической музыки, оперетта избавлялась отъ того же господства, оставаясь въ границахъ національно-нѣмецкой жизни, будничную сторону которой выводила передъ глазами публики.

¹⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 62.

²⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 538.

³⁾ Сальери замѣчательнѣе, какъ педагогъ. Въ числѣ его учениковъ были: Бетховенъ, Францъ Шубертъ и Листъ. (W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 62).

⁴⁾ H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2. Auflage. Leipzig. 1901. II Teil. S. 153.

Оперетта отличается от большой оперы тѣмъ, что въ первой музыка прерывается разговоромъ, а во второй музыка сплошная ¹⁾. Кроме этой внѣшней разницы, есть и внутренняя. Большая опера преимущественно выбираетъ сюжеты трагическіе, возвышенные, оперетта же—комическіе, будничные, мѣщанскіе. Оперетта иногда впадала въ филистерство и приторную слащавость, оттого подвергалась порицанію со стороны такихъ людей, какъ Лессингъ ²⁾. Противодѣйствіемъ этому существенному ея недостатку являлся комическій элементъ, который бичевалъ общественные недостатки и, осмѣивая отрицательный идеалъ, способствовалъ стремленію къ положительному.

Въ 1743 г. была сдѣлана въ Берлинѣ попытка поставить передѣланную англійскую пьесу: «Merry cobbler or the devil to pay», которая была дана подъ названіемъ: «Der Teufel ist los», но не имѣла успѣха ³⁾. Въ 1752 г. лейпцигскій директоръ театра Кохъ задумалъ передѣлать ту же пьесу для своей сцены. Музыку къ ней написалъ Штандфусъ. Нѣкоторый успѣхъ этого предпріятія ободрилъ Коха, и онъ вскорѣ поставилъ «Веселаго Башмачника», для котораго музыку написалъ тотъ же Штандфусъ. Несравненно больше удачи выпало на долю Коха, когда онъ, по окончаніи Семилѣтней войны (1756—1763 г.), обратился къ Вейссе за либретто. О Вейссе упоминаетъ Гёте въ своей книгѣ: «Правда и поэзія моей жизни». «Окружной сборникъ податей, Вейссе, пишетъ Гёте, бывший, какъ говорится, въ лучшемъ возрастѣ, веселый и обходительный, былъ очень любимъ и цѣнимъ въ нашемъ обществѣ. Его драматическія сочиненія ставили мы не высоко, но иногда увлекались ими. Зато его оперныя либретто, положенныя на музыку Гиллеромъ, приводили насъ положительно въ восхищеніе» ⁴⁾. Вейссе обработалъ вышеупомянутую англійскую пьесу, которую положилъ на музыку Гиллеръ. Эта оперетта, подъ названіемъ «Der Teufel ist los oder die verwandelten Weiber» была дана въ 1764 г. и имѣла такой громадный успѣхъ, что дальнѣйшее существованіе этого рода представленій на нѣмецкихъ сценахъ сдѣлалось несомнѣннымъ ⁵⁾.

¹⁾ Само собой разумѣется, что въ опереттѣ всѣ части короче и все миниатюрнѣе, чѣмъ въ большой оперѣ. (Ср. Dommer, Musikalisches Lexikon. Artikel. „Oper“). Названіе „оперетта“ установилось со средины XVIII столѣтія. (W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 78).

²⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 511.

³⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 78.

⁴⁾ Гёте. Поэзія и правда моей жизни. (См. Собраніе сочиненій Гёте въ переводахъ русскихъ писателей. Изд. подъ редакціей Ник. Вас. Гербеля. Спб. 1880. Томъ X. Стр. 279).

⁵⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 74.

Адамъ Гиллеръ (1728—1804 г.) былъ капельмейстеръ концертовъ въ Гевандгаузѣ и канторомъ въ школѣ при церкви Св. Оомы въ Лейпцигѣ. Онъ замѣчательнѣе также, какъ писатель и издатель первой музыкальной газеты: «Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend», существовавшей съ 1766 по 1770 г. ¹⁾.

Главное же значеніе Адама Гиллера основывалось на его опереттахъ. Онъ значительно возвысилъ музыкальное достоинство этого рода произведеній. Хотя Кохъ требовалъ отъ Адама Гиллера, «чтобы все было написано въ формѣ пѣсни, и каждый слушатель могъ бы подпѣвать», но упомянутый композиторъ представилъ слѣдующее вѣское возраженіе: если на сценѣ изображается крестьянка, то она должна пѣть простыя пѣсни, если же поющее лицо взято изъ высшаго сословія, то оно, не нарушая художественной правды, можетъ пѣть болѣе развитыя аріи. Послѣднія очень нравились публикѣ, и имя Гиллера сдѣлалось въ высшей степени популярно. Къ сожалѣнію, его оперетты очень много теряли отъ плохого исполненія: всѣ лучшія оперныя силы были предоставлены итальянской оперѣ, оперетта же должна была довольствоваться очень неудовлетворительнымъ персоналомъ ²⁾.

Изъ произведеній Адама Гиллера наиболѣе замѣчательны: Die Jagd, Der Dorfbarbier и пр.

Въ Вѣнѣ оперетта появилась даже ранѣе, чѣмъ въ Лейпцигѣ. Въ 1751 г. Іосифъ Гайднъ, по просьбѣ актера Курца, прозваннаго Бернардономъ, написалъ комическую оперу: «Der krumme Teufel», которая была злою сатирою на тогдашняго директора вѣнскаго театра Аффлиджіо. Поэтому названная оперетта была запрещена. Въ 1767 г. на вѣнской сценѣ были поставлены оперетты Адама Гиллера. Въ 1768 г. была дана оперетта Моцарта: «Bastien und Bastienne» на одной частной сценѣ ³⁾.

Для вѣнской же сцены писалъ оперетты Карлъ Диттерсъ фонъ Диттерсдорфъ (1739—1799 г.) ⁴⁾, виртуозъ на скрипкѣ и композиторъ, написавшій нѣсколько мотетовъ, мессъ, ораторій (напримѣръ: Эсфирь, Іовъ), двѣнадцать симфоній на Метаморфозы Овидія, шесть квартетовъ, но глубинѣ мыслей и искусной тематической обработкѣ

¹⁾ H. Riemann. Musik-Lexikon. Leipzig. 1900. S. 493. (Art. Hiller). Cp. Ibid. S. 1269. (Art. Zeitschriften).

²⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 514—515.

³⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 81. Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 515.

⁴⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 82—85.

приближающихся къ совершенству гайдновскихъ, но въ особенности прославившійся своими опереттами. Въ нихъ онъ отличается добродушнымъ комизмомъ и искреннею веселостью. Особенно замѣчательна его оперетта: «Докторъ и Аптекарь»¹⁾.

Для мюнхенской сцены писалъ оперетты баварскій капельмейстеръ Петръ Винтеръ (1754—1825 г.), отличавшійся драматическимъ оживленіемъ и простотой. Кромѣ опереттъ, онъ писалъ духовныя, инструментальныя произведенія и большія оперы. Изъ послѣднихъ «Das unterbrochene Opferfest» продержалась на сценѣ съ полстолѣтія²⁾.

Въ Мангеймѣ первая оперетта была написана капельмейстеромъ этого города Игнатіемъ Гольцбауэромъ на либретто Клейна: «Günther von Schwarzburg». Поэтическое достоинство текста этой оперетты весьма низко, музыка же очень хороша, несмотря на то, что Гольцбауэру было тогда шестьдесятъ шесть лѣтъ³⁾. По поводу этой оперетты писалъ Моцартъ къ своему отцу: «меня особенно удивляетъ то, что у такого старика, какъ Гольцбауэръ, столько силы, сообщившей такъ много огня его музыкѣ»⁴⁾. Въ Берлинѣ⁵⁾, несмотря на нерасположеніе Фридриха Великаго къ нѣмецкому театру и враждебность Глейма къ опереттѣ, она пользовалась большою симпатіей со стороны публики. Сначала директоръ театра, Теофилъ Дёббелинъ, ставилъ французскія оперетты въ нѣмецкой передѣлкѣ, а потомъ произведенія Гиллера. Наконецъ появились и берлинскіе композиторы, ставшіе писать оперетты для берлинской сцены, какъ, напримѣръ: Іоганнъ Андрѣ, занимавшій мѣсто директора музыки при театрѣ Дёббелина отъ 1777 до 1784 г., Іоганнъ Авраамъ Петръ Шульцъ, бывшій директоромъ музыки при французскомъ театрѣ въ Берлинѣ отъ 1776 до 1787 г., и Іоганнъ Фридрихъ Рейхардъ⁶⁾, жившій

¹⁾ Диттерсдорфъ гораздо болѣе соответствовалъ вкусу того времени, чѣмъ Моцартъ. По поводу «Похищенія изъ Сераля» послѣдняго Іосифъ II сказалъ: «слишкомъ хорошо для нашихъ ушей, милый Моцартъ, и слишкомъ много нотъ», на что названный композиторъ отвѣтилъ: «Ровно столько, сколько нужно, Ваше Величество». (Otto Jahn. W. A. Mozart. Leipzig. 1856. Dritter Teil. S. 73).

²⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 86. Cp. Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 518.

³⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 518. Cp. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 86.

⁴⁾ Otto Jahn. W. A. Mozart. Leipzig. 1856. II. S. 82.

⁵⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 86—87.

⁶⁾ Ibid. II. S. 87—89. Cp. Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 519—520.

отъ 1752 до 1814 г. Послѣдній сочинялъ духовныя и инструментальныя произведенія, оперы, въ которыхъ старался подражать сначала Гассе, а потомъ Глуку, пѣсни на слова Гёте и сонеты Петрарки, но онъ замѣчательнѣе преимущественно, какъ писатель о музыкѣ и творецъ лидершпиля, созданнаго имъ по образцу французскаго водевиля. Лидершпиль (Liederspiel) отличается отъ оперетты тѣмъ, что въ немъ музыка состоитъ или изъ всѣхъ извѣстныхъ пѣсень, на которыя кладется текстъ, или же изъ вновь сочиненныхъ мелодій, но въ пѣснеобразной формѣ и съ самымъ простымъ аккомпаниментомъ. Характеръ лидершпиля веселый, легкій. Эта форма имѣла въ Германіи огромный успѣхъ, покуда борьба за національную независимость во времена Наполеона I не уничтожила въ обществѣ потребности въ беззаботномъ веселіи, удовлетворявшейся лидершпилями¹⁾.

Изъ прочихъ композиторовъ опереттъ заслуживаютъ вниманія: Іоганнъ Рудольфъ Цумптееръ (1760—1802), о которомъ будетъ упомянуто ниже, какъ о композиторѣ балладъ, и Георгъ Бенда (1722—1795 г.)²⁾.

Георгъ Бенда не столько замѣчательнѣе своими опереттами, сколько мелодрамами. Такъ называется драматическое произведеніе, въ которомъ слова не поются, а говорятъ подъ инструментальный аккомпаниментъ. Первая мелодрама «Пигмалионъ» написана Ж. Ж. Руссо. Бенда, едва ли знавшій о названномъ произведеніи Руссо, написалъ мелодрамы: «Ариадна», «Медея» и пр. Моцартъ одно время такъ увлекся этой формой, что хотѣлъ ею замѣнить речитативъ въ оперѣ. Онъ примѣнилъ мелодраму къ своей: «Заида»³⁾.

ГЛАВА XXXIX.

Моцартъ.

Съ именемъ Моцарта соединяется представленіе о всеобъемлющемъ музыкальномъ гениі. Онъ одинъ изъ всѣхъ предшествовавшихъ ему и жившихъ послѣ него музыкальныхъ гениальностей съ одинаковымъ успѣхомъ проявлялъ свое творчество во всѣхъ родахъ музыки; онъ создалъ первоклассныя произведенія духовной, оперной, камерной и инструментальной музыки, придавая своимъ идеямъ

¹⁾ Fr. Brendel. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 3 Auflage. Leipzig. 1860. S. 280.

²⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 91.

³⁾ Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1856. II. S. 328, 330, 400, 417.

самыя разнообразныя, но всегда одинаковыя по художественному совершенству формы. Высшей степени своего развитія гений Моцарта достигнуть въ оперѣ. Въ этой главѣ преимущественно будетъ разсмотрѣна дѣятельность этого композитора въ драматической музыкальной области.

Вольфгангъ Моцартъ родился 27-го января 1756 г. въ Зальцбургѣ. Отецъ его, Леопольдъ Моцартъ, былъ хорошій скрипачъ ¹⁾ и весьма изысканный композиторъ. Онъ былъ первымъ руководителемъ въ воспитаніи своего сына Вольфганга. Послѣдній проявлялъ замѣчательныя музыкальныя дарованія въ младенческомъ возрастѣ ²⁾. Трехъ лѣтъ онъ подбиралъ на фортепіано консонирующие интервалы. Когда ему исполнилось четыре года, отецъ его сталъ систематически заниматься съ нимъ музыкой и давать ему уроки игры на фортепіано. Пяти лѣтъ онъ уже обнаружилъ свои композиторскія способности, начавъ сочинять пьесы для фортепіано. Насколько многочисленныя пятна позволили разобрать Леопольду Моцарту рукописи, содержащую первый фортепіанный концертъ своего сына, она оказалась безошибочно съ точки зрѣнія теоретическихъ правилъ, поданныхъ ребенку его музыкальнымъ инстинктомъ ³⁾. Въ раннемъ же дѣтствѣ онъ научился безъ посторонней помощи играть на скрипкѣ, и къ удивленію своего отца, не подозревавшаго въ своемъ сынѣ умѣнья играть на этомъ инструментѣ, безошибочно исполнилъ вторую партію въ тріо, сыгравъ ее съ листа.

Успѣхи Вольфганга на фортепіано до того подвинулись, что въ 1762 г. Леопольдъ Моцартъ рѣшился предпринять первое артистическое путешествіе съ своимъ сыномъ и дочерью Маріей-Анной,

¹⁾ Леопольдъ Моцартъ написалъ школу игры на скрипкѣ («Versuch einer gründlichen Violinschule»). Онъ требуетъ прежде всего терпѣливаго труда отъ учащагося игроу на скрипкѣ. Авторъ сознается, что предвѣдѣнно писалъ некрасивыя упражненія: тѣмъ труднѣе ихъ помнить наизусть. Ученики, советуетъ Л. Моцартъ, должны крѣпко нажимать пальцами и смычкомъ на струны: такимъ образомъ онъ достигаетъ силы и солидности въ исполненіи. Л. Моцартъ смѣется надъ скрипачами, играющими постоянно вѣбрито, говоря, что у нихъ какъ будто вѣчная лихорадка. Онъ не советуетъ часто употреблять флажолеты, чтобы не вредить ровности тона, и требуетъ строгая исполненія въ тактъ, но онъ вовсе не противъ экспрессии. Онъ даже считаетъ необходимымъ, подобно Эм. Ваху (см. стр. 285), чтобы исполнитель переживалъ въ собственномъ своемъ сердцѣ то чувство, которое желаетъ выразить въ своей игрѣ и передать слушателю. Чтобы расширить духовный горизонтъ скрипача, Л. Моцартъ указываетъ на необходимость солиднаго образованія и въ особенности занятія эстетикой. (Otto Jahn, W. A. Mozart, Leipzig, 1856, I. S. 14 ff.)

²⁾ О раннемъ проявленіи музыкальных способностей у В. Моцарта см. Otto Jahn, W. A. Mozart, Leipzig, 1856, I. S. 27 ff.

³⁾ Объ этомъ концертѣ см. Otto Jahn, W. A. Mozart, Leipzig, 1856, I. S. 31.

соперничавшей съ своимъ братомъ въ игрѣ на фортепіано. Побывавъ въ Мюнхенѣ и Вѣнѣ, они вездѣ поражали своею даровитостію и виртуозностію. Въ 1763 г. они снова совершили путешествіе и посѣтили Францію, Англію, Голландію и Швейцарію, вездѣ возбуждая въ обществѣ восторгъ. Вольфгангъ поражае слушателей не только какъ пианистъ, но и импровизаторъ ¹⁾, обнаруживая свою удивительную способность выражать музыкой разныя душевныя настроенія. Въ Парижѣ Вольфгангъ издалъ первыя свои скрипичныя сонаты; въ Лондонѣ онъ написалъ свои первыя симфоніи и шесть скрипичныхъ сонатъ. Возвратившись въ 1766 г. въ Зальцбургъ, Вольфгангъ принялся за основательное изученіе контрапункта. Въ 1768 г. онъ отправился въ Вѣну, гдѣ написалъ комическую оперу «La finta semplice», которая, однако, вслѣдствіе интригъ, не была исполнена. Сочиненная имъ оперетка «Bastien und Bastienne» была исполнена на домашней сценѣ Месмера, инспектора Нормальной школы. Передъ отъѣздомъ изъ Вѣны, по порученію императора, Вольфгангъ написалъ мессу, которая была исполнена подъ управленіемъ двѣнадцати-лѣтняго композитора ²⁾.

Съ цѣлью найти подходящую для своего сына арену музыкальной дѣятельности, Леопольдъ Моцартъ отправился въ 1769 г. въ Италію, гдѣ Вольфгангъ возбудилъ энтузіазмъ. Не одна лишь итальянская публика приходила въ восторгъ отъ гениальныхъ способностей юнаго Вольфганга: такіе глубокіе знатоки въ музыкѣ, какъ Падре Мартини, высоко цѣнили его необыкновенныя дарованія ³⁾, а Гассе, находившійся тогда въ Италіи, высказалъ о Моцартѣ исполнившееся впоследствии пророчество: «Этотъ мальчикъ заставитъ забыть всѣхъ насъ» ⁴⁾. Въ Римѣ Вольфгангъ изумилъ пѣвчихъ папской капеллы своею памятію: онъ записалъ «Miserere» Аллегри, прослушавъ это произведеніе два раза ⁵⁾. Въ Неаполѣ Вольфгангъ поразилъ публику блѣдностію пальцевъ своей лѣвой руки. Нѣкоторые думали, что она зависитъ отъ волшебства, заключеннаго будто бы въ кольцо, которое носилъ Вольфгангъ. Но кольцо было снято, а Вольфгангъ игралъ по прежнему ⁶⁾. Въ Миланѣ его опера «Митридатъ» имѣла такой успѣхъ, что была дана двадцать разъ сряду. Автору было тогда всего четырнадцать лѣтъ. Филармоническія Академіи Болоньи и Вероны

¹⁾ О В. Моцартѣ, какъ объ импровизаторѣ, см. ibid. I. S. 58—59.

²⁾ W. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts, Leipzig, 1887, Bd. II, S. 149—150.

³⁾ Ibid. II. S. 151.

⁴⁾ Ibid. I. S. 855. Cp. Otto Jahn, W. A. Mozart, Leipzig, 1856, I. S. 224.

⁵⁾ Otto Jahn, W. A. Mozart, Leipzig, 1856, I. S. 199—200.

⁶⁾ W. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts, Leipzig, 1887, Bd. II. S. 151.

избрали Вольфганга своимъ членомъ, папа возвелъ его въ рыцари ордена Золотой Шпоры¹⁾.

Несмотря на громадный успѣхъ Моцарта въ Италіи, его личное положеніе было весьма тяжелое. Зальцбургскій архіепископъ, у котораго на службѣ находился Моцартъ, всячески притѣснялъ его и наносилъ ему разныя оскорбленія, чѣмъ приобрѣлъ печальную извѣстность въ исторіи, по замѣчанію Отто Яна, лучшаго біографа Моцарта²⁾. Послѣдній старался приобрѣсти себѣ подходящее мѣсто въ разныхъ городахъ, между прочимъ въ Мюнхенѣ, гдѣ курфюрстъ отвѣтилъ ему, что желаемое мѣсто онъ пока не можетъ получить вслѣдствіе отсутствія вакансіи³⁾. Не посчастливилось Моцарту и въ другихъ мѣстахъ. Получивъ отпускъ отъ своего Зальцбургскаго архіепископа, Моцартъ отправился въ Парижъ. Но здѣсь онъ не нашелъ того энтузіазма, къ которому привыкъ съ дѣтства. Въ своихъ письмахъ къ отцу Вольфгангъ жалуется на недостатокъ музыкальнаго пониманія и вкуса у французовъ⁴⁾. Самъ же Вольфгангъ въ то время быстро приближался къ зениту своего развитія.

Созрѣваніе Моцарта обнаруживается въ опереттѣ «Заида»⁵⁾. Вполнѣ-же зрѣлымъ композиторомъ является Моцартъ въ оперѣ «Идоменея», написанной имъ въ 1780 г. на текстъ аббата Вареско для Мюнхенской сцены. Въ «Идоменеѣ» видно влияние Глука, хотя зависимость эта у Моцарта была не рабская: она была лишь ступенью, на которую Моцартъ поднялся, сознавъ недостатки итальянскихъ оперъ, въ стилѣ которыхъ писалъ до знакомства съ глуковскими произведеніями. Въ «Идоменеѣ» Моцартъ достигаетъ такого трагизма, какъ ни въ одной изъ его даже послѣдующихъ оперъ⁶⁾. Это произведеніе имѣло громадный успѣхъ, но, несмотря на это обстоятельство, Моцартъ все еще продолжалъ находиться въ униженной зависимости отъ своего архіепископа, который приказалъ Моцарту явиться въ Вѣну. Но здѣсь, наконецъ, ему удалось избавиться отъ своего тирана и получить полную свободу⁷⁾.

¹⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II S. 152.

²⁾ Моцартъ даже подвергнулся оскорбленію во дворцѣ Зальцбургскаго архіепископа и былъ оттуда выгнанъ. (Otto Jahn. W. A. Mozart. Leipzig. 1858. III S. 29.)

³⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II S. 154.

⁴⁾ Ibid. II. S. 155.

⁵⁾ Em. Naumann. Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart. 2. Auflage. Berlin. 1875. S. 176.

⁶⁾ Ibid. S. 176—177.

⁷⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 160—162.

Моцартъ выбралъ мѣстомъ своего жительства Вѣну. Въ то время императоръ Іосифъ II задумалъ основать нѣмецкую оперу. Для этой цѣли онъ поручилъ Моцарту написать оперу «Belmont und Constanze» («Die Entführung aus dem Serail»). Эта опера была написана Моцартъ въ весьма короткое время и имѣла огромный успѣхъ. Она изобилуетъ фантастичностью, юморомъ, проникнута живою веселостью и глубокимъ чувствомъ. Въ этомъ произведеніи, по замѣчанію Отто Яна, нѣмецкое чувство впервые нашло себѣ чисто художественное выраженіе¹⁾.

Если въ оперѣ: «Die Entführung aus dem Serail» Моцартъ далъ образцовое національно-нѣмецкое художественное произведеніе, то въ «Свадьбѣ Фигаро» великій композиторъ создалъ шедевръ, имѣющій космополитическое значеніе. Изъ названной комедіи Бомарше сдѣлалъ весьма удачное оперное либретто да Понте. Враждебная Моцарту партія всячески старалась помѣшать постановкѣ «Свадьбы Фигаро», пока самъ императоръ не приказалъ начать ее разучивать. Обаяніе музыки Моцарта наглядно обнаружилось во время репетицій. Теноръ Келли (Kelly), для котораго Моцартъ написалъ партію Базиліо, пишетъ въ своихъ «Воспоминаніяхъ»: Бенуччи пѣлъ арію Фигаро: «Non più andrai» съ большимъ одушевленіемъ и со всею силою своего голоса. Я стоялъ подлѣ Моцарта, который sotto voce постоянно восклицалъ: «bravo, bravo, Бенуччи»; а прекрасное мѣсто: «Cherubino alla vittoria, alla gloria militar», спѣтое Бенуччи громовымъ голосомъ, произвело поистинѣ электрическое дѣйствіе на всѣхъ пѣвцовъ, находившихся на сценѣ и всѣхъ музыкантовъ въ оркестрѣ. Всѣ вѣт себя отъ восторга стали кричать: «bravo, bravo, maestro! viva! viva grande Mozart!». «Свадьба Фигаро» была первый разъ дана въ 1786 г. съ громаднымъ успѣхомъ. Тѣмъ не менѣе врагамъ Моцарта удалось устроить такъ, что «Свадьба Фигаро» давалась все рѣже и рѣже, пока, наконецъ, она не была заслонена отъ вниманія публики оперой Мартина: «La cosa rara», теперь всѣми забытой²⁾. Этотъ

¹⁾ Otto Jahn. W. A. Mozart. Leipzig. 1858. III. S. 99. Въ то время, когда Моцартъ работалъ надъ названнымъ произведеніемъ, онъ былъ женихомъ Констанціи Веберъ, съ которой вступилъ въ бракъ въ 1782 г., несмотря на то, что отецъ Вольфганга, Леопольдъ Моцартъ, смотрѣлъ весьма мрачно на этотъ шагъ своего сына. Опасенія эти сбылись: всю послѣдующую жизнь Вольфгангъ Моцартъ боролся съ нуждою. Но бѣдность не помѣшала его семейному счастью. Послѣ смерти В. Моцарта Констанція Моцартъ вышла вторично замужъ за Нессена, написавшаго біографію Моцарта. Изъ сыновей послѣдняго, меньшей (тоже Вольфгангъ), съ успѣхомъ занимался музыкой и сталъ выдающимся пианистомъ и композиторомъ. (Otto Jahn. W. A. Mozart. Leipzig. 1858. III. S. 163. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhundert. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 173, 199.)

²⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 174 ff. Самъ императоръ Іосифъ II упре-

фактъ указываетъ на то, что гений Моцарта сильно опередилъ вкусъ своего времени, удовлетворявшійся посредственностью гораздо болѣе, чѣмъ первоклассными произведеніями, требовавшими высокаго уровня общественнаго эстетическаго развитія. Въ Прагѣ «Свадьба Фигаро» имѣла гораздо болѣе успѣхъ. Тамашняя оперная дирекція предложила ему написать къ слѣдующему сезону новую оперу¹⁾

Эта опера была «Донъ Жуанъ», которая въ первый разъ исполнялась въ Прагѣ 29 октября 1787 г.²⁾, гдѣ была принята публикой съ энтузіазмомъ. Въ Вѣнѣ же ея успѣху помѣшала опера Сальери «Азуръ», гораздо болѣе «Донъ Жуана» понравившаяся публикѣ. Либретто «Донъ Жуана» написано да Понте, который выказалъ глубокое пониманіе разносторонняго гения Моцарта, выбравъ сюжеты, соединившіе самые разнородные элементы: фантастичность, трагизмъ, комизмъ и разныя situacii, благодарныя для оркестра, соло и ансамбля. «Донъ Жуанъ» уничтожилъ дѣленіе оперы на «серьезную» и «комическую». Соединивъ въ этомъ произведеніи оба элемента, трагическій и комическій, Моцартъ довелъ оперу, какъ музыкальную драму, до высшей степеніи развитія, поставивъ ее на уровнѣ съ шекспировскими твореніями. При сопоставленіи въ одной оперѣ трагическаго и комическаго элементовъ Моцартъ воспользовался преимуществомъ музыки надъ драмою, соединивъ оба упомянутые элементы въ одно и тоже время, тогда какъ въ драмѣ трагическія и комическія сцены могутъ лишь чередоваться. Единственное соединеніе обихъ контрастирующихъ элементовъ возможно въ музыкѣ при ея многоголосной формѣ, въ которой одинъ голосъ выражаетъ трагическое, другой комическое настроеніе³⁾. Но Моцартъ не только умѣлъ соединить въ одинъ ансамбль противоположные по настроенію голоса: каждый изъ нихъ носитъ свою оригинальную фizioномію и служитъ музыкальнымъ воплощеніемъ характера поющаго лица. И этотъ индивидуальный отпечатокъ голоса не терпятъ у Мо-

царта за то, что его сложный аккомпанементъ заглушаетъ пѣніе (Dittersdorf. Selbstbiographie. S. 237. Cp. Otto Jahn. W. A. Mozart. Leipzig. 1868. III. S. 73).

¹⁾ H. Riemann. Musik-Lexikon. 5. Auflage. Leipzig. 1900. S. 760. Риманъ тамъ сообщаетъ, что «Свадьба Фигаро» не имѣла успѣха въ Вѣнѣ, вслѣдствіе плохого исполненія: итальянцы нарочно пѣли дурно, чтобы провалить оперу.

²⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 180.

³⁾ Em. Naumann. Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart. 2. Auflage. Berlin. 1875. S. 185—187. О преимуществѣ музыки въ сравненіи съ прочими искусствами и даже съ поэзіей соединять трагическія и комическія эффекты, напимѣръ, въ «Донъ Жуанѣ» Моцарта см. H. G. Hotho. Vorstudien für Leben und Kunst. Stuttgart und Tübingen. 1835. S. 74. Cp. J. Volkelt. Aesthetik des Tragischen. München. 1897.

царта въ самыхъ сложныхъ комбинаціяхъ, нигдѣ не опускаясь до значенія лишь механическаго пополненія гармоніи¹⁾. Но, стремясь къ болѣе вѣрной музыкальной характеристикѣ, Моцартъ никогда не приноситъ ей въ жертву благозвучія²⁾. Все это вмѣстѣ взятое и дѣлаетъ Моцарта величайшимъ опернымъ композиторомъ.

Способность Моцарта къ разнообразнѣйшей музыкальной характеристикѣ, къ музыкальному воспроизведенію самыхъ различныхъ индивидуальностей обусловлена тою объективностью, которая составляетъ необходимѣйшее свойство опернаго композитора, являющагося въ противномъ случаѣ лишь лирическимъ выразителемъ собственной своей личности. Объективность, то есть способность въ высшей степени ясно представить себѣ характеръ какого-либо лица, даже совершенно на насъ непохожаго, и силою своей фантазіи заставить себя переживать то, что переживаетъ изображаемое нами лицо, — эта объективность была одною изъ характеристическихъ особенностей моцартовскаго гения. Она обуславливалась необыкновенною разносторонностью его личности, разнообразнѣйшими, часто другъ другу противорѣчащими свойствами его натуры. Въ этомъ отношеніи весьма удачна характеристика личности Моцарта у Ульбихева, одного изъ біографовъ упомянутаго композитора³⁾. «Въ Моцартѣ соединились, пишетъ Ульбихевъ, легко воспламеняемая чувственность и философскій умъ, сердце, полное нѣжности, и чудесно организованная для расчета голова. Съ одной стороны, любовь Моцарта къ удовольствіямъ, разнообразныя влеченія и склонности характеризуютъ въ немъ сангвиническій темпераментъ; съ другой, упорство въ работѣ, тиранія исключительно одной страсти, смертоносное излишество въ умственномъ трудѣ представляютъ свойства меланхолическаго темперамента. Днемъ онъ увлекался водоворотомъ жизни: ночь онъ

¹⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 551.

²⁾ «Страсти, писалъ Вольфгангъ Моцартъ своему отцу, не должны быть выражаемы такъ сильно, чтобы возбуждать отвращеніе, и музыка даже при самыхъ ужасныхъ ситуаціяхъ никогда не должна оскорблять слуха, но обязана доставлять ему наслажденіе». (Otto Jahn. W. A. Mozart. Leipzig. 1868. Bd. III. S. 114).

³⁾ Въ своей книгѣ «Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales œuvres de Mozart», появившейся въ 1843 г. и переведенной на нѣсколько языковъ, Ульбихевъ является до такой степени пристрастнымъ біографомъ, что далъ поводъ къ остроумному замѣчанію Амброса: будто бы Ульбихевъ воображаетъ, «dass Gott die Welt erschaffen habe, damit die Ouverture zur Zauberflöte componirt werde» (Ambros. Geschichte der Musik. 2. Auflage. Leipzig. Bd. I. S. IX). Названная книга Ульбихева переведена М. Чайковскимъ и издана въ Москвѣ 1890—1892 г. съ примѣчаніями Г. А. Лароша и статьей его же: «О жизни и трудахъ Ульбихева». Изъ сочиненій о Моцартѣ на рускомъ языкѣ особенно выдается трудъ В. Д. Корганова: Моцартъ. Біографическій этюдъ. Спб. Москва. 1900.

проводилъ за лампою, горѣше которой поддерживалъ до зари демонъ вдохновенія. Поперемѣнно, то фанатикъ, то сластолюбецъ, то ипохондрикъ, то забавный чудакъ, то набожный католикъ, то веселый гуляка, — такимъ былъ Моцартъ, этотъ непостижимый человекъ, этотъ универсальный музыкантъ, преданный до самопожертвованія своему искусству, во всемъ же другомъ представлявший живое противорѣчье и воплощенную слабость»¹⁾.

Это разнообразіе свойствъ его индивидуальности давало возможность Моцарту быть объективнымъ въ самомъ субъективномъ искусствѣ, какова музыка. Въ сущности объективность Моцарта была лишь въ высшей степени разнородною субъективностью, дававшей ему возможность вполне проникаться настроеніемъ различныхъ, изображаемыхъ имъ въ музыкѣ индивидуальностей, такъ сказать, вполне переселяться въ духовный міръ создаваемыхъ имъ оперныхъ характеровъ. Создавая музыкальную характеристику различныхъ по индивидуальности лицъ, Моцартъ выражалъ лишь разныя стороны своего собственнаго «я».

Послѣ «Донъ Жуана» Моцартъ написалъ еще слѣдующія оперы: «Cosi fan tutte» для итальянской сцены, «Волшебную флейту»²⁾ для антрепренера Шиканедера, который обратился къ Моцарту, попавъ въ крайне затруднительное финансовое положеніе, измѣнившееся къ лучшему, лишь благодаря успѣху упомянутой оперы, слѣвавшей имя своего автора популярнымъ во всей Германіи, и «La Clemenza di Tito». Последняя сочинена Моцартъ для коронаціи императора Леопольда и въ первый разъ исполнена 6-го сентября 1791 г. Болѣзнь Моцарта и недостатокъ времени не могли не препятствовать его вдохновенію³⁾. Но сильнѣйшимъ тормазомъ его творчества было плохое либретто. По этому поводу Рихардъ Вагнеръ пишетъ: «Какъ горячо люблю и глубоко уважаю я Моцарта за то, что онъ не могъ написать такую же музыку къ «Титу» и «Cosi fan tutte», какъ къ «Фигаро» и «Донъ-Жуану» и какъ это обезчестило бы музыку! — Моцартъ всегда могъ сочинять, но прекрасную музыку онъ писалъ лишь тогда, когда былъ вдохновенъ. Если вдохновеніе

¹⁾ Alexandre Oulibicheff. Nouvelle biographie de Mozart. Moscou. 1843. Tome second, p. 218.

²⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 190—192.

Содержаніе «Волшебной Флейты» заимствовано изъ „Dschinnistan“ Виланда (Otto Jahn. W. A. Mozart. Leipzig. 1859. IV. S. 595).

Тѣе такъ она понравилась, что онъ имѣлъ намѣреніе написать къ ней продолженіе. (Ibid. IV. S. 609. Cp. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 91, 192)

³⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 188—190.

должно исходить изнутри, изъ собственной своей способности, то оно разгоралось у него яркимъ пламенемъ только тогда, когда было зажжено извне, и божественному генію любви являлся предметъ, его достойный, который Моцартъ могъ бы обнять въ пылкомъ самозабвеніи»¹⁾.

Кромѣ оперъ, изъ вокальныхъ произведеній Моцарта замѣчательны его духовныя сочиненія, въ которыхъ, однако, сильно обнаруживается свѣтскій, оперный характеръ. Первую свою мессу онъ написалъ 12-ти лѣтнимъ мальчикомъ. Изъ позднѣйшихъ твореній Моцарта въ области духовной музыки обращаетъ на себя вниманіе его ораторія: «Davide penitente», написанная имъ въ 1785 г., въ особенности же его реkviemъ. Поводомъ къ сочиненію послѣдняго послужилъ слѣдующій случай. Однажды къ Моцарту явился какой-то незнакомецъ²⁾, наружность котораго показалась впечатлительному художнику зловѣщей, и просилъ его написать реkviemъ (заупокойную обѣдню). На вопросъ Моцарта, для кого онъ долженъ писать заказанное произведеніе, незнакомецъ сказалъ, что онъ дать отвѣта не можетъ. Эта таинственность произвела весьма сильное неприятое впечатлѣніе на Моцарта. Ему казалось, что самъ ангелъ смерти, поручая ему написать реkviemъ, предвѣщаетъ его о близкой кончинѣ. Въ это время здоровье Моцарта было сильно подорвано неутомимой творческой дѣятельностью и постоянными огорченіями, наносимыми ему интригами его враговъ³⁾. Онъ сталъ писать реkviemъ, убѣжденный, что пишетъ его для себя. По мѣрѣ того, какъ работа подвигалась, здоровье Моцарта все слабѣло, и, когда реkviemъ подвигался къ концу, авторъ лежалъ уже на смертномъ одрѣ. Реkviemъ былъ подвергнутъ окончательной отдѣлкѣ Зюссмейеромъ⁴⁾, ученикомъ Моцарта, по указаніямъ слѣланнымъ самимъ авторомъ. Моцартъ умеръ 5-го декабря 1791 г.

Моцартъ въ свою короткую жизнь создалъ очень много. Кромѣ оперныхъ и духовныхъ произведеній, онъ написалъ множество инструментальныхъ, о которой будетъ упомянуто въ слѣдующей главѣ.

Огромное число твореній Моцарта, производящихъ своею

¹⁾ R. Wagner. Oper und Drama (Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig. 1872. Bd. III. S. 306).

²⁾ Впоследствии оказалось, что этотъ незнакомецъ былъ графъ Балзагеръ. (W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 197).

³⁾ О неосновательности слуха о томъ, что Сальери отравилъ Моцарта см. Otto Jahn. W. A. Mozart. Leipzig. 1858. III. S. 68.

⁴⁾ Joh. Fr. Enge (Festschrift zur Mozart-Centenarfeier, Salzburg. 1891) доказываетъ, что Моцартъ самъ довелъ свой реkviemъ почти до конца.

естественностью такое впечатлѣніе, какъ будто они вылились сами собой, безъ всякихъ усилій со стороны ихъ автора. внушаетъ предположеніе о необыкновенной легкости, съ которой онъ сочинялъ. Тѣмъ не менѣе онъ самъ говорилъ о себѣ: «Ошибаются тѣ, которые думаютъ, что искусство далось мнѣ легко; никто не положилъ такъ много труда на изученіе композиціи какъ я, и едва ли найдется хоть одинъ знаменитый композиторъ, произведенія котораго я не изучалъ основательно» ¹⁾. Неизсякаемый источникъ его вдохновенія, всегда облакавшася въ безукоризненную и въ высшей степени изящно выработанную форму, и универсальность его творчества дѣлають изъ Моцарта явленіе, исключительное во всей исторіи музыки.

Если гениальность оперныхъ произведеній Моцарта преимущественно обуславливалась объективностью композитора, дававшей ему возможность создавать удачную музыкальную характеристику самыхъ разнообразныхъ индивидуальностей, то въ инструментальной музыкѣ преимущественно выражалась личная, субъективная сторона автора. Самою выдающеюся его чертою была сердечность, задушевность, глубокая потребность любить и быть любимымъ. Моцартъ не былъ, подобно Бетховену, человѣкомъ съ широкимъ умственнымъ горизонтомъ, вѣчно занятымъ возвышеннѣйшими философскими проблемами и жгучими социальными вопросами. Научное образованіе Моцарта было незначительно. Поэтому кругъ его идей и настроеній былъ не обширенъ. Но тѣмъ глубже были тѣ чувства, которые переживала его нѣжная, чистая душа, изливавшая ихъ въ чудные звуки, удачно названные нѣмцами «музыкой души». Въ ней-то и отразилась сердечная, нѣжная натура Моцарта, проявившаяся еще въ дѣтствѣ въ наивныхъ вопросахъ ребенка: любятъ-ли его окружающіе, и заставлявшая его горько плакать, когда ему даже въ шутку отвѣчали отрицательное ²⁾.

¹⁾ W. A. Mozart von Otto Jahn. Leipzig. 1858. Dritter Teil. S. 426.

²⁾ Fr. Brendel. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 3. Auflage. Leipzig. 1860. S. 304.

ГЛАВА XL.

Инструментальная музыка 18-го вѣка.

Въ 18-мъ вѣкѣ продолжала развиваться и устанавливаться сонатная форма, начавшая кристаллизироваться въ произведеніяхъ Корелли, Тартини, Кунау и Доменико Скарлатти. Стиль инструментальной музыки обуславливался техникою инструментовъ, изъ которыхъ фортепіано все болѣе становилось самымъ популярнымъ и любимымъ между остальными. На этомъ инструментѣ преимущественно выработались формы инструментальной музыки, которые перешли на другіе инструменты и на весь оркестръ. Изъ всѣхъ формъ инструментальной музыки сонатная представляетъ наиболѣе развитую и совершенную. Подъ влияніемъ фортепіанной техники она окончательно утратила полифоничность и сдѣлалась гомофонной, преимущественно двухъ-голосной, завися въ этомъ отношеніи отъ числа рукъ исполнителя. Число частей въ сонатѣ установилось и достигло трехъ, изъ которыхъ первая и третья были въ быстромъ темпѣ, а вторая въ медленномъ. Такія двухъ-голосныя, состоящія изъ трехъ частей сонаты писали: Вилгельмъ Фридеманъ Бахъ, Филиппъ Эмануилъ Бахъ (дѣти Себастіана Баха), Леопольдъ Моцартъ и др. ¹⁾.

Наибольшую пользу инструментальной музыкѣ вообще и фортепіанному стилю въ особенности принесъ Филиппъ Эмануилъ Бахъ (1714—1788 г.). Особенности его воспитанія обусловили въ немъ перевѣсъ виртуоза и инструментальнаго композитора надъ вокальнымъ. Отецъ его, Себастіанъ Бахъ, не предназначалъ его къ музыкальной профессіи, а готовилъ его въ юристы. Поэтому Филиппъ Эмануилъ Бахъ сначала занимался музыкой какъ дилеттантъ. Для любителя, по мнѣнію Себастіана Баха, нужно было преимущественно развитіе фортепіанной техники и умѣніе импровизировать. Исключительное занятіе игрою и фантазированіемъ на фортепіано и пренебреженіе контрапунктомъ и вокальными формами имѣли двойной результатъ въ музыкальномъ образованіи Ф. Эм. Баха: онъ развилъ въ себѣ технику игры на фортепіано до виртуозности и въ своихъ сочиненіяхъ привыкъ къ импровизаторской свободѣ, внушенной его субъективностью, не сдерживаемый строгими правилами контрапункта и содержаніемъ текста, всегда требующаго отъ композитора вокальной музыки извѣстной степени объективности.

¹⁾ Mandel. Musikalisches Conversations-Lexikon. Art. Sonate.

Виртуозная техника и импровизаторская субъективность остались характеристическими особенностями Ф. Эм. Баха, когда из дилеттанта он сдѣлался специалистом-музыкантом, оставив свои занятія по юридическимъ наукамъ. Одно время онъ жилъ въ Берлинѣ, а потомъ переселился въ Гамбургъ, гдѣ получилъ мѣсто директора музыки, которое до его занималъ Телеманъ. Хотя онъ писалъ для церкви духовную музыку, но его значеніе преимущественно основывается на его инструментальныхъ произведеніяхъ. Онъ также подвинулъ впередъ искусство игры на фортепiano. На его произведеніяхъ воспитались Иосифъ Гайднъ, который говорилъ о влияніи на него Ф. Эм. Баха: «Тотъ, кто меня основательно знаетъ, найдетъ, что я очень многимъ обязанъ Эмануилу Баху, которого я понималъ и прилежно изучалъ. Онъ самъ однажды меня за это похвалилъ» ¹⁾. Вольфгангъ Моцартъ считалъ Ф. Эм. Баха общимъ учителемъ всѣхъ послѣдующихъ пианистовъ и инструментальныхъ композиторовъ ²⁾. Ф. Эм. Бахъ цѣнилъ виртуозность только какъ средство для художественныхъ цѣлей. Это видно изъ его словъ, сказанныхъ имъ по поводу техники: «Мнѣ кажется, что музыка должна трогать сердца. Пианистъ-же, стуча, барабана и арпеджируя на своемъ инструментѣ, этого не достигаетъ, по крайней мѣрѣ въ отношеніи меня». Но какъ необходимое средство для достижения художественныхъ эффектовъ, Ф. Эм. Бахъ высоко цѣнилъ технику и для ея улучшения написалъ свое знаменитое произведение «Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, mit Exempeln» ³⁾.

¹⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 120—121.

²⁾ Ibid. II. S. 120.

³⁾ Эм. Бахъ придаетъ большое значеніе украшеніямъ, потому что имѣетъ виду преимущественно клавиродѣ, на которомъ длинныя ноты не исполнимы. Эм. Бахъ советуетъ пианисту учиться пѣнію или, по крайней мѣрѣ, почаще слушать послѣднее. Въ интересахъ экспрессіи онъ считаетъ необходимымъ, чтобы исполнитель самъ почувствовалъ то, что хочетъ выразить своею игрою. Но на ряду съ этими разумными мыслями у Эм. Баха встрѣчаются разныя странности, какъ, напримеръ: советъ пианисту помогать экспрессіи жестами, мимикой, а не сидѣть передъ инструментомъ, подобно истукану. (W. Langhans. Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 122—124). Подъ влияніемъ Ф. Эм. Баха образовались два виртуоза: Вольфгангъ Моцартъ и Мудій Клементи (1752—1832 г.), авторъ известнаго сборника фортепiаннхъ упражненій: «Gradus ad Parnassum». Тотъ и другой стояли во главѣ двухъ, противоположныхъ по характеру школъ. Хотя сначала подъ влияніемъ ихъ самихъ техника служила лишь средствомъ къ достиженію художественныхъ эффектовъ, но послѣ Моцарта и его вѣнской школы пианистовъ виртуозность и бравурность исполненія начинаютъ все болѣе играть преобладающее значеніе, и внѣшній эффектъ заслоняетъ внутреннее содержаніе. Такой перевѣсъ техники надъ содержаніемъ замѣтитъ въ Гуммель (1778—1837 г.), ученикъ Мо-

сонатная форма установилась вполнѣ у Иосифа Гайдна, считающагося по справедливости отцомъ современной инструментальной музыки. Онъ родился въ 1732 г. въ австрійской деревнѣ Рорау, недалеко отъ венгерской границы. Отецъ его былъ каретникъ и зналъ немного играть на арфѣ. Въ часы отдыха онъ занимался музыкой, аккомпанируя на этомъ инструментѣ пѣнію своей жены. Исполнявшіяся пѣсни такъ глубоко запечатлѣлись въ памяти маленькаго Иосифа Гайдна, присутствовавшего при этихъ домашнихъ концертахъ, что онъ помнилъ ихъ до глубокой старости. Шести лѣтъ онъ поступилъ въ школу, гдѣ имѣлъ случай учиться не только пѣнію, но и игрѣ почти на всѣхъ струнныхъ и духовыхъ инструментахъ и даже на барабанѣ. Это обстоятельство весьма благотворно подбѣждало на будущность великаго инструментальнаго композитора, и самъ Гайднъ говорилъ, что онъ вѣчно будетъ благодарить своего учителя въ этой школѣ, хотя въ ней онъ «болѣе получалъ розогъ, чѣмъ пищи» ¹⁾. Нѣсколько лѣтъ спустя, Иосифъ Гайднъ былъ взятъ въ качествѣ хориста вѣнскимъ капельмейстеромъ Рейттеромъ (Georg Reutter) ²⁾, прелестнымъ прекраснымъ голосомъ мальчика. У Рейтера Гайднъ жилъ до 16-ти лѣтъ и въ это время продолжалъ свое музыкальное образованіе, которое значительно расширилъ изученіемъ теоріи

царта, хотя первый какъ композиторъ еще находился подъ свѣжимъ влияніемъ своего великаго учителя. Но какъ исполнитель, Гуммель не брезгалъ блистать технически-трудными пассажами, приравненными лишь къ названію одной виртуозности.

Гораздо болѣе солиднымъ и серьезнымъ направленіемъ отличалась школа Клементи, основанная имъ въ Лондонѣ, изъ которой вышли слѣдующіе замѣчательные пианисты-виртуозы и педагоги: Крамеръ (1771—1858 г.), Фильдъ (1782—1837 г.) и Бергеръ (1777—1839 г.). Послѣдній былъ учителемъ Мендельсона. (Ar. von Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 570—571. Cp. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 450 ff.).

Параллельно съ виртуозностью на фортепiano развивалась техника игры на другихъ инструментахъ. Изъ скрипачей особенно замѣчательны: Вюти (1753—1824 г.) и Паганини (1782—1840 г.), обогатившіе скрипичную игру новыми эффектами. Шпоръ (1784—1859 г.) извѣстенъ не только какъ виртуозъ, но и какъ композиторъ; онъ написалъ, между прочимъ, множество классическихъ произведеній для скрипки. Изъ виолончелистовъ особенно выдавался Бернардъ Ромбергъ (1767—1841 г.), изъ флейтистовъ—Касбенно выдавался Бернардъ Ромбергъ (1767—1841 г.), его сынъ Антонъ Бернгардъ (1792—1852 г.) царъ Фюрстенлау (1772—1819 г.), его сынъ Антонъ Бернгардъ (1792—1852 г.) и его внукъ Морницъ, родившійся въ 1824 г., замѣчательный также своею литературно-музыкальною дѣятельностью. Изъ пѣвцовъ особенно прославились: Лаблашъ (басъ), родъ въ 1794 г., ум. въ 1858 г., Рубини (теноръ), родъ въ 1795 г., ум. въ 1854 г., а изъ пѣвицъ: Каталани (сопрано) родъ въ концѣ 18-го в., ум. въ 1849 г., Малибранъ (контральто) родъ въ 1808 г., ум. въ 1836 г.

¹⁾ Fr. Brendel. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 3 Auflage. Leipzig. 1890. S. 287.

²⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 126.

музыки, давшимъ ему возможность приступить къ композиціи. Чтобы освоиться съ названнымъ предметомъ, Гайднъ приобрѣлъ себѣ слѣдующія книги: «Gradus ad Parnassum» Фукса и «Der vollkommene Capellmeister» Маттесона, израсходовавъ на эту покупку послѣдніе шесть гульденовъ, полученныхъ имъ отъ своего отца. Когда наступила перемѣна голоса, то Гайднъ лишился своего мѣста въ хорѣ ¹⁾. Онъ сталъ давать уроки и играть въ разныхъ оркестрахъ, получая самое ничтожное вознагражденіе. Тогда онъ жилъ на чердакѣ, и въ его комнату безъ печи проникалъ вѣтеръ и дождь. Но, сядя за свое старое фортепіано, онъ по собственнымъ своимъ словамъ, не завидовалъ даже счастью королей. Въ особенности нравились ему сонаты Ф. Эм. Баха, которыя онъ изучилъ основательно ²⁾.

Въ томъ-же домѣ, на чердакѣ котораго пріютился Гайднъ, жилъ Метастазіо. Послѣдній доставилъ ему выгодный урокъ и познакомилъ его съ Порпорою, который взялъ Гайдна въ качествѣ аккомпаниатора для одной своей ученицы. Гайднъ нѣсколько мѣсяцевъ исполнялъ должность лакея у Порпоры ³⁾. Знакомство съ Метастазіо и Порпорою принесли большую пользу Гайдну, который въ то время научился итальянскому языку и узналъ итальянскую методику пѣнія и композиціи. Онъ началъ самъ писать сонаты, тріо, серенады и пр.

Положеніе Гайдна значительно улучшилось, когда онъ получилъ мѣсто директора музыки у графа Морцина. Занимая эту должность, онъ сочинилъ свою первую симфонію (въ 1759 г.) ⁴⁾. Эта симфонія была исполнена въ присутствіи графа Эстерхади, который предложилъ Гайдну занять мѣсто вице-капельмейстера въ своемъ оркестрѣ. Гайднъ принялъ предложеніе въ 1768 г. и пробылъ на службѣ у графа Эстерхади тридцать лѣтъ, занявъ въ послѣдствіи должность главнаго капельмейстера. Пребываніе у Эстерхади было весьма важно въ жизни Гайдна. Онъ имѣлъ время отдаваться сочиненію и, находясь въ помѣстьяхъ графа, былъ удаленъ отъ всего музыкальнаго міра, что способствовало его оригинальности. Имѣя въ своемъ распоряженіи оркестръ, онъ могъ при исполненіи переправлять свои сочиненія, доводя ихъ до высшей степени благозвучія.

¹⁾ Ibid. II. S. 127.

²⁾ Fr. Brendel. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Leipzig. 1860. 3 Auflage. S. 287.

³⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 127—128.

⁴⁾ P. Баркеръ (см. Festschrift zu Beethovens hundertjährigem Geburtstag) утверждаетъ, что Гайднъ былъ и навсегда остался княжескимъ лакеемъ, противъ чего протестуетъ Науманъ. (См. Em. Naumann. Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart. 2 Auflage. Berlin. 1875. S. 147).

⁵⁾ H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 468. (Art. Haydn).

Произведенія Гайдна начали доставлять автору европейскую извѣстность. Онъ получилъ приглашеніе изъ Лондона пріѣхать въ этотъ городъ, чтобы новыя его симфоніи были исполнены подъ его управленіемъ. Въ 1790 г. ¹⁾ умеръ князь Эстерхади, и капелла его была распущена. Не имѣя болѣе опредѣленной должности, хотя обезпеченный пенсіей, Гайднъ рѣшился отправиться въ Лондонъ. Здѣсь онъ имѣлъ огромный успѣхъ, послужившій новымъ импульсомъ творческой дѣятельности Гайдна. Онъ написалъ въ Лондонѣ нѣсколько симфоній и квартетовъ, которые до сихъ поръ исполняются, въ качествѣ образцовъ классической музыки. Возвратившись въ Германію, Гайднъ былъ принятъ, какъ европейская знаменитость. Это обстоятельство послужило Гайдну основаніемъ утверждать, что его слава проникла въ Германію изъ Англіи ²⁾.

Послѣ вторичнаго путешествія въ Лондонъ, Гайднъ окончательно поселился въ Вѣнѣ. Въ Лондонѣ Гайднъ задумалъ написать ораторію, но недостаточное знаніе англійскаго языка заставило его отложить свой планъ. Онъ взялъ съ собою въ Вѣну текстъ ораторіи, написанный его другомъ Лидлеемъ ³⁾, руководствовавшимся «Потеряннымъ Раемъ» Мильтона. Этотъ текстъ былъ переведенъ на нѣмецкій языкъ барономъ фанъ Свитеномъ. Тогда Гайднъ принялся за сочиненіе ораторіи, извѣстной подъ названіемъ «Сотворенія міра», которая была исполнена въ 1798 г. ⁴⁾. Успѣхъ этой ораторіи подвигнулъ Гайдна написать еще подобную, именно: «Четыре времени года» ⁵⁾, которая была исполнена въ 1801 г. Обѣ эти ораторіи, хотя написаны Гайдномъ въ лѣтахъ весьма преклонныхъ, но проникнуты необыкновенною свѣжестью творчества и изобилуютъ богатствомъ фантазій. Въ нихъ замѣчательны эпизоды музыкальной живописи, рисующей звуками нѣжныя явленія. Такъ, напримѣръ, въ ораторіи «Сотвореніе міра», на слова: «Да будетъ свѣтъ» свѣтовой эффектъ весьма удачно воспроизведенъ музыкой переходомъ изъ минора въ мажоръ ⁶⁾.

Еще ранѣе Гайднъ сочинилъ ораторію: «Семь словъ Спасителя на крестѣ». Сначала онъ написалъ одну инструментальную музыку,

¹⁾ Ibid. S. 469. (Art. Haydn).

²⁾ Em. Naumann. Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart. 2 Auflage. Berlin. 1875. S. 151.

³⁾ H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 469. (Art. Haydn).

⁴⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 135.

⁵⁾ Текстъ Томсона (ibid. II. S. 136).

⁶⁾ Фанъ Свитенъ очень любилъ звукоподражаніе и вообще изображеніе природы въ музыкѣ. Онъ внушилъ Гайдну изобразить лягушекъ въ „Jahreszeiten“ (Thayer. L. v. Beethoven's Leben. Berlin. 1866. I. S. 280).

которая должна была исполняться между словами, произносимыми архиереями. Впоследствии Иосиф Гайдн сдѣлалъ изъ этого произведенія нѣчто въ родѣ ораторіи, текстъ къ которой написалъ его братъ Михаилъ. Самъ Гайднъ переделалъ это произведение на квартетъ¹⁾.

Кромѣ упомянутыхъ вокальныхъ произведеній, Гайднъ написалъ нѣсколько оперъ. Но главное его значеніе основано на его инструментальныхъ произведеніяхъ. Первые фортепьянные сонаты Гайдна представляютъ двухъ-голосный складъ и въ этомъ отношеніи сходны съ подобными произведеніями его предшественниковъ. Но въ послѣдующихъ Гайднъ употребляетъ большое число голосовъ, соединяющихся мѣстами въ полные аккорды. Онъ не придерживается строгой полифоніи: у него голоса то появляются, то исчезаютъ, смотря по надобности въ болѣе полныхъ созвучіяхъ или въ болѣе прозрачной звуковой ткани и по техническому удобству исполненія. Это неопредѣленное число голосовъ въ сонатахъ Гайдна и представляетъ тотъ фортепьянный стиль, такъ рѣзко отличающійся отъ вокальнаго, въ которомъ извѣстное число голосовъ, несмотря на паузы для нѣкоторыхъ изъ нихъ, проникаетъ всю пьесу. Симметрическое сопоставленіе двухъ контрастирующихъ темъ въ сонатахъ Гайдна гораздо осязательнѣе, чѣмъ у его предшественниковъ. Разработка мотивовъ такъ богата и интересна, что въ этомъ отношеніи Гайднъ представляетъ непосредственнаго предшественника Бетховена, доведшаго это искусство до высшей степени. Со времени Гайдна устанавливаются четыре части въ сонатахъ, симфоніи и прочихъ произведеніяхъ инструментальной (преимущественно камерной) музыки: a) Allegro, b) Adagio, c) Menuette²⁾, d) Allegro. Первое Allegro, обремененное въ

¹⁾ Братъ Иосифа Гайдна, Михаилъ Гайднъ (1787—1806 г.) былъ виртуозомъ на органѣ и писалъ церковныя, оперныя и инструментальныя произведенія. H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 470. (Art. Haydn). Cp. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 131.

²⁾ Нельзя положительно утверждать, что Гайднъ ввелъ менуэтъ въ симфонію, „но, конечно, Гайднъ, пишетъ Отто Янъ, сообщитъ менуэту свойственный послѣднему характеръ, ставшій типичнымъ. Менуэтъ былъ танцемъ знатнаго общества, какъ это видно изъ „Донъ-Жуана“ Моцарта. Оно пользовалось этимъ танцемъ, чтобы выказать свои достоинства, приличіе и грацію. Менуэты, обнаруживающіе этотъ танцевальный характеръ, нельзя теперь слушать, не вспоминая о пудрѣ и физикахъ. Подобно наряднымъ фарфоровымъ фигуркамъ и гравюрамъ того времени, при всей ихъ благородной граціи, эти менуэты возбуждаютъ веселый смѣхъ; въ наше время совсѣмъ чуждо такимъ манерамъ, подобныя менуэты могутъ сочиняться лишь въ юмористическомъ духѣ. Гайднъ не пародировалъ менуэта своего времени, но лишь въ его знатной чопорности. Гайднъ заимствовалъ менуэтъ отъ танцующихъ этотъ танецъ простоянниковъ и придать прежде чуждую

сонатную форму (съ двумя контрастирующими темами), служить выраженіемъ главной идеи и обыкновенно проникнуто характеромъ бодрой, энергичной, ключемъ быющей жизненности. Adagio представляетъ моментъ эстетическаго настроенія и мечтательныхъ грѣзъ; оно является выраженіемъ глубокой задумчивости. Menuetto служитъ отраднымъ выходомъ изъ тайниковъ глубоко-настроенной души въ радостный міръ общественныхъ сношеній. Заключительное Allegro, обыкновенно въ формѣ рондо, со своею постоянно повторяющеюся темой, съ различными измѣненіями, даетъ просторъ остроумію, пикантности и юмористическимъ сопоставленіямъ внезапныхъ контрастовъ¹⁾.

Въ подобной формѣ сонаты написаны: тріо, квартеты и симфоніи Гайдна. Глубокое знаніе инструментовъ, умѣнье ими пользоваться для характеристическихъ эффектовъ дѣлаютъ Гайдна отцомъ современной инструментовки. Симфонія произошла изъ увертюры и въ періодъ развитія сонаты облеклась въ форму послѣдней. Обладая роскошными средствами цѣлаго оркестра, она нуждается въ возвышенныхъ идеяхъ и сильныхъ настроеніяхъ. Симфонія не можетъ быть органомъ субъективныхъ изліяній, въ ней преобладаетъ драматическій элементъ отъ столкновенія контрастирующихъ настроеній проникнутой высокими идеями индивидуальности композитора. Самъ Гайднъ, обыкновенно ограничивавшійся, по собственнымъ словамъ,

ему веселость въ народномъ духѣ. Задумчивую веселость, шаловливую шутку, недопускаемую въ аристократическихъ салонахъ, какъ не приличныя, Гайднъ сумѣлъ выразить въ своихъ менуэтахъ; онъ былъ неистощимъ въ остроумныхъ мысляхъ, всякаго рода сюрпризахъ, но никогда не впадалъ въ необузданность или банальность. Гайднъ умѣлъ сохранять тонъ пріятнаго удовольствія, хотя названный композиторъ въ высшей степени тонко и остроумно взвѣшивалъ художественную обработку формы, которая имъ значительно развита и расширена. Понятно, что менуэтъ сталъ популярнѣе, его форма была одною изъ пазюбленныхъ настроеній, имъ выражаемое, вполнѣ народное, обработка—истинно художественная. Такимъ образомъ менуэтъ приобрѣлъ мѣсто въ симфоніи и сумѣлъ его удержать“ (Otto Jahn. Mozart. Leipzig. 1856. Bd. 1. S. 559—560).

Но менуэтъ, сдѣлавшись частью сонаты, сталъ отличаться отъ прежняго танца того же имени. „Одна изъ перемѣнъ, вошедшихъ въ менуэтъ, при его переходѣ изъ церемональнаго придворнаго танца въ форму, приданную ему Гайдномъ, заключается и въ ускореніи темпа. Лишь весьма немногіе менуэты перваго періода дѣятельности этого композитора допускаютъ размѣръ, свойственный торжественному выступу танцующаго Людовика XIV со своими придворными. Еще болѣе удаляется отъ прежняго темпа менуэтъ у Моцарта и въ позднѣйшихъ произведеніяхъ Гайдна, пока, наконецъ, эта форма, расторгнувъ всѣ узы танца, не превратилась въ арену свободнѣйшихъ причудъ музыкальнаго юмора, ставъ бетховенскимъ скерцо“ (Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 143—144).

¹⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 561—562.

лишь тѣмъ, «чтобы въ пьесѣ была связанная мысль, не заглушенная ненужными колоратурами и шумнымъ аккомпаниментомъ»¹⁾, тѣмъ не менѣе въ своихъ симфоніяхъ задавался какими-нибудь нравственными проблемами, напимѣръ, изображеніемъ того, «какъ Богъ говорить съ однимъ закоснѣлымъ грѣшникомъ, прося его исправиться, а грѣшникъ въ своемъ легкомысліи не обращаетъ вниманія на эти увѣщанія»²⁾.

Въ свою долготѣнную жизнь (онъ умеръ въ 1809 г.), при постоянномъ, неослабномъ прилежаніи, работая надъ композиціей регулярно каждый день въ извѣстные часы, Гайднъ написалъ громадное количество произведеній: 118 симфоній, 83 квартета, 24 тріо, 19 оперъ, 5 ораторій, 15 мессъ, 163 пьесы для баритона (любимаго струннаго инструмента Эстерхадзи)³⁾, 44 фортепіаннаго сона-ты и пр.

Передъ началомъ сочиненія, Гайднъ имѣлъ обыкновеніе садиться за фортепіано и импровизировать⁴⁾, а затѣмъ начиналъ писать, обла-кая свое музыкальное вдохновеніе въ безукоризненную форму, которую старался довести до наибольшей изящности. Общій характеръ его произведеній носить отпечатокъ живой фантазіи, искренней задушевности съ примѣсью добродушнаго комизма⁵⁾.

На глазахъ Гайдна развился и угасъ гений Моцарта, къ которому Гайднъ не чувствовалъ ни малѣйшей зависти, понимая, на сколько его юный соперникъ превосходитъ его во всеобъемлемости музыкальнаго дарованія⁶⁾. Онъ даже подчинился вліянію Моцарта, когда послѣдній достигнулъ полной своей зрѣлости⁷⁾. Вліяніе Моцарта на Гайдна сказалося преимущественно въ оркестровой музыкѣ⁸⁾. Гайднъ слишкомъ подчинился инструментамъ, Моцартъ же подчинялъ ихъ себѣ. Хотя Моцартъ сосредоточилъ всю свою силу на оперной дѣятельности, и самъ былъ не высокаго мнѣнія о нѣкоторыхъ своихъ

¹⁾ Ibid. S. 567.

²⁾ H. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. 2. Auflage. Leipzig. 1901. I Teil S. 57. W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 141.

³⁾ Баритонъ—инструментъ въ родѣ виолы да гамба. (H. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*, 2. Auflage. Leipzig. 1901. I Teil S. 57).

⁴⁾ Ar. von Dommer. *Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig. 1868. S. 567.

⁵⁾ W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 138 ff. Cp. Ar. von Dommer. *Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig. 1868. S. 566.

⁶⁾ Объ отношеніи Гайдна къ Моцарту см. W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 130, гдѣ помѣщено письмо Гайдна, въ которомъ онъ высказываетъ свое почитаніе музыкальных дарованій Моцарта.

⁷⁾ Ibid. II. S. 144—145.

⁸⁾ Ar. von Dommer. *Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig. 1868. S. 567—568).

инструментальныхъ произведенійхъ, напимѣръ, о тѣхъ своихъ сонатахъ, которыя онъ писалъ случайно, не имѣя времени подвергать ихъ надлежащей обработкѣ¹⁾, тѣмъ не менѣе его лучшія инструментальныя произведенія: нѣкоторыя сонаты, квартеты, квинтеты A-dur («проницнутый сладкою зрѣлою чувственностью», какъ сказалъ о немъ Амбросъ²⁾, пользуясь выраженіемъ Гёте), симфоніи (Es-dur, G-moll, C-dur и др.),—по ихъ совершенству формы и тому «среднему уровню настроенія», происходящему отъ равновѣсія духовныхъ силъ,—служили образцомъ не только для Гайдна, но и для самого Бетховена, обуздывавшаго порывы своей бурной фантазіи изяществомъ своего модели³⁾.

ГЛАВА XII.

Бетховенъ¹⁾.

Вокальная музыка ранѣе инструментальной достигла высшей степени своего развитія. Величайшимъ представителемъ духовной вокальной музыки въ стилѣ à capella является Палестрина, ораторіи и кантаты—Гендель и Себ. Бахъ, оперы—Моцартъ. Хотя Гайднъ и Моцартъ довели инструментальную музыку до весьма высокой степени художественности, но все-таки этотъ родъ искусства далеко еще не былъ въ состояніи служить выраженіемъ высочайшихъ идей и настроеній, доступныхъ человѣчеству. Для этого музыка еще нуждалась въ содѣйствіи слова и только при этомъ условіи, то-есть въ вокальномъ родѣ она становилась на одинъ уровень съ другими, болѣе развитыми искусствами и съ прочими духовными дѣятельностями человѣческой природы. Впрочемъ, развитіе формы, внѣшней стороны инструментальной музыки, благодаря Гайдну и Моцарту, такъ продвинулось, что ожидало лишь того, чтобы наполнить ее высшимъ содержаніемъ. Это могло случиться только при появленіи такого композитора, который, будучи преимущественно субъективнымъ, лирическимъ (такъ какъ инструментальная музыка служить органомъ выраженія личныхъ настроеній), представлялъ бы индивидуальность, стоящую на высшемъ уровнѣ культуры. Гайднъ и Моцартъ по сво-

¹⁾ Otto Jahn. W. A. Mozart, Leipzig. 1858. III. S. 219.

²⁾ Ambros. *Die Grenzen der Musik und Poesie*, 2. Auflage. Leipzig. 1872. S. 59.

³⁾ Ar. von Dommer. *Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig. 1868. S. 568.

⁴⁾ О Бетховенѣ и музыкѣ XIX вѣка см. H. Riemann. *Geschichte der Musik seit Beethoven*. Berlin und Stuttgart. 1901.

ему индивидуальному развитію далеко отстали отъ того умственнаго движенія, которое охватило европейское общество въ 18-мъ вѣкѣ. Они владѣли всѣми знаніями, касающимися ихъ специальности. Но умственный горизонтъ ихъ былъ не широкъ, и въ своемъ міросозерцаніи они были не тронуты бурнымъ потокомъ, разлившимся въ описываемую эпоху по верхнимъ слоямъ общества. Ихъ мирное религиозное и социальное міросозерцаніе предохраняло ихъ отъ тѣхъ душевныхъ бурь, которыя подвораются въ нравственную жизнь человека, отступающаго отъ традиціи. Не переживая сильныхъ ощущений, которыя волновали образованное общество того времени, они не могли ихъ выражать въ своемъ искусствѣ. Въ инструментальной музыкѣ Гайдна и Моцарта отразилась душевная жизнь этихъ композиторовъ, индивидуальность которыхъ въ высшей степени симпатична по своей нравственной чистотѣ; но и тотъ, и другой были чужды умственному движенію, обнаружившемуся въ литературѣ и жизни во вторую половину 18-го вѣка, поэтому оно не могло повліять на ихъ творчество.

Музыкальнымъ выразителемъ общественнаго настроенія въ эту эпоху былъ Бетховенъ. Испытавъ въ своей личной судьбѣ сильные удары и впечатлѣнія, переживъ тяжелыя религиозныя сомнѣнія, которыя однако не сдѣлали его атеистомъ, а лишь разрушили въ немъ суевѣріе и очистили его міровоззрѣніе, выстрадавъ, при своемъ глубоко сочувствіи къ благу народа, общественныя бѣдствія своего времени, Бетховенъ переиспыталъ всѣ чувства и настроенія, доступныя человѣческой природѣ и, постоянно занятый расширеніемъ своего умственнаго кругозора, возвысился до уровня образованнаго меньшинства своей эпохи. Выражая въ инструментальной музыкѣ всѣ доступныя ему высшія идеи, глубочайшія настроенія и потрясающія чувства въ инструментальной музыкѣ, Бетховенъ поднялъ этотъ ея родъ до уровня съ вокальной. Отражая въ своихъ произведеніяхъ собственную личность, которой были доступны высшіе и разносторонніе интересы, Бетховенъ сдѣлалъ изъ музыки органъ выраженія той внутренней жизни, которая составляетъ удѣлъ общества, проникнутаго современнымъ міросозерцаніемъ. Музыка со временъ Бетховена сдѣлалась искусствомъ послѣдняго фазиса развитія культуры¹⁾.

Людвигъ фанъ-Бетховенъ родился въ 1770 г. въ Боннѣ. Отецъ его, Иоганнъ фанъ-Бетховенъ, служилъ въ придворной капеллѣ. Дѣдъ Людвигъ, тоже Людвигъ фанъ-Бетховенъ (родившійся въ Антверпенѣ

¹⁾ Ср. характеристику Гайдна, Моцарта и Бетховена у Бренделя (Fr. Brendel. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, 2 Auflage. Leipzig. 1855. Bd. II. S. 28—51).

въ 1712 г.) перѣхалъ въ Германію и впоследствии сдѣлался капельмейстеромъ въ капеллѣ Курфюрста.

Иоганнъ фанъ-Бетховенъ самъ сталъ учить музыкѣ своего сына. Но его вспыльчивый, грубый характеръ и склонность къ вину дѣлали эти уроки въ высшей степени непріятными для маленькаго Людвигъ, съ раннихъ лѣтъ выказывавшаго неукротимый, упрямый характеръ. Суровое обращеніе отца едва не заглушило любви къ музыкѣ въ Людвигѣ. Тѣмъ сильнѣе привязывался ребенокъ къ своей матери. Онъ впоследствии вспоминалъ о томъ, «съ какимъ терпѣніемъ она переносила его упрямство». Любовію и лаской ей удавалось слова направлять сына къ занятію музыкой. Впоследствии Людвигъ Бетховенъ сталъ брать уроки у гобоиста Пфейфера¹⁾ и у придворныхъ органистовъ: фанъ-деръ-Эдена и Неефе. Отецъ же его все болѣе предавался вину, отчего домашняя жизнь маленькаго Людвигъ была весьма тяжела. Кромѣ благотворнаго вліянія матери, отрадное впечатлѣніе на него производило достойное семейство Брейнингъ (Breuning), повліявшее на Бетховена въ умственномъ отношеніи и пробудившее въ немъ интересъ къ литературѣ.

Одиннадцати лѣтъ Бетховенъ написалъ свои первыя фортепіанныя сонаты, а въ 1785 г. три квартета для фортепіано, скрипки, альтъ и виолончели.

Въ 1792 г., когда Гайднъ проѣзжалъ черезъ Боннъ на своемъ возвратномъ пути изъ Лондона, Бетховенъ поднесъ ему кантату²⁾. Въ томъ же году Бетховенъ отправился въ Вѣну, чтобы брать уроки у Гайдна. По отъѣздѣ Гайдна въ Англію, Бетховенъ сталъ брать уроки у строгого контрапунктиста Альбрехтсбергеръ и энергично изучилъ технику композиторскаго искусства.

Въ 1795 г., во время своего занятія съ Альбрехтсбергеромъ Бетховенъ издалъ три тріо для фортепіано, скрипки и виолончели, обозначивъ ихъ своимъ первымъ произведеніемъ (Opus 1). Но въ нихъ авторъ является настолько зрѣлымъ композиторомъ, что внушаетъ предположеніе о многихъ раннихъ попыткахъ композиціи.

Будучи виртуозомъ³⁾ на органѣ и фортепіано, Бетховенъ сталъ блистать въ высшемъ вѣнскомъ обществѣ. Какъ импровизаторъ, онъ обратилъ на себя вниманіе Моцарта, сказавшаго: «Обратите внима-

¹⁾ H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 92. (Art-Beethoven).

²⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 209.

³⁾ Уже съ тринадцати лѣтъ Бетховенъ былъ назначенъ въ помощники придворному органисту Неефе. (W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 207).

ние на него, со временем онъ заставитъ свѣтъ говорить о себѣ». (Otto Jahn. W. A. Mozart. Leipzig. 1858. III. 307).

Бетховенъ-исполнитель долго заслонялъ въ глазахъ публики Бетховена-композитора. Но съ 1800 г.¹⁾ его сочиненія стали все болѣе и болѣе обращать на себя вниманіе знатоковъ, хотя критика обыкновенно къ нему была враждебна²⁾. Въ этомъ году были публично исполнены: его концертъ для фортепіано, септетъ и первая симфонія. Въ это время онъ переживалъ немногіе свѣтлые дни своей тяжелой жизни. О свѣтломъ настроеніи Бетховена свидѣлствуетъ слѣдующее письмо къ его другу Вегелеру: «Я хочу только вамъ сказать, пишетъ Бетховенъ, намекая на свиданіе, что вы меня увидите очень выросшимъ; я хочу, чтобы вы меня не только какъ художника, но и какъ человѣка нашли лучшимъ, болѣе совершеннымъ. Если благосостояніе нашего отечества улучшилось, то мое искусство должно заявлять о себѣ только въ пользу бѣдныхъ. О, радостное мгновеніе! какъ счастливъ я, что я могу тебя создать, и ты въ моей волѣ!—Если хочешь знать о моемъ положеніи, то могу тебѣ сообщить, что оно не душно. Съ прошлаго года Лихновскій, который былъ и остался моимъ лучшимъ другомъ, хотя это можетъ показаться невѣроятнымъ (маленькія размолвки между нами происходили, и не онѣ ли укрѣпили нашу дружбу?), назначилъ мнѣ сумму въ 600 флориновъ, пока я не найду себѣ подходящаго мѣста. Мои сочиненія приносятъ мнѣ доходъ, и заказовъ у меня столько, что я едва ихъ могу исполнить. У меня 6—7 издателей на каждое мое сочиненіе, и было бы ихъ еще больше, если бы я захотѣлъ. Со мной не торгуются, а я назначаю цѣну, и мнѣ платятъ. И такъ, ты видишь, что штука-то хорошая, напримѣръ: видишь друга въ нуждѣ, а въ кошелекѣ ничего нѣтъ, чтобы ему помочь; но стоитъ мнѣ только засѣсть за работу, и въ короткое время помощь ему можетъ быть оказана»³⁾.

Но счастливое время миновало скоро. Бетховенъ сталъ глухнуть. Въ 1802 г., по совѣту своего доктора онъ провелъ лѣто въ Гейлигенштадтѣ, одномъ изъ предмѣстievъ Вѣны⁴⁾. Но слухъ Бет-

ховена не улучшился. Это бѣдствіе не разъ наводило его на мысль о самоубійствѣ. Но нравственная сила при сознаніи, что онъ способенъ сдѣлать добро, преимущественно служа искусству, къ новымъ путямъ котораго влекъ его гений, остановила его, предохранила отъ отчаянія и внушила ему титаническое геройство, чтобы бороться съ своимъ жестокимъ рокомъ и неуклонно идти къ своей цѣли, несмотря ни на какія препятствія, продолжая создавать художественныя произведенія, наслаждаться которыми ему было отказать, вслѣдствіе его глухоты.

Лишившись проводника, связывавшаго его съ внѣшнимъ міромъ, не имѣя возможности слышать человѣческой рѣчи, Бетховенъ все болѣе и болѣе сталъ удаляться отъ общества. «Я могу сказать, пишетъ Бетховенъ въ одномъ изъ своихъ писемъ, что живу несчастливо; уже два года, какъ я почти не бываю въ обществѣ, потому что я не въ силахъ сказать людямъ: я глухъ»¹⁾.

Но Бетховенъ не сталъ мизантропомъ. О томъ, что происходило въ его сердцѣ подъ вліяніемъ разразившагося надъ нимъ бѣдствія, свидѣлствуетъ духовное завѣщаніе, написанное Бетховеномъ своимъ братьямъ въ бытность его въ Гейлигенштадтѣ и находящееся теперь у лондонскаго дирижера Отто Гольдшмита²⁾. «О, люди, пишетъ Бетховенъ, какъ несправедливы вы ко мнѣ, считая меня враждебнымъ, упрямымъ и мизантропомъ. Вы не знаете тайной причины, которая заставляетъ меня казаться такимъ. Съ дѣтства я былъ расположенъ къ благосклоннымъ и нѣжнымъ чувствамъ, я даже постоянно мечталъ о совершеніи великихъ дѣлъ. Но подумайте, что уже шесть лѣтъ, какъ напалъ на меня неизлѣчимый недугъ, ухудшившійся вслѣдствіе неразумныхъ докторовъ. Съ года на годъ я ошибался въ надеждѣ на улучшеніе и, наконецъ, принужденъ предполагать, что бѣдствіе будетъ продолжительное (леченіе можетъ продолжиться годы, и даже, можетъ быть, исцѣленіе совсѣмъ невозможно). Родившись съ живымъ, пылкимъ темпераментомъ, склонный къ общественнымъ развлечениямъ, я долженъ былъ рано замкнуться и уединенно проводить свою жизнь. Если же я иногда пробовалъ не обращать вниманія на мое несчастіе, о, какъ жестоко давала себя

¹⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 214.

²⁾ Я указалъ на самые поразительные промахи въ рецензіяхъ о Бетховенѣ и другихъ композиторахъ въ моей статьѣ: „Основы музыкальной критики“, помѣщенной въ „Общественномъ Вѣстникѣ“ 1886 г. № 3 и 4 и въ моей книгѣ: „Изъ области эстетики и музыки“. Спб. 1896, стр. 112—166.

³⁾ Thayer. Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1872. Bd. II. S. 140.

⁴⁾ Здѣсь Бетховенъ подъ вліяніемъ красоты природы написалъ свою 2-ю (W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 215—216), а впоследствии 6-ю (пасторальную) симфонію. (О мѣстѣ, гдѣ писалась пасторальная симфонія см. Thayer. Ludwig

von Beethoven's Leben. Berlin. 1872. III. S. 42). Весною 1888 г., находясь въ Вѣнѣ, я посѣтилъ Гейлигенштадтъ. Предмѣстье превратилось въ часть города. Красоты природы исчезли. Остался лишь ручей, на берегахъ котораго сочинена „Scene am Bach“ Пасторальной симфоніи. Въ память пребыванія Бетховена въ Гейлигенштадтѣ одна изъ улицъ названа его именемъ (Beethovenstrasse). Тамъ находится его бюстъ. Въ школѣ Гейлигенштадта собирается коллекція вещей Бетховена, его портретовъ, рукописей и т. п. для будущаго Бетховенскаго музея.

¹⁾ Thayer. Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1872. II. S. 141.

²⁾ Ibid. II. S. 191—192.

чувствовать моя глухота, и все-таки я не могъ сказать людямъ: говорите громче, кричите, потому что я глухъ! Ахъ! могъ ли я сознаться въ слабости того чувства, которое у меня должно было быть совершеннѣе, чѣмъ у другихъ? И оно было прежде до такой степени тонко, какъ у немногихъ изъ людей моей профессіи. О, это мнѣ было невозможно! Поэтому, простите меня, если вы замѣтите, что я удаляюсь: я бы охотно смѣшался съ обществомъ. И вдвойнѣ больнѣе мнѣ мое несчастіе, что обо мнѣ будутъ несправедливо судить. Для меня болѣе не должно существовать ни отдыха въ человѣческомъ обществѣ, ни пріятныхъ разговоровъ, ни взаимныхъ изліяній. Всегда одинъ, долженъ я посѣщать общество лишь въ крайней необходимости. Какъ изгнанникъ долженъ я жить. Если же я приближаюсь къ обществу, то на меня нападаетъ страшное безпокойство: я боюсь, какъ бы кто не замѣтилъ моего положенія... Какое униженіе, когда кто нибудь около меня слышитъ издали флейту или пѣсню пастуха, а я ничего не слышу. Такіе случаи приводили меня въ отчаяніе. Недоставало немного, чтобы я самъ покончилъ съ собою. Одно искусство меня удерживало. Ахъ! мнѣ казалось невозможнымъ оставить свѣтъ, пока я не создамъ всего, къ чему чувствовалъ себя способнымъ. Такъ я влачу эту грустную жизнь. Терпѣніе! Это я долженъ взять себѣ въ руководители. У меня оно есть. Мое рѣшеніе твердо: ждать, пока неумолимымъ Паркамъ не заблагоразсудится пресѣчь нить. Можетъ быть, мнѣ будетъ лучше, а можетъ быть и нѣтъ, я ко всему готовъ. Въ 28 лѣтъ я принужденъ стать философомъ. Для художника, можетъ быть, это труднѣе, чѣмъ для кого-либо другого. Боже мой, ты видишь мое сердце, ты знаешь, что въ немъ живетъ любовь и благосклонность къ людямъ!

«О, люди, когда вы будете читать это, не думайте, что вы были ко мнѣ несправедливы; несчастный утѣшалъ себя поисками за себѣ подобнымъ, который также, несмотря ни на какія преграды, свершилъ все, чтобы встать въ ряды достойныхъ художниковъ и людей. Съ радостью стремлюсь я къ смерти. Придетъ она до того времени, пока я успѣю развить всѣ свои художественныя способности, все-таки, несмотря на мою горькую участь, мнѣ покажется, что она пришла слишкомъ рано и я буду желать, чтобы она явилась позднѣе. Но и въ противномъ случаѣ я буду радъ: развѣ не избавитъ она меня отъ безконечнаго мученія. Пусть она приходитъ, когда захочетъ, я мужественно пойду къ ней на встрѣчу. Прощайте, не забывайте обо мнѣ, когда я умру. Я заслужилъ вашу память тѣмъ, что часто думалъ о томъ, какъ бы сдѣлать васъ счастливыми»¹⁾.

¹⁾ Thayer. Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1872. II. S. 193—195.

Любящее сердце Бетховена томилось въ одиночествѣ, горѣло потребностью къ взаимной симпатіи. Въ старости онъ глубоко привязался къ своему племяннику. Находясь въ стѣсненныхъ финансовыхъ обстоятельствахъ, Бетховенъ отказывалъ себѣ въ самомъ необходимомъ, съ пѣвкою сберечь деньги для своего любимца, причинявшаго своему дядѣ много горя дурнымъ поведеніемъ. Несчастный въ личной своей судьбѣ, Бетховенъ долженъ былъ испытать холодность публики, все менѣе его понимавшей, по мѣрѣ развитія его генія. Россіи заслонилъ Бетховена¹⁾ отъ вниманія публики, наслаждавшейся сладкозвучными аріями итальянскаго композитора и съ недоумѣніемъ слушающей позднѣйшія произведенія Бетховена, выливавшіяся изъ глубочайшихъ тайниковъ человѣческой души. Но Бетховенъ, «познавъ міръ, не возненавидѣлъ его»; въ своей послѣдней, 9-й симфоніи онъ взялъ сюжетомъ стихотвореніе «Къ радости» Шиллера и повѣдалъ человечеству, что путемъ геройской борьбы, проникающей первыя три части означеннаго произведенія²⁾, можно достигнуть полного самоотреченія, обуславливающаго безпредѣльную радость любви ко всему человечеству.

Въ 9-й симфоніи Бетховенъ выразилъ высочайшую нравственную идею и внушаемыя ею чувства и настроенія. Въ своей D-дурной мессѣ онъ исповѣдалъ свою религію. Символомъ своего религіознаго міровозрѣнія онъ выбралъ надпись, найденную на одномъ египетскомъ памятникѣ и сообщенную Шамполліономъ: «Я есмь все, что было и что будетъ; ни одинъ смертный не приподнялъ моей завѣсы». Онъ единственный въ самомъ себѣ, и въ этомъ единственномъ существуютъ всѣ вещи³⁾. Эти надписи находились надъ письменнымъ столомъ Бетховена. Въ дневникѣ онъ записалъ слѣдующую цитату изъ индійской литературы: «Богъ не вещественъ; такъ какъ онъ не видимъ, то онъ не можетъ имѣть никакого образа. Но изъ его творенія мы заключаемъ, что онъ вѣченъ, всемогущъ, всевѣдущъ и всездѣющъ. Онъ выше всего чувственнаго и свободенъ отъ страстей. Онъ одинъ — никого нѣтъ больше его». Бетховенъ глубоко сознавалъ тождественность религіознаго и нравственнаго чувства. Въ одной изъ его тетрадей найдено слѣдующее изрѣченіе Канта: «Нравственный законъ во мнѣ и звѣздное небо надо мною. Кантъ!!!»⁴⁾.

¹⁾ Marx. Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. 4 Auflage. Berlin. 1884. II. S. 375.

²⁾ G. Grove. Beethoven and his nine Symphonies. 2 ed. London and New York. 1896, p. 352.

³⁾ Thayer. Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1872. III. S. 129—130.

⁴⁾ Thayer. L. van Beethoven's Leben. Berlin. 1879. III. S. 127. Эти слова Бетховенъ заимствовалъ изъ слѣдующаго изрѣченія Канта: „Два вещи

Бетховенъ написалъ двѣ мессы: въ C-dur и D-dur. Последняя (Missa solemnis) сочинена въ 1818—1819 г., по случаю посвященія эрцгерцога Рудольфа въ епископы (1819 г.), но окончена лишь въ 1822 г. Не столько внѣшнія формы составляютъ ея отличія, сколько величье содержанія и возвышенность настроенія. Прославляя Бога, Бетховенъ выражалъ высшую радость при созерцаніи проявленія его творческой силы; словословія Христа, авторъ пѣлъ гимнъ высшему героизму, спасшему человечество; испрашивая помилованія грѣховъ, великій композиторъ изобразилъ сердечное сокрушеніе, мученія совѣсти и надежду на нравственное улучшеніе человечества. Бетховенъ считалъ эту мессу за величайшее и удачнѣйшее свое произведеніе, и, сознавая, что она послужитъ выраженіемъ религіознаго настроенія всего современнаго ему общества, онъ въ видѣ эпиграфа написалъ на ней: «отъ сердца къ сердцу»¹⁾.

Бетховенъ умеръ 26-го марта 1827 г. Работая медленно, долго обдумывая и часто передѣлывая свои произведенія, онъ написалъ въ сравненіи съ другими гѣніями не особенно много. Онъ не создалъ новыхъ музыкальных формъ, но значительно расширилъ прежнія. Ему приписываютъ изобрѣтеніе формы скерцо; но послѣднее есть ничто иное, какъ развитой менуэтъ, подвергнувшійся у Бетховена этому превращенію вслѣдствіе юмора, составляющаго одну изъ преобладающихъ чертъ его творчества. Сопоставленіе самыхъ разительныхъ контрастовъ, способное смѣяться среди отчаяннаго горя и плакать въ пылу ликующаго веселья, — этотъ юморъ Бетховена, обусловленный его могучею личностью, стоявшею выше эгоистическихъ страданій и видѣвшею серьезную, часто темную сторону въ самыхъ обыденныхъ, иногда комическихъ явленіяхъ, — и ставить сочиненія названнаго композитора наряду съ величайшими произведеніями человѣческаго гѣнія.

Бетховенъ написалъ девять симфоній: первая C-dur, вторая D-dur, третья Es-dur (сочиненная подъ вліяніемъ героической личности Наполеона I, отчего и называется «героической»), четвертая B-dur, пятая C-moll, шестая F-dur (пасторальная), седьмая A-dur, девятая D-moll (съ финаломъ для хора и оркестра на стихотвореніе «Къ Радости» Шиллера), шестнадцать квартетовъ, нѣсколько

наполняютъ чувство все новымъ удивленіемъ, чѣмъ долѣе думаешь о нихъ: звѣздное небо надо мной и нравственный законъ внутри меня». (Immanuel Kant's Sämmtliche Werke, herausgegeben von Rosenkranz und Schubert. Leipzig. 1838. VIII. S. 312).

¹⁾ Ambros. Das ethische und religiöse Moment in Beethoven (Cultur-historische Bilder. 1860. S. 30). Marx. Ludwig van Beethoven. 4 Auflage. Berlin. 1834. Teil IV. S. 358. A. W. Thayer. Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig van Beethoven. Berlin. 1865. S. 141.

трио, множество сонатъ для одного фортепіано и для этого инструмента со скрипкой и виолончелью, нѣсколько увертюръ, нѣсколько свѣтскихъ и духовныхъ пѣсень, двѣ мессы, ораторію «Христосъ на Елеонской горѣ», музыку къ Эгмонту Гёте, оперу Фиделіо (съ четырьмя увертюрами, изъ которыхъ три названы по имени героини оперы «Леонора») и проч.

Бетховенъ былъ преимущественно инструментальный композиторъ. Въ инструментальной музыкѣ онъ нашелъ органъ для выраженія высочайшихъ идей и глубочайшихъ настроеній. Иногда онъ пользовался звукоподражаніемъ, но лишь эпизодически, и даже въ своей Пасторальной симфоніи, предлагая образчикъ программной музыки, по собственнымъ своимъ словамъ, имѣлъ въ виду «болѣе выраженіе настроенія, чѣмъ рисованіе звуками»¹⁾.

Въ своихъ вокальных произведеніяхъ Бетховенъ нѣсколько ниже, чѣмъ въ инструментальныхъ. Замѣчательно, что Бетховенъ, сильно интересовавшійся техникой и эффектами инструментовъ²⁾, весьма мало обращалъ вниманія на голоса и писалъ для нихъ неблагодарно. Его опера Фиделіо, несмотря на нравственную высоту содержанія и на высокія музыкальныя, скорѣе, впрочемъ, симфоническія достоинства, никогда не пользовалась очень большимъ успѣхомъ.

Быть можетъ, ограниченность средствъ человѣческаго голоса внушала Бетховену предпочтеніе инструментальной музыки, послушно исполнявшей требованіе могучаго полета его гѣнія, то вѣтавшаго на недостигаемой высотѣ идеала, то кидавшагося въ неизмѣримую глубину человѣческаго духа.

¹⁾ Marx. L. v. Beethoven. Leben und Schaffen. 4 Auflage. Berlin. 1884 II. S. 96.

²⁾ Бетховенъ говорилъ: „Если мнѣ въ голову приходитъ идея, то я всегда ее слышу въ исполненіи того или другого инструмента, но никогда не голосами. (G. Grove. Beethoven and his nine symphonies. London. 1896, p. 374).

ГЛАВА XIII.

Комическая опера и дальнейшее развитие большой оперы во Франции.

Въ 1752 г. ¹⁾ водворилась въ Парижѣ итальянская комическая опера (*opéra buffa*) ²⁾, которая открыла свои представления произведениемъ Перголези: «*La Serva padrona*» ³⁾, имѣвшихъ громадный успѣхъ. Онъ возрасталъ все болѣе и болѣе, и весь Парижъ раздѣлился на двѣ враждебныя партіи: на буффонистовъ (сторонниковъ итальянской комической оперы) и на анти-буффонистовъ (сторонниковъ французской оперы, произведенийъ Люлли и Рамо) ⁴⁾.

Въ числѣ буффонистовъ были люди съ весьма большимъ авторитетомъ, напримѣръ: Дидеро, знаменитый философъ, энциклопедистъ, эстетикъ и поэтъ, Ж. Ж. Руссо и др. (Ar. von. Dommer, *Handbuch der Musik-Geschichte*. Leipzig. 1868. S. 393).

Ж. Ж. Руссо въ своемъ «Письмѣ о французской музыкѣ» (*Lettre sur la musique française*, 1753) отрицаетъ годность французскаго языка для вокальной музыки. Это мнѣніе возбудило къ Руссо сильную ненависть. «Даже жизнь моя, пишетъ онъ, была въ опасности, потому что оперный оркестръ поклялся меня убить при выходѣ изъ театра, и только дружбѣ офицера, проводившаго меня безъ моего вѣдома домой, обязанъ я тѣмъ, что заговоръ не былъ приведенъ въ исполненіе». (W. Langhans, *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. J.* Leipzig. 1887. II. S. 7).

Въ вышеупомянутомъ «Письмѣ о французской музыкѣ» Руссо дѣлаетъ много основательныхъ замѣчаній о недостаткахъ французской оперы. Но онъ не ограничился одной лишь критикой. Уже въ 1752 г. онъ поставилъ на придворной сценѣ въ Фонтенебло: «*Le devin du village*», написавъ для этого произведенія текстъ и музыку. «*Le devin du village*» имѣлъ громадный успѣхъ. Въ исто-

¹⁾ W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 5.

²⁾ Очеркъ исторіи Комической оперы (*opéra-buffa*) см. Otto Jahn. W. A. Mozart. Leipzig. 1856. I. S. 343 ff.

³⁾ Ar. von Dommer, *Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig. 1868. S. 393.

⁴⁾ Н. Riemann. *Musik-Lexikon*. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 807. (Art. Oper). Cp. Ar. von Dommer, *Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig. 1868. S. 394.

рическомъ отношеніи это произведеніе имѣетъ большое значеніе, потому что указало путь, на которомъ французская комическая опера могла достигнуть истинной художественности. Текстъ этой «интермедіи» (такъ называлъ авторъ свое произведеніе), несмотря на простоту, не лишенъ драматическаго интереса, а музыка, хотя обнаруживаетъ дилеттанта, но полна граціи и характеристичности.

Пробывъ въ Парижѣ два года, итальянская комическая опера уѣхала изъ этого города, поселивъ, однако, во французскомъ обществѣ такую любовь къ этому роду искусства, что вскорѣ создалась французская комическая опера, сдѣлавшаяся со временемъ однимъ изъ яркихъ проявленій національно-французскаго творчества. Впрочемъ, гораздо ранѣе водворенія итальянской оперы-буффъ въ Парижѣ, существовали въ этомъ городѣ зачатки національной комической оперы. Такъ, напримѣръ, въ 1678 году въ парижскихъ балаганахъ шла пьеса: «*La force de l'amour et de la magie*» ¹⁾, состоявшая изъ разныхъ шутокъ, діалоговъ, танцевъ и музыки. Въ началѣ 18-го вѣка былъ запрещенъ въ подобныхъ водевиляхъ діалогъ. Актеры выходили на сцену, выдѣлывали подъ музыку жесты и танцевали ²⁾. Чтобы дѣйствіе было понятнѣе для публики, выносились громадныя афиши, на которыхъ писались крупнѣйшими буквами стихи, объяснявшіе содержаніе пьесы. Эти стихи сама присутствующая публика распѣвала на хорошо извѣстные ей мотивы ³⁾, вслѣдствіе чего общее веселье еще болѣе оживлялось ⁴⁾. Съ 1714 года устроители ярмарочной сцены получили право давать свои представленія подѣ названіемъ «Комической оперы». Впрочемъ, еще 12 февраля 1712 г. была дана пьеса: «*Le retour d'Arlequin à la foire*» подѣ названіемъ: «*Opéra comique en prose mêlée de vaudevilles*». Комической оперѣ стали посвящать плоды своей дѣятельности выдающіеся писатели. Въ 1713 г. Лесажъ (Lesage) написалъ: «*Arlequin roi de Serendib*» ⁵⁾. Дѣятельность

¹⁾ Ar. von Dommer, *Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig. 1868. S. 394.

²⁾ Ebeling. *Floegels Geschichte des Grotesk-Komischen*. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 96.

³⁾ W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 10—11.

⁴⁾ Куплеты распѣвались на мотивы любимыхъ народныхъ пѣсень, называвшихся «*voix de ville*» въ отличіе отъ придворныхъ, аристократическихъ арий «*voix de cour*» или «*airs de cour*». Отъ «*Voix de ville*» произошло слово «*vaudeville*», обозначающее одно изъ характеристическихъ проявленій французскаго творчества. (W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 9. Cp. о словѣ «*водевиль*» J. Tiersot. *Histoire de la chanson populaire en France*. Paris. 1889, p. 227, 450. Cp. H. Riemann. *Musik-Lexikon*. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 1181. (Art. Vaudeville).

⁵⁾ W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 11.

французской комической оперы продолжалась съ нѣкоторыми перерывами до 1747 года ¹⁾. Затѣмъ, какъ выше было упомянуто, появилась въ Парижѣ итальянская опера-буффъ, которая и повліяла на французскую комическую оперу, расширивъ и облагородивъ музыкальную форму послѣдней.

Первая французская комическая опера, въ которой проявилось итальянское вліяніе, была «Les troqueurs». Ея сюжетъ заимствованъ изъ Лафонтена, а музыка написана Dauvergne ²⁾.

Послѣ отъѣзда итальянской оперы-буффъ изъ Парижа, во главѣ французской комической оперы сталъ Дуни (1709—1775 г.) ³⁾, о которомъ выше было упомянуто, какъ о счастливомъ соперникѣ Перголези. Онъ направилъ всю свою энергію на улучшение музыкальнаго достоинства французской комической оперы, и обогатилъ ея репертуаръ нѣсколькими произведеніями.

Главное отличіе комической оперы (opéra buffa) отъ большой серьезной (opéra seria) заключается въ содержаніи. Первая отвергаетъ трагическіе, мифологическіе и историческіе сюжеты и очерчиваетъ свое содержаніе изъ обыденнаго круга жизни. Но Мармонтель, писавшій либретто для Рамо, Пиччини и Гретри, о которомъ будетъ упомянуто ниже, сталъ замѣнять комическіе сюжеты серьезными, вслѣдствіе чего появилась «оперетта», отличающаяся отъ большой оперы не характеромъ сюжета, а тѣмъ, что въ опереттѣ музыка прерывается разговоромъ, а въ большой оперѣ музыка непрерывно продолжается съ начала до конца всего произведенія. Кромѣ этого главнаго отличія оперетты отъ большой оперы, существуетъ еще разница между ними, состоящая въ томъ, что въ опереттѣ нѣтъ балета, всегда присущаго большой французской оперѣ ⁴⁾.

¹⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 395.

²⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. B. II. S. 19.

³⁾ Ibid. II. S. 20.

⁴⁾ (Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 396. «Стремленіе придать комической оперѣ болѣе драматическаго интереса, а музыкѣ болѣе простора—привело въ ея область все болѣе и болѣе серьезныя и благородныя стороны сердечной жизни, сначала преимущественно любви, затѣмъ, вообще, выраженія всѣхъ человѣческихъ страстей. Такимъ образомъ по характеру дѣйствія и ситуации и по психологической мотивировкѣ комическая опера постепенно стала все же болѣе и болѣе приближаться къ драмѣ въ тѣсномъ смыслѣ или къ серьезной комедіи, и даже наклонность къ чувствительному, трогательному получило въ ней преобладаніе. Конечно, элементъ веселья рѣдко пропадалъ совсѣмъ, но рѣшительно пересталъ быть преобладающимъ и, наоборотъ, сталъ часто являться второстепеннымъ. Въ особенности комической оперѣ пригодилось соединеніе серьезности и шутки, которое изъ противоположности прежнему запрещенію смѣшивать разные стили, стало считаться за единственно вѣст-

Сравнившись съ большой оперой по серьезности и драматичности содержанія, оперетта получила важное преимущество надъ первой вслѣдствіе своихъ сюжетовъ, избравшихся изъ будничной жизни, и потому гораздо болѣе близкихъ публикѣ, въ сравненіи съ ходульными лицами и характерами большой оперы того времени. По этому поводу Доммеръ говорить, что «хотя оперетта не извѣляла притязанія на высоту духовной жизни общества или исторіи, но въ ея отношеніи ко времени, въ которое она возникла, было гораздо болѣе правды, чѣмъ въ музыкальной трагедіи, на античный ладъ, съ ея пустыми масками, съ ея безжизненностью, тщетно притавшеюся за внѣшнюю мишуру, съ ея музыкой, не способной при громкомъ словесномъ пафосѣ развиваться до свободныхъ мелодическихъ формъ. Оперетта же представляла гораздо болѣе простора естественнымъ чувствамъ, для выраженія которыхъ открывала музыку несравненно болѣе широкое поле, въ особенности, когда стала облагораживаться, прежніе водевили, шутки и пародіи замѣнились остроумнымъ діалогомъ, и весь ея характеръ приблизился къ большой музыкальной драмѣ, вслѣдствіе включенія въ ея область изображенія высшихъ и благороднѣйшихъ чувствъ и сильныхъ страстей, что въ особенности проявилось со временъ Мармонтеля» ¹⁾.

Вотъ краткое резюме дѣятельности самыхъ выдающихся композиторовъ этой эпохи во Франціи.

Даниканъ, прозванный Филидоръ ²⁾ (1726—1795 г.), подражалъ итальянскимъ мелодическимъ красотамъ, техническою основательности нѣмцевъ, сохраняя, однако, французскій національный характеръ. Изъ его опереттъ особенно замѣчательны: Le quiproquo, Sancho Pança, изъ его большихъ оперъ: Ernelinde, Bélisaire, Persée и др.

ное выраженіе природы. Названіе комической оперы стало скорѣе условнымъ, завися отъ внѣшнихъ обстоятельствъ, отличающихъ ее отъ большой оперы, какъ это продолжается въ Парижѣ до сихъ поръ. Гораздо важнѣе отсутствія балета въ комической оперѣ то, что въ ней есть діалогъ вмѣсто сплошнаго речитатива. Такъ какъ речитативъ французской большой оперы существенно обуславливаетъ ея характеръ, то комическая опера, происходя изъ водевилей, стала всею болѣе избѣгать эту вокальную форму. Свободно исполняемому речитативу итальянцевъ, вѣроятно, не рѣшались подражать; можетъ быть, онъ былъ запрещенъ привилегіей большой оперы. Вслѣдствіе отсутствія речитатива, діалогъ приобрѣлъ свободу остроумнаго игриваго разговора, представляющаго жизненный элементъ французовъ, это и въ свою очередь повліяло на музыку, которая, хотя и достигла значительной высоты, но все-таки должна была брать разговоръ за свою исходную точку». (Otto Jahn. Mozart. Leipzig. II. 209—211).

¹⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 396.

²⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II, S. 23—25.

Монсиньи ¹⁾ (1729—1817 г.) отличался пріятностію своих мелодій, несмотря на нѣкоторое пристрастіе къ страннымъ музыкальнымъ комбинаціямъ. Особенно извѣстна его комическая опера «Le déserteur», появившаяся въ 1769 г. и стяжавшая автору славу и за предѣлами Франціи.

Гретри (1741—1813 г.) съ изумительною энергіею боролся съ препятствіями, мѣшавшими ему развитію свой композиторскій талантъ. Такъ, напримѣръ, онъ пѣшкомъ отправился изъ своего отечества Бельгіи въ Римъ ²⁾, чтобы учиться теоріи композиціи. Въ Парижѣ Гретри съ большимъ трудомъ добился постановки своей оперы «Le Hugon» ³⁾, написанной имъ на текстъ Мармонтеля. Она была дана въ 1768 г. и упрочила положеніе автора въ Парижѣ, гдѣ онъ вскорѣ сдѣлался любимѣйшимъ композиторомъ. Изъ прочихъ его произведеній замѣчательны: La caravane de Saïre (большая опера на текстъ графа Прованскаго, впоследствии Людовика XVIII, данная 506 разъ) ⁴⁾, Zémire et Azor, Anacréon chez Polycrate, Richard Cœur de Lion и др. Въ отношеніи гармоніи и инструментовки Гретри обнаруживаетъ довольно слабую технику. Но онъ неистощимъ какъ мелодистъ. Вполнѣ постигнувъ характеръ оперетты, онъ довелъ ее до значенія представительницы національнаго французскаго вкуса въ области драматической музыки ⁵⁾. Онъ былъ назначенъ инспекторомъ Парижской консерваторіи, но, сознавая недостатокъ своей технической подготовки, скоро покинулъ эту должность. Мемуары его изданы на счетъ французскаго народа ⁶⁾. Они изобилуютъ многими вѣрными сужденіями о музыкѣ. Въ особенности важно то, что онъ пишетъ о музыкальной декламаци ⁷⁾.

Къ числу послѣдователей Гретри принадлежатъ: д'Алейракъ (Nicolas d'Alayrac 1753—1809 г.), написавшій множество оперъ и первый сдѣлавшій попытку изобразить на французской оперной

¹⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 397.

²⁾ Ibid. S. 397.

³⁾ Ibid. S. 398.

⁴⁾ H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 419. (Art. Grétry).

⁵⁾ „Гретри довелъ комическую оперу до совершенства, вследствие чего она до сихъ поръ служитъ постоянно представительницей національнаго французскаго характера въ области драматической музыки“. (Otto Jahn. W. A. Mozart. Leipzig. 1856. II. S. 208).

⁶⁾ (Ar. von Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 398). Музыкальные сочиненія его напечатаны на счетъ бельгийскаго правительства. (H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 420. Art. Grétry).

⁷⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 29—31.

сценѣ сумасшествіе (Nina ou la folle par amour) ¹⁾ и Николо Изуаръ (1775—1818 г.), сочинившій около пятидесяти оперъ, изъ которыхъ особенно замѣчательны: Cendrillon, Joconde и др.

Соперникомъ ²⁾ Изуара былъ Буальдіе (François Adrien Boieldieu, 1775—1834 г.), музыка котораго полна свѣжести и ясности чувства и изобилуетъ прекрасными, естественными, душевными мелодіями. Лучшія его произведенія: Le calife de Bagdad, Le chapeau rouge, La dame blanche и пр. ³⁾.

Какъ композиторъ оперъ, церковныхъ произведеній и какъ писатель о музыкѣ выдавался Лезюаръ (Jean François Lesueur 1760—1837 г.) ⁴⁾.

Мегюль, жившій отъ 1763 до 1817 г., обладалъ солиднымъ музыкальнымъ образованіемъ и былъ однимъ изъ инспекторовъ Парижской консерваторіи, основанной во время Французской революціи, съ цѣлью восполнить недостатокъ въ средствахъ музыкальнаго образованія, происшедшій вследствие уничтоженія церковныхъ училищъ музыки, называвшихся «les maîtrises» ⁵⁾. Мегюль писалъ инструментальныя произведенія и оперы. Изъ послѣднихъ наиболѣе замѣчательны: Le jeune Henri, Joseph en Egypte и др. Этотъ композиторъ славился за предѣлами Франціи, въ особенности онъ былъ цѣнимъ нѣмецкой публикой ⁶⁾.

Еще болѣе солиднымъ теоретически-музыкальнымъ образованіемъ обладалъ Катель (1773—1830 г.), который, подобно Мегюлю, занималъ мѣсто одного изъ инспекторовъ Парижской консерваторіи ⁷⁾. Онъ писалъ оперы, но преимущественно знаменитъ своимъ «Трактатомъ гармоніи», въ которомъ онъ развилъ систему Рамо ⁸⁾.

Госсекъ (1734—1829 г.) былъ также однимъ изъ инспекто-

¹⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 280, 322.

²⁾ Ibid. II. S. 323—324.

³⁾ Ibid. II. S. 322—323.

⁴⁾ Ibid. II. S. 298—300. Предтеча Берлиоза, какъ програмнаго композитора (H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 652. Art. Le Sueur. Cp. Fouqué. Le Sueur, als Vorläufer von Berlioz. О Лезюерѣ см. Hector Berlioz. „Mémoires“, p. 23).

⁵⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 287—288. Cp. H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 592. (Art. Conservatorium).

⁶⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 538.

⁷⁾ H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 181. (Art. Catel).

⁸⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 289. Cp. H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie. Leipzig. 1898. S. 487.

ровъ Парижской консерваторіи и директоромъ «Школы военной музыки» (*Ecole de musique pour la garde nationale*)¹⁾, основанной въ 1793 г., съ цѣлью доставить музыкантовъ на духовыхъ инструментахъ національной гвардіи во время революціи. Госсекъ сочинялъ симфоніи, оперы, изъ которыхъ наиболѣе замѣчательны: *Les pêcheurs*, *La fête du village* и пр.), церковныя произведенія и приобрѣлъ большую извѣстность на педагогическомъ поприщѣ преподаванія пѣнія²⁾.

Къ числу же композиторовъ, дѣятельность которыхъ была преимущественно сосредоточена въ Парижѣ и направлена на французскую оперу, принадлежатъ два итальянца: Керубини и Спонтини.

Луиджи Керубини (1760—1842 г.)³⁾ учился въ болонской школѣ у Сарти. Онъ приобрѣлъ весьма солидную композиторскую технику и развили свой вкусъ произведеніями Глюка, Гайдна и Моцарта. Прибывъ въ Парижъ, онъ быстро достигнулъ славы опернаго композитора. Изъ его оперъ особенно прославились: *Lodoiska*, *Médée*, *Les deux journées*, *Ali Baba* и пр. Кромѣ оперъ, Керубини сочинялъ духовныя произведенія, изъ которыхъ наиболѣе замѣчательны: его реквиемъ и «Credo», написанное à capella въ стилѣ Палестрины⁴⁾. Свои теоретическія знанія Керубини резюмировалъ въ «Курсѣ контрапункта». Педагогическая дѣятельность этого композитора имѣла своей ареной Парижскую консерваторію, гдѣ онъ былъ сначала однимъ изъ инспекторовъ, а потомъ занялъ постъ директора этого училища.

Каспаро Спонтини⁵⁾ (1774—1851 г.) учился въ Неаполитанской консерваторіи «*Della pietà del Turchini*». Главная его дѣятельность, какъ композитора, сосредоточилась въ Парижѣ. Лучшія его оперы: *Весталка*, *Фердинандъ Кортесъ*, *Олимпія*, проникнуты страстностью, возвышенностью, героизмомъ и отличаются необыкновенно блестящею, торжественною эффектностью. Всѣ эти качества сдѣлали названныя оперы весьма подходящими къ характеру эпохи Наполеона I, въ моментъ его возвышенія. Впоследствии Спонтини переѣхалъ въ Берлинъ, гдѣ занялъ мѣсто капельмейстера и написалъ нѣсколько оперъ, изъ которыхъ, однако, ни одна не могла

¹⁾ Mendel. Musikalisches Conversations-Lexikon. Bd. III. S. 321—322.

²⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte Leipzig. 1868. S. 543.

³⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 294—298.

⁴⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 540. О Керубини, какъ композиторѣ духовной музыки, см. Thibaut. Ueber Reinheit der Tonkunst. 1825. S. 16.

⁵⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 301 ff.

сравниться по достоинству съ предыдущими, сочиненными имъ для парижской сцены. Спонтини еще до своей смерти пережилъ свою славу.

Изъ прочихъ композиторовъ, преимущественно сосредоточившихъ свою дѣятельность на французской оперѣ, замѣчательны: Галевы (1799—1862 г.), ученикъ Керубини, знаменитый своею оперой «*Жидовка*»; Герольдъ (1791—1833 г., любимый ученикъ Мегюли)¹⁾, изъ оперъ котораго наиболѣе извѣстны: *Мари и Цампа*; Адамъ (1803—1856 г.), ученикъ Буальдье²⁾. Лучшая опера Адама «*Le postillon de Longjumeau*» (1836 г.) долго держалась на сценѣ. Оберъ (1782—1871 г.), ученикъ Керубини³⁾, замѣчательный пикиантною, живою, игривою, мелодичною музыкой, доставившей громадный успѣхъ его операмъ. Лучшія изъ нихъ: *Фра Діаволо* и *Нѣмая въ Портини*. Въ особенности замѣчательна послѣдняя, которая была поставлена въ 1828 г. Помимо мелодичности, игривости ритма и прочихъ свойствъ оберовской музыки, она представляетъ интересъ по выраженію пыла революціоннаго движенія, въ моментъ котораго она появилась. Въ этомъ отношеніи названная опера есть отраженіе того возбужденнаго состоянія, въ которомъ общество находилось по окончаніи эпохи Реставраціи⁴⁾.

ГЛАВА XLIII.

Итальянская опера въ 19-мъ вѣкѣ.

Итальянская опера продолжала быть вѣрной традиціей Неаполитанской школы, и виртуозное пѣніе сохраняло въ ней преобладающее значеніе. Она произвела могущественное вліяніе на многихъ чужеземныхъ композиторовъ. Ей обязана улучшеніемъ музы-

¹⁾ Ibid. II. S. 329.

²⁾ H. Riemann. Musik-Lexikon. 5. Auflage. Leipzig. 1900. S. 8. (Art. Adam). Cp. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 329.

³⁾ Ibid. II. S. 326.

⁴⁾ „И въ этомъ главномъ произведеніи Обера, пишетъ Брендель, не обнаруживается глубины въ характеристикѣ и мысли. И здѣсь господствуетъ легкость, граничащая съ легкомысліемъ. Тѣмъ не менѣе, эта опера, несмотря на свои недостатки, возбуждаетъ большой интересъ и сильно располагаетъ къ себѣ. Въ ней, какъ нигдѣ, выражается пылъ революціонныхъ страстей. Въ ней тлѣютъ искры, при малѣйшемъ поводѣ разгорающіяся въ яркій пламень. Эта опера есть выраженіе революціоннаго настроенія того времени, уничтожившаго утѣху и покой Реставраціи и въ искусствѣ“. (Fr. Brendel. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 3. Auflage. Leipzig. 1860. S. 440—441).

кальной стороны французская опера, о чемъ было упомянуто выше; ей подчинялись въ первый періодъ своей оперной дѣятельности Гендель, Глюкъ и Моцартъ. Но эти три названные композитора лишь упражняли въ композиціи итальянскихъ оперъ свои силы, чтобы привыкнуть къ сочиненію музыкальной драмы и достигнуть пѣвучести въ своихъ кантиленахъ, въ послѣдствіи употребляя добытыя техникой средства для достиженія высочайшихъ цѣлей искусства; итальянскіе же композиторы на этихъ средствахъ остановились, сдѣлавъ ихъ своею цѣлью. Виртуозное пѣніе продолжало составлять главную сущность итальянской оперы, заставляя либреттиста жертвовать драматическимъ интересомъ, иногда же просто здравымъ смысломъ ¹⁾, а композитора — музыкальными достоинствами своего творенія — въ угоду пѣвцовъ и пѣвицъ. Итальянская опера выродилась въ шаблонныя произведенія, творцы которыхъ отличались другъ отъ друга степенью способности подбирать болѣе или менѣе пѣвучія, благодарныя въ виртуозномъ отношеніи мелодіи.

Самымъ талантливымъ представителемъ итальянской оперы 19-го вѣка является Россини.

Джіоакино Антоніо Россини (1792—1868 г.) родился въ бѣдной семьѣ, но одаренный музыкальными способностями. Отецъ Россини, замѣшанный въ политическое движеніе, былъ посаженъ въ тюрьму ²⁾. Мать его должна была, въ качествѣ оперной пѣвицы, добывать себѣ пропитаніе. Когда отецъ его былъ выпущенъ изъ тюрьмы, то все семейство часто совершало артистическія путешествія. Отецъ игралъ на валторнѣ, мать пѣла, а сынъ, выучившійся играть на фортепіано, имъ аккомпанировалъ. Въ Болоннѣ все семейство на нѣсколько времени прекратило свою скитальческую жизнь, и тогда Джіоакино Россини сталъ регулярно заниматься музыкой и изученіемъ ея теоріи. Впрочемъ, основательнаго контрапунктическаго знанія онъ не достигнулъ. Этотъ пробѣлъ онъ старался восполнить внимательнымъ изученіемъ лучшихъ музыкальных произведеній, въ особенности Гайдна и Моцарта. Его склонность къ нѣмецкимъ композиторамъ была до того сильна, что товарищи и учителя прозвали его «il tedesco» (нѣмчикомъ) ³⁾. Онъ выступилъ на арену опернаго композитора, написавъ «La cambiale di matrimonio». За этой оперой послѣдовало нѣсколько другихъ. Сначала они носили слѣды слѣпыхъ работъ, сдѣланныхъ по заказу, такъ какъ Россини находился долго въ весьма стѣсненныхъ денежныхъ обстоятельствахъ. Лишь въ

оперѣ «Танкредъ» впервые обнаруживается его даровитость, которая въ послѣдствіи стяжала ему столько лавръ. Чѣмъ болѣе онъ освобождался отъ стѣсненныхъ денежныхъ обстоятельствъ, чѣмъ болѣе могъ сочинять по внушенію собственнаго таланта, тѣмъ лучше становились его произведенія. Россини отважился на смѣлый шагъ: онъ написалъ своего «Севильскаго Цирюльника», не смотря на то, что таже опера Паззиелло могла представить весьма опасную соперницу. Первое представленіе «Севильскаго Цирюльника» Россини не имѣло успѣха. Но съ каждымъ разомъ названное произведеніе все болѣе и болѣе нравилось публикѣ ¹⁾. Россини быстро шелъ впередъ, создавая все болѣе и болѣе капитальныя произведенія, изъ которыхъ наиболѣе замѣчательны: «Отелло», «Сорока воровка», «Семирамида», «Моисей», «Графъ Ори» и, наконецъ, «Вильгельмъ Телль». Въ послѣдней оперѣ Россини достигнулъ апогея своего развитія. Ему было тогда всего тридцать девять лѣтъ. Публика ждала отъ него цѣлаго ряда музыкальных произведеній. Но источникъ музыкально-драматическаго вдохновенія изсякъ у Россини, и онъ больше не написалъ ни одной оперы ²⁾.

Кромѣ оперы замѣчательны мецца «Stabat Mater» Россини написанныя въ мелодически-красивомъ, свѣтскомъ оперномъ стилѣ. Удалившись отъ шумной оперной дѣятельности, Россини написалъ цѣлый рядъ вокальных произведеній для пѣнія соло съ аккомпаниментомъ фортепіано, изданныхъ имъ подъ названіемъ «Soirées musicales» ³⁾.

Хотя Россини иногда выбиралъ высоко-драматическіе сюжеты, какъ, напримѣръ, въ своихъ операхъ: «Отелло» и Вильгельмъ Телль», изъ которыхъ послѣднія особенно замѣчательна правильной декламацией, вѣрной характеристикой и яркимъ мѣстнымъ колоритомъ ⁴⁾, но по своему преобладающему характеру, этотъ композиторъ преимущественно былъ склоненъ къ нѣжно-пѣвучимъ кантиленамъ, приятно-ласкающимъ слухъ. Оттого онъ и пришелъ такъ по вкусу обществу эпохи «Реставраціи», уставшему отъ революціонныхъ буръ, желавшему тихихъ, невинныхъ наслажденій и искавшему въ музыкѣ одного развлеченія. Этимъ обстоятельствомъ объясняется громадный успѣхъ Россини, давшій возможность этому композитору на время

¹⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 315.

²⁾ Ibid. II. S. 317.

³⁾ Em. Naumann. Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin. 1876. S. 541.

⁴⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 316.

¹⁾ Ibid. S. 447.

²⁾ Em. Naumann. Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin. 1876. S. 515.

³⁾ Ibid. S. 517.

затмить даже Бетховена, будившаго въ публикѣ совсѣмъ инныя чувства и навѣвавшая инныя идеи...

«Всемирная слава Россіи имѣетъ своимъ началомъ дни Вѣнскаго конгресса, душевное, подавленное десятилѣтіе послѣ войнъ за свободу. Усталые народы нуждались въ убаюкивающихъ пѣсняхъ и снахъ, и итальянецъ создалъ для этого самую сладострастную, полную нѣги музыку. Всѣ были пресыщены трагическимъ пафосомъ Наполеоновской школы, какъ на сценѣ, такъ и въ жизни. Всѣ жаждали припасть къ источнику сладкаго забвенія, даруемому занимательнымъ искусствомъ. А гдѣ можно было найти лучшее, какъ не въ операхъ Россіни» ¹⁾. Послѣдніе годы жизни онъ провелъ большею частію въ Парижѣ, предаваясь удовольствіямъ праздной, свѣтской жизни, блестя въ обществѣ своимъ неистощимымъ остроуміемъ ²⁾.

Къ числу послѣдователей Россіни принадлежатъ: Беллини, Доницетти ³⁾ и др.

Беллини ⁴⁾ (1801—1835 г.) былъ одаренъ большимъ композиторскимъ талантомъ и разностороннимъ образованіемъ. Но ранняя смерть не допустила его достигнуть наибольшаго развитія, на которое онъ былъ способенъ. Стремясь къ эффектному музыкальному драматизму въ пѣніи, онъ слишкомъ ослабилъ оркестръ и довелъ аккомпаниментъ до убогой бѣдности ⁵⁾. Впрочемъ, выразить въ музыкѣ истинный драматизмъ и сильныя трагическія страсти онъ не былъ способенъ, по причинѣ своей нѣжной, сентиментальной субъективности, сквозившей въ его творествѣ. Но его музыка въ высшей степени благодарна для виртуознаго пѣнія ⁶⁾. Лучшія его оперы: *La Sonnambula*, *Norma* и *I Puritani* ⁷⁾.

¹⁾ Riehl. *Musikalische Charakterköpfe*. 3 Auflage. Stuttgart. 1861. II. S. 38.

²⁾ W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 317—318. Ср. Em. Naumann. *Italianische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart*. Berlin. 1876. S. 539 ff.

³⁾ W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 319.

⁴⁾ H. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. II. S. 191.

⁵⁾ Mendel. *Musikalisches Conversations-Lexikon*. Bd. I. S. 534.

⁶⁾ Успѣху Беллини содѣйствовали первоклассные пѣвцы: Рубини, Тамбурини и Лаблашъ, пѣвицы: сестры Гризы, Malibran и проч. W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 320. Ср. H. Riemann. *Musik-Lexikon*. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 99. (Art. Bellini).

⁷⁾ Беллини и прочіе представители итальянской мелодичности въ оперѣ подвергнувшись строгой критикѣ сторонниковъ болѣе серьезнаго направления въ музыкѣ. Болѣе безпристрастную оцѣнку Беллини можно найти у Фердинанда Гиллера въ его „*Künstlerleben*“ (S. 155). „Не всякій, пишетъ упомянутый авторъ, обладаетъ способностью, создавать столь пламенную мелодію, какъ Беллини. Особенной же похвалы онъ заслуживаетъ тѣмъ, что, хотя отъ него едва-ли требовали чего-нибудь, кромѣ неистощимости въ пѣву-

Гаетано Доницетти ¹⁾ (1797—1848 г.) былъ однимъ изъ плодовитѣйшихъ оперныхъ композиторовъ. Творчество ему давалось съ изумительною легкостью. Онъ написалъ громадное количество оперъ, изъ которыхъ лучшія: *Lucrezia Borgia*, *Lucia di Lammermoor*, *La Favorite*, *L'elisire d'amore*, *La fille du régiment*, *Don Pasquale*—и пр. Кромѣ оперъ, Доницетти написалъ «*Miserere*» и «*Ave Maria*» въ строгомъ церковномъ стилѣ и множество дуэтовъ, арий, романсовъ и пр. Онъ былъ также поэтомъ и самъ написалъ либретто къ нѣкоторымъ изъ своихъ оперъ. Хотя его произведенія обнаруживаютъ солидную технику и стремленіе къ драматизму, но главное ихъ значеніе заключается въ прекрасныхъ пѣвучихъ кантиленахъ.

ГЛАВА XLIV.

Романтическая опера.

Духовная жизнь Германіи долго находилась подъ влияніемъ иноземнымъ. Въ музыкальномъ отношеніи она зависала отъ Италіи и Франціи. Въ смыслѣ реакціи противъ иностраннаго господства явились Гамбургская опера и оперетта, которая преимущественно выдвинули нѣмецкій элементъ, и Глюкъ, возвысившій драматическій интересъ оперы до космополитическаго значенія. Тотъ же общечеловѣческій характеръ въ оперѣ представляетъ всеобъемлющій гений Моцарта, включившій въ свои творенія элементы всѣхъ европейскихъ національностей, имѣвшихъ свою опредѣленную музыкальную индивидуальность. Бетховенъ былъ представителемъ лишь образо-

ванныхъ мелодійхъ, онъ, однако, постоянно стремился къ глубокому содержанію своихъ кантиленъ и старался придавать имъ характеристическое выраженіе. Въ особенности „*Норма*“ проникнута высокимъ, серьезнымъ настроеніемъ; ея музыка отличается такимъ индивидуальнымъ колоритомъ, какой едва-ли можно найти еще въ любой трагической итальянской оперѣ. Точно также и къ хорамъ Беллини относились заботливо, и они иногда выделяются весьма рельефно. Нѣкоторые моменты между речитативомъ и настоящимъ пѣніемъ, называемые на техническомъ оперномъ языкѣ „сценами“, истинный патетичны. Сильное возвышеніе интереса къ концу, производящее увлекательное дѣйствіе, послужило моделемъ или по крайней мѣрѣ импульсомъ для послѣдующихъ произведеній. Многие изъ речитативовъ представляютъ образцы вѣрной декламации и глубокаго чувства. Конечно, оркестровка еще очень убогая, но попадаются мѣста, гдѣ отдѣльные инструменты употреблены въ высшей степени живописно. Изысканъ каденцій слишкомъ много, заключенія часто очень тривиальны, но эти недостатки не даютъ основанія относиться несправедливо къ многому, искренно-прочувствованному и вдохновенно-созданному въ этой оперѣ“ (S. 155). (Ср. W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 321).

¹⁾ H. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. II. S. 191.

ваннаго меньшинства современнаго общества, выражая въ своихъ произведеніяхъ глубочайшія чувства и высшія идеи, доступныя высшему фазису развитія человѣческаго духа.

Въ эпоху наполеоновскихъ войнъ подъемъ нѣмецкаго національнаго духа возбудилъ сильную реакцію противъ иноземнаго вліянія. Это движеніе привело въ музыкѣ къ германской средневѣковой старинѣ, какъ къ матеріалу для оперныхъ сюжетовъ. Волшебный міръ духовъ и рыцарская доблесть представляли выгодный контрастъ съ мифологическими безжизненными лицами итальянской оперы и филістерскими интересами опереточнаго міра. Такимъ образомъ возникла «романтическая опера», представлявшая съ одной стороны новый элементъ средневѣковой жизни, съ другой—національно-нѣмецкую музыкальную физиономію.

Включеніе фантастическаго элемента въ оперу обогатило ея музыкальную сторону новыми эффектами. Но эта фантастичность, представляя пиццу лишь разгоряченному воображенію, ослабляла реальную драматическую правду. Нарушеніе естественныхъ драматическихъ ситуаций сверхъестественнымъ вмѣшательствомъ ослабляло характеръ драматическихъ лицъ. Въмѣсто изображенія сильныхъ индивидуальностей, поставленныхъ въ естественныя драматическія положенія, обусловленныя страстями изображаемыхъ лицъ, въ романтической оперѣ на первый планъ выступила субъективность автора, способная лишь наносить ущербъ воспроизведенію разнородныхъ драматическихъ характеровъ¹⁾.

Представителями романтической школы являются: Шпоръ, Веберъ и Маршнеръ.

Людвигъ Шпоръ (1784—1859 г.) учился игрѣ на скрипкѣ и достигнулъ громадной виртуозности на этомъ инструментѣ. Но не одною техникою отличалась его игра: глубокою задумчивостью было проникнуто его исполненіе. Онъ обогатилъ скрипичную литературу большимъ числомъ произведеній и образовалъ множество учениковъ. Онъ написалъ также нѣсколько симфоній, изъ которыхъ наиболѣе замѣчательны: «Die Weihe der Töne», «Historische Symphonie», «Irdisches und Göttliches im Menschenleben», «Die vier Jahreszeiten», нѣсколько ораторій: «Die letzten Dinge», «Des Heilands letzte Stunden», «Der Fall Babylons», «Das jüngste Gericht», «Das befreite Deutschland», нѣсколько мессъ, гимновъ, псалмовъ, кантатъ и пр. Главное же значеніе Шпора, какъ композитора, основывается на его операхъ, изъ которыхъ наиболѣе замѣчательны: Faust, Jessonda, der Berggeist, der Alchimist, die Kreuzfahrer и др.

¹⁾ Ar. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig, 1868. S. 587—588.

Въ операхъ Шпора замѣтно стремленіе къ безпрестанной смѣнѣ гармоній и увлеченіе хроматизмомъ, отчего въ результатѣ получается неопредѣленная звуковая расплывчивость, погруженная въ романтический полусвѣтъ. Главный недостатокъ этихъ оперъ заключается въ томъ, что субъективность автора наложила на нихъ отпечатокъ нѣжной элегии, нанесла ущербъ характеристикѣ лицъ и сообщила названнымъ произведеніямъ нѣкоторую монотонность¹⁾.

Карлъ Марія Веберъ (1786—1826 г.) въ дѣтствѣ долженъ былъ часто перекочевывать съ мѣста на мѣсто, слѣдуя за своимъ отцомъ, отличавшимся непостоянствомъ въ своемъ образѣ жизни. Это обстоятельство вредило систематичности въ занятіяхъ маленькаго Вебера, который перебрасывался отъ одного дѣла къ другому. Однако, ему удалось начать учиться на фортепіано. Впослѣдствіи онъ сдѣлался однимъ изъ лучшихъ виртуозовъ на этомъ инструментѣ. Занятія теоріей композиціи пошли особенно успѣшно съ тѣхъ поръ, какъ Веберъ, въ бытность свою въ Вѣнѣ, поступилъ въ число учениковъ къ знаменитому теоретику, аббату Фоглеру. Какъ артистъ на фортепіано, Веберъ обогатилъ репертуаръ этого инструмента многими замѣчательно художественными и благодарными, въ виртуозномъ отношеніи, произведеніями. Проникнутый патріотическимъ чувствомъ, столь возбужденнымъ въ Германіи наполеоновскими войнами, онъ написалъ свои знаменитыя пѣсни для мужского хора на стихи Кернера (Leier und Schwert). Онѣ быстро сдѣлались достояніемъ всей Германіи, и сами французы считаютъ ихъ образцами военныхъ, патріотическихъ гимновъ²⁾.

Но истиннымъ выразителемъ подъема національнаго духа и стремленія нѣмецкаго народа къ самобытности Веберъ является въ своей оперной дѣятельности, въ которой ему пришлось вести энергичную борьбу съ господствомъ итальянцевъ. Главныя его оперы: Фрейшютцъ, Эврианта и Оберонъ.

Опера «Фрейшютцъ» возбудила сильную борьбу партій, изъ которыхъ одна стояла за Вебера, другая—за итальянскую оперу. Въ особенности вражда партій была сильна въ Берлинѣ, гдѣ въ то время царилъ Спонтини. Но глубоко-прочувствованная, близкая національному нѣмецкому чувству музыка Фрейшютца, написанная на сюжетъ заимствованный изъ нѣмецкой жизни, привлекъ симпатію публики на сторону Вебера. «Фрейшютцъ» вскорѣ сдѣлался одною изъ лю-

¹⁾ Fr. Brendel, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, 3 Auflage, Leipzig, 1860. S. 411—412.

²⁾ Mendel, Musikalisches Conversations-Lexikon, Bd. XI, S. 284. Cp. Em. Naumann, Deutsche Tondichter von S. Bach bis auf die Gegenwart, 2 Auflage, Berlin, 1875. S. 278.

блгшшх оперъ въ Германіи. Это произведеніе имѣть весьма важное значеніе въ исторіи музыки, потому что представляетъ первый примѣръ мѣстнаго колорита, послѣдовательно и обдуманно проведеннаго по всей оперѣ, тогда какъ прежде онъ являлся лишь эпизодически (напримѣръ: хоры скивовъ въ «Ифигеніи въ Тавридѣ» Глюка, турецкая музыка въ «Похищеніи изъ сераля» Моцарта, танецъ въ третьемъ актѣ «Фигаро» того-же композитора, напоминающій андалузскую мелодію Фанданго, арабская мелодія въ «Асинскихъ развалинахъ» Бетховена ¹⁾). Но «Фрейшютцъ», воспроизводящій народную жизнь, подаль поводъ къ подозрѣнію, что талантъ Вебера достаточенъ только для изображенія крестьянскаго міра ²⁾. Это предположеніе Веберъ опровергнулъ своей «Эвріантой», написанной имъ на сюжетъ рыцарскаго служенія дамѣ. Хотя въ музыкальномъ отношеніи «Эвріанта», если не выше, то ни въ какомъ случаѣ не ниже «Фрейшютца», но она не имѣла успѣха, чему было виною неудачное либретто ³⁾.

«Оберонъ» былъ заказанъ Веберу директоромъ лондонскаго театра. Эта опера всецѣло переноситъ слушателя въ сказочный міръ эльфовъ. Сочиненіе и постановка «Оберона» окончательно подорвали слабое здоровье Вебера, умершаго вскорѣ по окончаніи этой оперы ⁴⁾.

Кромѣ этихъ оперъ, Веберъ написалъ нѣсколько другихъ, менѣе замѣчательныхъ, музыку къ драмѣ Вольфа: «Преціоза», «Торжественную увертюру» (Jubelouvertüre) по случаю пятидесятилѣтія царствованія короля Фридриха Августа I саксонскаго и пр. ⁵⁾. Музыка Вебера отличается необыкновенно могучимъ мелодическимъ потокомъ, богатой, оригинальной гармоніей и замѣчательно удачной инструментовкой, играющей роль эффектнаго колорита его музыкальных рисунковъ.

¹⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 362—363.

²⁾ Em. Naumann. Deutsche Tondichter von S. Bach bis auf die Gegenwart. 2 Auflage. Berlin. 1875. S. 285.

³⁾ Ibid. S. 285.

⁴⁾ Ibid. S. 285—287. „Въ Оберонѣ музыка послѣдовала за романтической поэзіей въ область, остававшуюся ей до сихъ поръ чуждой. Въ „Фрейшютцѣ“ музыка завладѣла нѣмецкой народной легендой, нѣмецкой природной жизнью, въ „Эвріантѣ“ средневѣковымъ рыцарствомъ, а въ „Оберонѣ“ музыка проникла въ чудное царство богатнаго, свѣтлаго, подвижнаго міра духовъ и къ отдаленнѣйшимъ народамъ. Такимъ образомъ романтическая опера разрѣшила свою задачу во всемъ ея объемѣ“. (W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 366).

⁵⁾ H. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 1234.

Веберъ не только былъ виртуозъ на фортепіано и композиторъ, но и писатель о музыкѣ, отличавшійся стремленіемъ къ высшимъ художественнымъ цѣлямъ. Желая всѣми силами содѣйствовать пониманію музыкально-прекраснаго со стороны публики, онъ имѣлъ обыкновеніе предпосылать мало знакомымъ ей произведеніямъ объяснительныя статьи, которыя печатались въ газетахъ ¹⁾.

Послѣдователь Вебера, Генрихъ Маршнеръ (1796—1861 г.) особенно удачно изображалъ демоническій міръ и народный комизмъ. Въ этихъ двухъ отношеніяхъ онъ даже превосходитъ Вебера. Лучшія оперы Маршнера: Vampir, Hans Heiling и др. ²⁾.

ГЛАВА XLV.

Мейербееръ и Вагнеръ.

Яковъ Мейербееръ ³⁾ родился въ Берлинѣ въ 1791 г. и принадлежалъ къ богатой еврейской фамиліи. Его родители старались дать ему наилучшее воспитаніе. Въ ребенкѣ музыкальныя дарованія начали рано обнаруживаться, и онъ сталъ дѣлать быстрые успѣхи, когда принялся учиться игръ на фортепіано у берлинскаго учителя фортепіанной игры, Франца Лауска, а потомъ у Клементи. Впослѣдствіи Мейербееръ сдѣлался замѣчательнымъ виртуозомъ. Теоріи композиціи онъ учился у Цельтера, капельмейстера Б. А. Вебера и, наконецъ, у аббата Фоглера.

Сначала Мейербееръ сталъ сочинять духовныя произведенія. Въ 1811 г. въ Берлинѣ были исполнены: кантата «Богъ и Природа» и 98-й псаломъ Мейербеера. Особенный успѣхъ имѣла кантата. Затѣмъ онъ написалъ оперу: «Обѣтъ Іефоя», которая была дана въ Мюнхенѣ. Эта опера удостоилась благосклонной оцѣнки со стороны знатоковъ, но мало понравилась публикѣ. Послѣ того Мейербееръ написалъ. «Stabat Mater», «Te Deum», Miserere и нѣсколько псалмовъ. Въ 1815 г. онъ поставилъ на пражской сценѣ свою комическую оперу «Алимелекъ», которая еще ранѣе исполнялась въ Штутгартѣ. Въ Вѣнѣ, куда Мейербееръ отправился для постановки

¹⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 359.

²⁾ Ibid. II. S. 368—370. Cp. Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 591.

³⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 307 ff. и Mendel. Musikalisches Conversations-Lexikon. Bd. VII. S. 143.

этой оперы, онъ встрѣтился съ Гуммелемъ, который такъ восхитилъ Мейербеера своею игрою на фортепiano, что послѣдній съ необыкновенною ревностью взялся за развитіе техники на этомъ инструментѣ и сталъ выступать, какъ виртуозъ, обращая вниманіе на свой оригинальный способъ исполненія¹⁾. Но, не удовлетворяясь славой виртуоза, недовольный благосклонной оцѣнкой лишь со стороны знатоковъ, страстно желая упоенія славой и энтузіазмомъ толпы, Мейербееръ отправился въ Италію, гдѣ усвоилъ себѣ манеру итальянскихъ оперъ, которыя такъ прельщаютъ массу своими сладкозвучными мелодіями. Мейербееръ написалъ нѣсколько итальянскихъ оперъ, которыя были даны на итальянскихъ сценахъ и доставили автору нѣкоторый успѣхъ.

Изъ Италіи Мейербееръ прибылъ въ Парижъ, гдѣ изучилъ французскую оперу и усвоилъ себѣ ея характеръ. Здѣсь онъ написалъ оперу «Робертъ Дьяволъ» на текстъ Скриба²⁾ и Делавитера. Она была дана въ 1831 г., и Мейербееръ, наконецъ, испыталъ блаженство, доставляемое шумными лаврами оперной арены. Еще большій успѣхъ имѣла его другая опера «Гугеноты»³⁾, исполнявшаяся въ первый разъ въ 1836 г. Въ 1840 г. Мейербееръ написалъ музыку къ «Струэнзе» — трагедіи своего брата Михаила. Въ это же время онъ сочинялъ свою оперу «Африканку», которая, однако, въ первый разъ была исполнена уже послѣ смерти Мейербеера. Въ 1849 г. онъ поставилъ на парижскую сцену оперу «Пророкъ» (или Іоаннъ Лейденскій), а въ 1859 г., въ Парижѣ и Лондонѣ исполнялась его комическо-лирическая опера «Динора». Готовясь къ постановкѣ «Африканки» на парижской сценѣ, Мейербееръ умеръ въ 1864 г. Кромѣ названныхъ произведеній, онъ написалъ музыку къ трагедіи Эсхила «Эвмениды», «Pater Noster» и многое другое. Но слава его основана лишь на музыкѣ къ «Струэнзе» и операхъ: «Робертъ Дьяволъ», «Гугеноты», «Пророкъ», «Африканка» и «Динора».

¹⁾ Въ 1813 г. Мошелесъ слышалъ игру Мейербеера въ Вѣнѣ и написалъ о немъ въ своемъ дневникѣ: «Техника Мейербеера изумительна, его игра безподобна. Я пораженъ его совершенно оригинальнымъ способомъ владѣть инструментомъ» (W. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 307).

²⁾ Скрибъ (1791—1861 г.) — одинъ изъ лучшихъ либреттистовъ, на тексты котораго писали свои оперы Оберъ, Мейербееръ, Галевн.

³⁾ Отто Янъ указываетъ на отсутствіе стили въ обработкѣ хора «Ein feste Burg ist unser Gott» въ «Гугенотахъ» (Otto Jahn. W. A. Mozart. Leipzig. 1856. I. S. 342). Шуманъ порицаетъ ее съ контрапунктической точки зрѣнія и подвергаетъ всю эту оперу строгой критикѣ (R. Schumann. Ges. Schriften. I. S. 324). Въ особенности же на Мейербеера нападалъ Р. Вагнеръ въ «Oper und Drama» (Ges. Schriften III. S. 362). «Das Judenthum in der Musik» (ibid. V. S. 103), «Erinnerungen an Spontini» (ibid. V. S. 112).

Мейербееръ электикъ въ музыкѣ. Онъ соединилъ въ себѣ техническую солидность и гармоническій интересъ нѣмецкихъ композиторовъ, мелодичность итальянскихъ и драматизмъ французскихъ. Но, включивъ въ свои произведенія разнородные элементы трехъ національностей, онъ не слилъ ихъ въ единство стили, отчего музыка Мейербеера представляетъ мозаическое смѣшеніе разнородныхъ средствъ, употребленныхъ лишь для достиженія наибольшаго эффекта. Съ этою-же цѣлью Мейербееръ прибѣгалъ къ блестящимъ декорациямъ, разнообразнымъ сценическимъ ситуациямъ и къ шумной оркестровкѣ, которую обогатилъ новыми оригинальными, часто весьма удачными, комбинаціями.

Хотя онъ преимущественно пользовался историческими сюжетами для своихъ оперъ, но не ему принадлежитъ честь творца исторической оперы, такъ какъ ее создали ранѣе Глюкъ и Спонтини. При воспроизведеніи историческихъ событій Мейербееру всего лучше удастся музыкальное изображеніе фанатически-настроенной толпы¹⁾. «У Мейербеера были въ избыткѣ всѣ качества, необходимыя для драматической музыки. Благодаря тонкой наблюдательности, Мейербееръ достигнулъ пониманія всего того, что нужно для сценическихъ эффектовъ. Онъ вполне владѣлъ умѣньемъ писать для человѣческихъ голосовъ и для инструментовъ, и въ его распоряженіи былъ громадный запасъ экспрессивныхъ мелодій и характерныхъ ритмовъ. Ему лишь не хватало художественной совѣсти, вѣры въ идеалъ, нравственной серьезности и воли, чтобы стать учителемъ общества, а не угождать лишь вкусу публики»²⁾.

Рихардъ Вагнеръ (1813—1883 г.) учился въ Лейпцигѣ игрѣ на фортепiano у органиста Готлиба Миллера, а контрапункту у Вейнлига. Первые его сочиненія не представляютъ ничего выдающагося³⁾. Но впослѣдствіи Р. Вагнеръ сдѣлался однимъ изъ величайшихъ композиторовъ и писателей о музыкѣ.

Свои эстетическія воззрѣнія Р. Вагнеръ высказалъ въ слѣдующихъ произведеніяхъ: «Искусство и Революція» («Kunst und Revolution»), «Искусство будущаго» («Das Kunstwerk der Zukunft») и «Опера и Драма» («Oper und Drama»). Въ статьѣ: «Искусство и Революція» Вагнеръ проводитъ параллель между современнымъ искусствомъ и искусствомъ греческимъ. Послѣднее ему представляется

¹⁾ Em. Naumann. Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart. 2 Auflage. Berlin. 1875. S. 349—350.

²⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 308—309.

³⁾ H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. II Teil. S. 194.

органически выросшим из потребности всей нации а современное онъ считаетъ за художественное ремесло, возникнувшее съ цѣлью забавлять обезпеченный и скучающій отъ праздности классъ общества. Чтобы искусство могло занять подобающее ему почетное мѣсто, по мнѣнію Рихарда Вагнера, необходимы инныя общественныя условия.

Въ «Искусствѣ будущаго» Р. Вагнеръ смотритъ на отдѣльныя искусства, какъ на преломленіе одного художественнаго луча. Каждое искусство, развиваясь отдѣльно и достигая наибольшей самостоятельности и самобытности, упражняло лишь свои силы, чтобы примѣнить ихъ къ общему дѣлу соединенія всѣхъ искусствъ въ одномъ художественномъ произведеніи. Такимъ коллективнымъ художественнымъ твореніемъ представляется Вагнеру музыкальная драма: архитектура сооружаетъ для нея театръ, живопись создаетъ декоративную ситуацію, скульптура замѣняется пластическимъ элементомъ позирующихъ лицъ; музыка служитъ обнаруживаніемъ ихъ чувствъ, недоступныхъ слову, оркестръ иллюстрируетъ драматическія ситуаціи; наконецъ, поэзія заключается въ самомъ текстѣ и составляетъ основу всего художественнаго произведенія.

Въ «Оперѣ и Драмѣ» Р. Вагнеръ высказываетъ свое мнѣніе о томъ, что опера представляла эстетическую ошибку, такъ какъ музыка изъ средства сдѣлалась цѣлью, а драма изъ цѣли сдѣлалась средствомъ. Вагнеръ считаетъ музыку однимъ изъ элементовъ оперы: музыка, какъ и всѣ искусства, должна служить общему ансамблю, въ которомъ первенствующее мѣсто занимаетъ драма.

Свой теоретическія мысли Р. Вагнеръ старался реализовать практически въ своихъ операхъ, для которыхъ самъ сочинялъ либретто. Лучшія изъ нихъ: *Rienzi*, *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan und Isolde*, *Meistersinger von Nürnberg*, *Der Ring des Nibelungen*, трилогія, состоящая изъ «*Walküre*», *Siegfried*», «*Götterdämmerung*», которымъ служить введеніемъ *Rheingold* и *Parsifal*¹⁾. Изъ прочихъ его произведеній замѣчательна «Увертюра къ Фаусту».

¹⁾ «*Rienzi*» еще находится подъ сильнымъ влияніемъ Мейербеера и вообще традиціи Парижской Большой Оперы, но въ «*Морикъ-Скитальцѣ*» Вагнеръ является во всеоружіи своего новаторства». (H. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*. 2. Auflage. Leipzig. 1901. II Teil. S. 195).

«Если опредѣлить въ немногихъ резюмирующихъ словахъ, въ чемъ заключается «реформа» Вагнера технической обработки музыкальной драмы въ сравненіи съ прежней оперой, то можно сказать, что его цѣль заключалась въ устраненіи раздробленности оперы, слабого сцѣпленія цѣлаго ряда отдѣльных, законченныхъ пьесъ. Эта идея еще совершенно чужда оперѣ «*Rienzi*». Въ «*Морикъ-Скитальцѣ*» же, хотя отдѣльные «думы» еще обособлены, но соединены инструментальными переходами, благодаря кото-

ГЛАВА XLVI.

Лирики-музыканты 19-го вѣка.

Въ главѣ XXXIII было упомянуто о Генрихѣ Альбертѣ, какъ о творцѣ художественной пѣсни. Высшаго развитія она достигла не ранѣе 19-го вѣка, когда Францъ Шубертъ подвернулъ музыкальной обработкѣ лирическія произведенія лучшихъ нѣмецкихъ поэтовъ. Тогда художественная пѣсня достигла своего зенита, и Фр. Шубертъ является величайшимъ представителемъ этого рода музыки. Послѣ Шуберта цѣлая плеяда композиторовъ продолжала культивировать эту форму¹⁾. Пристрастіе къ пѣснѣ, къ музыкальной обработкѣ

рымъ слушатель не чувствуетъ полного обрыванія нити. Даже всѣ три акта такъ сцѣплены, что начало новаго буквально перенимаетъ изъ оркестра конецъ предыдущаго; оттого можно было бы исполнять всю оперу безъ дѣленія на акты, сдѣлавъ дѣй небольшія поправки. Но въ «*Морикъ-Скитальцѣ*» Вагнеръ стремится уже къ тематическому единству всего произведенія (вся опера создана въ душѣ Вагнера изъ баллады *Senta*). Изъ подобнаго возращенія отдѣльныхъ важныхъ темъ, встречаемыхъ уже въ «*Тангейзерѣ*» и «*Лоэнгринѣ*», развивается въ «*Тристанѣ*» и «*Мейстерзингерахъ*» выработанная система «лейтмотива», достигающая въ «*Нибелунгахъ*» и «*Парсифалѣ*» послѣдней консеквентности, такъ что дѣйствительно достигнуто тематическое единство даже всей тетралогіи *Нибелунговъ*. Кроме тематическаго единства, Вагнеръ имѣетъ своею цѣлью устраненіе всякой остановки дѣйствія ради развитія законченныхъ музыкальныхъ пьесъ (арій). Для этого онъ замѣняетъ аріозное пѣніе повышеннымъ рецитативнымъ, въ то же время оставляющимъ слову все его значеніе, допускающимъ, однако, оживленное участіе оркестра для дальнѣйшаго выраженія душевныхъ эмоций и дополненія сценическаго представленія изображеніемъ явленій природы и т. п. Въ «*Тристанѣ*» и *Изольдѣ* Вагнеръ пошелъ всего далѣе въ своей попыткѣ совсѣмъ избѣгнуть чисто музыкальной формировки. Ей болѣе отдано мѣста въ «*Мейстерзингерахъ*», чтобы характеризовать цѣховое музыкантство. Эта каррикатура, поставленная въ тѣсныя рамки симпатичной фигурой Ганса Закса, не удалась оттого, что не только сочиняющіе современники, но и самъ Вагнеръ находятъ удовольствіе въ появившихся долгоподготовляемыхъ формальныхъ заключеніяхъ съ триллерами и т. п. (ср. «*Kaisermarsch*»). Вообще очевидно, что самъ авторъ отказывается идти далѣе по пути *Тристана*, и Вагнеръ сознательно опять удерживаетъ столько мѣста чисто музыкальной формировкѣ, сколько позволяетъ руководящая идея развивающимся дѣйствіемъ. Появленіе нѣсколькихъ «пѣсенокъ» въ «*Нибелунгахъ*» свидѣтельствуетъ о примиреніи мастера, стоящаго на вершинѣ достигнутой славы, съ прошедшимъ той художественной мѣтлы, которой онъ посвятилъ свою жизнь». (H. Riemann. *Geschichte der Musik seit Beethoven*. Berlin und Stuttgart. 1901. S. 493—494).

¹⁾ Изъ непосредственныхъ предшественниковъ Фр. Шуберта, сочинявшихъ пѣсни, достойны вниманія: Рейхардъ, о которомъ было упомянуто, какъ о творцѣ зингшпильа, и Целтеръ, писавшій музыку къ лирическимъ произведеніямъ Гёте, съ которыми былъ въ перепискѣ. (W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig, 1887. Bd. II. S. 338. H. Riemann. *Geschichte der Musik seit Beethoven*. Berlin und Stuttgart. 1901. S. 112 ff.).

лирических произведений обуславливается тою субъективностью, которая составляет одну из преобладающих черт художников 19-го вѣка и коренится въ усиленіи индивидуальнаго развитія общественныхъ единицъ. Обособленность, самобытность и оригинальность индивидуальныхъ характеровъ въ свою очередь зависятъ отъ все болѣе проявляющейся независимости въ отношеніи какихъ-либо авторитетовъ, приводящей къ самостоятельному міровоззрѣнію, складывающемуся по собственному масштабу едва-ли не въ каждой отдѣльной головѣ. Стремленіе выразить свои собственные мысли и чувства, обнаружить свою индивидуальность привело въ искусствѣ къ преобладанію субъективнаго элемента и сказалось въ музыкѣ влеченіемъ къ лирической формѣ пѣсни и къ инструментальной музыкѣ, въ которой опять-таки культивировались преимущественно небольшія формы, обнаруживающія явное вліяніе формы пѣсни. Но насколько субъективность способствуетъ успѣшному творчеству въ области пѣсни и инструментальной музыки, насколько она препятствуетъ музыкальной обрисовкѣ драматическихъ характеровъ, для чего нужно объективное отношеніе къ предмету художественнаго воспроизведенія. Оттого всѣ наиболѣе выдающіеся музыканты-лирики совсѣмъ не брались за оперу, или, если пробовали свои силы въ этомъ родѣ музыки, то терпѣли неудачу.

Главными представителями музыкантовъ-лириковъ являются: Фр. Шубертъ, Мендельсонъ, Шопенъ и Шуманъ.

Францъ Пётръ Шубертъ ¹⁾ (1797—1828 г.) обнаружилъ сильныя музыкальныя дарованія въ самомъ раннемъ дѣтствѣ. Благодаря своему прекрасному сопрано, онъ былъ принятъ въ хоръ придворной капеллы въ Вѣнѣ, и это обстоятельство доставило ему возможность изучать музыку съ нѣкоторою основательностью. Онъ бралъ уроки пѣнія и композиціи у Сальери.

Еще ранѣе Фр. Шубертъ началъ учиться играть на скрипкѣ ²⁾. Во время своего пребыванія въ хорѣ придворной капеллы Шубертъ имѣлъ возможность упражняться въ оркестровой игрѣ и познакомиться съ произведеніями Гайдна, Моцарта и Бетховена ³⁾. Композиторскія способности Шуберта проявились весьма рано, и, отличаясь необыкновенною легкостью въ творчествѣ, онъ писалъ быстро

¹⁾ Биографію Фр. Шуберта готовитъ къ печати М. Friedländer. Покуда появились его „Beiträge zur Biographie Franz Schuberts“. (H. Riemann, Musik-Lexikon, 6. Auflage, Leipzig, 1900, S. 1024. (Art. Schubert) и S. 342. (Art. Friedländer).

²⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig, 1887. Bd. II. S. 341.

³⁾ Em. Naumann. Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart, 2. Auflage. Berlin, 1875. S. 242.

и много. Несмотря на то, что онъ всю свою жизнь терпѣлъ бѣдность, граничащую съ нищетой, его творческая фантазія не знала никакихъ препятствій, и Шубертъ продолжалъ отдаваться вдохновенію при самыхъ тяжелыхъ внѣшнихъ условіяхъ. Одно время онъ жилъ у графа Эстерхадзи въ его помѣстьяхъ, находившихся въ Венгріи. Здѣсь онъ имѣлъ случай познакомиться съ венгерскими національными пѣснями, вліяніе которыхъ отразилось въ нѣкоторыхъ его сочиненіяхъ ¹⁾. Въ свою короткую жизнь онъ написалъ очень много произведеній. Онъ сочинялъ фантазіи и сонаты для фортепiano, мессы, оперы, произведенія камерной музыки, симфоніи и пр. Его оперы не имѣли успѣха. При своей субъективно-лирической натурѣ онъ не обладалъ ни достаточною драматическою силою, ни способностью объективно относиться къ сюжету, что такъ важно для опернаго композитора. Изъ его произведеній камерной музыки особенно замѣчательны: два тріо, квартеты, такъ называемый, «Forellenquintett» съ темой, взятой для медленной части изъ пѣсни «Die Forelle». Лучшія его симфоніи: неоконченная H-moll и C-dur. Инструментальныя произведенія Шуберта отличаются богатствомъ мелодическихъ и гармоническихъ красотъ, но страдаютъ отсутствіемъ ясности и скатости формы ²⁾. Въ полномъ своемъ блескѣ геній Шуберта проявился въ пѣсняхъ и балладахъ ³⁾, написанныхъ имъ въ громадномъ количествѣ на произведенія лучшихъ поэтовъ-лириковъ. Въ высшей степени естественная, какъ бы сама собою изъ души льющаяся мелодія, глубина гармоніи, аккомпаниментъ, рисующій звуками внѣшнюю ситуацію,—все это дѣлаетъ пѣсни и баллады Шуберта одними изъ наиболѣе художественныхъ произведеній въ области искусства вообще. Скрытый смыслъ и чувство поэта, высказанное лишь намекомъ, вслѣдствіе ограниченности слова, получили, при музыкальной обработкѣ Шуберта, полное художественное выраженіе; благодаря музыкѣ Шуберта, лирика Гёте и другихъ великихъ поэтовъ производитъ высоко-художественное впечатлѣніе ⁴⁾.

Изъ композиторовъ, сочинявшихъ пѣсни послѣ Фр. Шуберта, особенно замѣчательны: Мендельсонъ, Шуманъ и Робертъ Францъ.

¹⁾ H. Riemann. Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin und Stuttgart, 1901. S. 125. Cp. Reissman. Fr. Schubert. Berlin, 1873. S. 98.

²⁾ Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig, 1868. S. 580. Cp. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig, 1887. Bd. II. S. 344.

³⁾ Изъ композиторовъ, съ особеннымъ успѣхомъ сочинявшихъ баллады, замѣчательны: Пумптеръ, о которомъ сказано выше (стр. 275, и Лёве (1796—1869 г.).

⁴⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig, 1887. Bd. II. S. 345.

Благодаря упомянутым композиторамъ, музыкальная сторона пѣсни стала весьма важнымъ дополненіемъ лирической поэзіи. Но музыка уже достигла способности художественно выражать субъективныя настроенія и движенія души безъ помощи слова. Въ этомъ отношеніи особенно замѣчательны «Пѣсни безъ словъ» Мендельсона-Бартольди.

Феликсъ Мендельсонъ-Бартольди (1809—1847 г.), внукъ философа Моисея Мендельсона, получилъ весьма разностороннее научное и художественное воспитаніе. Обнаруживъ рано музыкальныя способности, Феликсъ, однако, посвятилъ себя окончательно музыкѣ только тогда, когда Керубини заявилъ свое высокое мнѣніе о юномъ талантѣ ¹⁾. Учился Мендельсонъ у Бергера на фортепiano, у Цельтера контрапунту и на скрипкѣ у Геннинга (Henning) ²⁾. Вкусъ его воспитывался на классическихъ образцахъ. Но романтизмъ такъ распространился въ музыкальной атмосферѣ того времени, что въ первомъ своемъ капитальномъ произведеніи, въ увертюру «*Sommer-nachtstraum*», которую Мендельсонъ написалъ, когда ему было всего семнадцать лѣтъ, онъ вполне является выразителемъ того-же направленія музыки, какъ и Веберъ ³⁾. Но Мендельсонъ романтикъ лишь въ инструментальной музыкѣ. Опера-же ему, какъ преимущественно субъективному композитору, не далась. Въ 1827 г. была поставлена въ Берлинѣ его опера: «*Die Hochzeit des Gamacho*», сюжетъ которой взятъ изъ Донъ-Кихота ⁴⁾. Она имѣла значительный успѣхъ, но на сценѣ не продержалась. Зингшпилъ Мендельсона: «*Die Heimkehr aus der Fremde*» (1829 г.), написанный по случаю празднованія серебряной свадьбы родителей Феликса, былъ исполненъ въ домѣ его отца ⁵⁾. Опера «*Loreley*» Мендельсона осталась неоконченною ⁶⁾. Гораздо замѣчательнѣе оперъ Мендельсона его ораторіи: «*Павелъ*» и «*Илья*». Въ нихъ онъ старался подражать Генделю и Баху, хотя не достигнулъ высоты ихъ религіозно-драматическаго генія. Но такъ какъ онъ писалъ гораздо доступнѣе Баха и Генделя, хотя и придерживался до нѣкоторой степени характера ихъ творчества, то своими ораторіями онъ, подготавливалъ публику къ лучшему пони-

манію вышеупомянутыхъ корифеевъ этого рода музыки. Изъ другихъ вокальных произведеній Мендельсона замѣчательны: баллада «*Вальпургіева ночь*» для хора и оркестра, пѣсни для хора и одноголосныя пѣсни съ аккомпаниментомъ фортепiano. Последнія, однако, уступаютъ въ художественной экспрессіи его «Пѣснямъ безъ словъ», написаннымъ для фортепiano. Кромѣ перечисленныхъ произведеній, Мендельсонъ написалъ музыку къ «Аталіи» Расина, къ «Эдипу въ Колоннѣ» и къ «Антигонѣ» Софокла, къ комедіи Шекспира: «Сонъ въ Лѣтнюю Ночь», увертюры: «*Die Hebriden*», «*Ruy Blas*», «*Meeresstille und glückliche Fahrt*», «*Die schöne Melusine*», симфоніи: C moll, A-moll, A-dur, D-dur, нѣсколько квартетовъ, октетъ, два trio, концертъ для скрипки и множество пьесъ для фортепiano.

Мендельсонъ отличался также какъ дирижеръ ¹⁾, завѣдуя концертами въ городахъ на Рейнѣ и Лейпцигѣ, гдѣ онъ основалъ консерваторію въ 1843 г. Онъ старался пропагандировать лучшія произведенія величайшихъ композиторовъ, чѣмъ предохранилъ послѣднихъ отъ забвенія и способствовалъ развитію и облагороживанію вкуса публики. Въ особенности онъ помогъ публикѣ лучше понимать музыку Генделя и Баха ²⁾. Благодаря Мендельсону, нѣмецкая публика услышала С-дурную симфонію Шуберта, которая была исполнена въ Лейпцигѣ (самъ Шубертъ ее никогда не слышалъ въ оркестровомъ исполненіи, такъ какъ Филармоническое общество, къ которому онъ обращался, нашло ее слишкомъ длинною и трудною ³⁾). Такая дѣятельность на поприщѣ композитора, виртуоза на фортепiano и дирижера, пропагандировавшего лучшія музыкальныя произведенія, снискала Мендельсону глубокое уваженіе общества. Слава его перешла границы Германіи: въ особенности блестящій успѣхъ онъ имѣлъ въ Англіи. Онъ пользовался дружбою многихъ великихъ поэтовъ и художниковъ, въ числѣ которыхъ были: Гете, Торвальдсенъ, Горасъ Верне и др.

Робертъ Шуманъ ⁴⁾ (1810—1856 г.), современникъ Мендельсона и по своему субъективно-лирическому характеру весьма съ нимъ сходный, долженъ былъ по желанію родителей сначала готовиться

¹⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 373.

²⁾ H. Riemann. Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin und Stuttgart. 1901. S. 249.

³⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 373.

⁴⁾ Reissmann. F. Mendelsohn-Bartholdy. Berlin. 1867. S. 50.

⁵⁾ H. Riemann. Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin und Stuttgart. 1901. S. 251—262.

⁶⁾ Ibid. S. 251.

¹⁾ Em. Naumann. Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart. 2 Auflage. Berlin. 1875. S. 306.

²⁾ Благодаря стараніямъ Мендельсона, 11-го марта 1829 г., послѣ вѣкового забвенія была исполнена музыка къ Страстямъ Господнимъ по Маттею Іоганна Себастьяна Баха. (Mendel. Musikalisches Conversations-Lexikon. Berlin. 1877. Bd. VII. S. 120).

³⁾ Em. Naumann. Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart. Berlin. 1875. S. 259.

⁴⁾ Wasielewski. R. Schumann. Bonn. 1880.

къ юридической профессіи. Для этой цѣли Шуманъ посѣщалъ Лейпцигскій университетъ. Но жизнь въ Лейпцигѣ могла лишь усилить природное влеченіе Шумана къ музыкѣ и еще болѣе отклонить его отъ мало симпатичной ему юриспруденціи. Для окончанія своихъ научныхъ занятій онъ отправился въ Гейдельбергъ, но и въ этомъ городѣ музыка продолжала служить ему приманкой, отвращавшей его отъ профессіи, къ которой его предназначали родители. Въ Гейдельбергѣ былъ въ то время Тибо, профессоръ университета, большой знатокъ музыки и почитатель композиторовъ древней духовной музыки¹⁾.

Когда влеченіе къ музыкѣ окончательно заставило Шумана избрать это искусство своею профессіей, то онъ снова прибылъ въ Лейпцигъ и сталъ брать уроки у Фридриха Вика, на дочери котораго впоследствии женился. Ревностно взявшись за изученіе игры на фортепiano, онъ испортилъ себѣ палецъ чрезмѣрными упражненіями и принужденъ былъ навсегда отказаться отъ карьеры виртуоза. Тогда онъ принялся съ замѣчательной энергіей за изученіе теоріи музыки подъ руководствомъ Генриха Дорна. Творческія способности Шумана, хотя стали проявляться весьма рано, а именно, съ его семилѣтняго возраста, но не внушали ему полного довѣрія къ композиторскому призванію. Еще въ 1830 г. онъ писалъ своей матери: «иногда я фантазирую, и мнѣ кажется, что я не лишень творчества»²⁾. Последствія показали неосновательность его сомнѣній въ самомъ себѣ.

Какъ композиторъ, Шуманъ представляетъ борна противъ той рутины, которая стала водворяться въ музыкѣ, вслѣдствіе преобладанія виртуозовъ, очаровывавшихъ публику своимъ исполненіемъ и писавшихъ пошлыя пьесы, приноровленные лишь къ блеску технической вѣщности. Съ особенною любовью Шуманъ взялся за пѣсни и романсы и сталъ музыкальнымъ выразителемъ поэзіи Гейне. Кромѣ этого писателя, Шуманъ положилъ на музыку лирическія произведенія многихъ лучшихъ поэтовъ. Изъ другихъ его вокальныхъ произведеній замѣчательны: кантата «Рай и Пери», «Манфредъ», музыка къ Фаусту и «Der Rose Pilgerfahrt». Но и въ этихъ сочиненіяхъ Шуманъ преимущественно остается лирикомъ, что ему всегда мѣшало въ дѣлѣ музыкально-драматическаго творчества. Эта слабая сторона Шумана объясняетъ причину, по которой онъ не имѣлъ успѣха на поприщѣ опернаго композитора. Хотя опера Шумана «Гензофа» не лишена весьма замѣчательныхъ музыкальных красотъ,

¹⁾ Замѣчательна книга Тибо: „Ueber Reinheit der Tonkunst“, въ которой авторъ имѣетъ въ виду нравственную „чистоту“ искусства.

²⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 385.

но недостатокъ драматичности воспрепятствовалъ ей произвести благоприятное впечатлѣніе¹⁾. Тѣмъ болѣе значеніе Шуманъ имѣетъ, какъ инструментальный композиторъ. Сначала онъ преимущественно культивировалъ небольшія формы инструментальной музыки, въ которыхъ очевидно вліяніе его лирически-субъективной натуры, привлекавшей его къ пѣснѣ. Но по мѣрѣ развитія его таланта, онъ все съ большимъ успѣхомъ создавалъ капитальныя произведенія, въ которыхъ сохранялъ ясность формы, обычную свою задушевность и мечтательность, поражая слушателя необыкновеннымъ богатствомъ гармоніи и изяществомъ мелодіи. Изъ его инструментальныхъ произведеній замѣчательны фортепiанныя пьесы²⁾: «Variationen über den Namen Abegg», «Die Intermezzi», «Impromptu», «Carnaval». «Die Davidsbündlertänze», «Die Kinderszenen», «Die Kreisleriana», «Die Humoreske», «Die Novelletten», «Der Faschingsschwank» и др., концертъ для фортепiano съ оркестромъ, три трио, квартеты для струнныхъ инструментовъ, квартетъ для струнныхъ инструментовъ съ фортепiano, квинтетъ для тѣхъ-же инструментовъ, симфоніи: B-dur, C-dur, Es-dur и D-moll и пр.

Шуманъ замѣчателенъ также, какъ писатель о музыкѣ. Онъ началъ издавать съ 1834 г. газету: «Neue Zeitschrift für Musik»³⁾. Въ ней Шуманъ бичевалъ бездарную шаблонность, являясь энергичнымъ поборникомъ передоваго движенія музыки, и оказывалъ сильную поддержку молодымъ талантамъ, силы которыхъ ручались за прогрессивное направленіе музыки. Въ числѣ такихъ молодыхъ композиторовъ, появленіе которыхъ приветствовалъ Шуманъ, былъ во многихъ отношеніяхъ родственныи ему по характеру композиціи Шопень⁴⁾.

Фредерикъ Франсуа Шопень⁵⁾ родился въ 1809 г. близъ Варшавы. Отецъ его былъ французъ, а мать поляка. Рѣдкія художественныя дарованія проявились въ болѣзненномъ, нѣжномъ, въ высшей степени впечатлительномъ ребенкѣ. При его усидчивомъ прилежаніи успѣхи въ игрѣ на фортепiano и въ теоріи композиціи пошли такъ быстро, что ребенокъ слылъ за генія и былъ чуть не обоготворяемъ польскимъ обществомъ, столь склоннымъ къ энтузіазму.

¹⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18., und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 393.

²⁾ Фортепiанныя произведенія Шумана были преимущественно пропагандируемы его женою, Кларою Шуманъ, замѣчательной пианисткой.

³⁾ W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 386.

⁴⁾ R. Schumann. Ges. Schriften. Leipzig. 1854. I. S. 3—7.

⁵⁾ Karasowski. Fr. Chopin, sein Leben, seine Werke und seine Briefe. 2. Auflage. 1878.—Niehs, Chopin. James Heneker. Chopin, the man and his Music. London. 1901.—Willeby (Charles), Fr. Chopin. London. 1892.

Изъ Варшавы Шопень переѣхалъ въ Парижъ, гдѣ послѣ революціи 1830 г. проживало много польскихъ эмигрантовъ. Шопень вступилъ въ общество художниковъ и литераторовъ и особенно сблизился съ Жоржъ Зандъ. Въ этой интеллигентной художественной атмосферѣ процвѣталъ талантъ Шопена, выразившій въ музыкѣ не только личную, субъективную натуру композитора, характеристическими чертами которой были: нѣжность, мечтательность, высшая изящность съ примѣсью порывовъ рыцарской доблести, но и настроеніе общества послѣ Польской революціи. Грустная нота шопеновскихъ произведеній не есть лишь продуктъ его личныхъ впечатлѣній: онъ мѣстами достигаетъ силы отчаяннаго вопля общественной скорби. Его по справедливости можно считать за музыкальнаго Гейне ¹⁾. Но все-таки Шопень есть преимущественно композиторъ-лирикъ, ограничивавшійся творчествомъ въ области небольшихъ инструментальныхъ формъ ²⁾. Онъ рѣдко достигалъ трагическаго пафоса и обыкновенно выражалъ глубокое, элегически-грустное настроеніе.

Шопень писалъ или для одного фортепіано, или для ансамбля съ фортепіано. Къ числу послѣдняго рода произведеній принадлежатъ: двѣ сонаты для фортепіано съ виолончелемъ, трио для фортепіано, скрипки и виолончели и два концерта съ аккомпаниментомъ оркестра. Большинство сочиненій Шопена написано для одного фортепіано: три сонаты, четыре баллады, четыре фантазіи, двѣнадцать полонезовъ, пятьдесятъ двѣ мазурки, двадцать пять прелюдій, девятнадцать ноктюрновъ, тринадцать вальсовъ, двадцать семь этюдовъ и пр.

Шопень былъ замѣчательнымъ виртуозомъ на фортепіано. «Великій артистъ очаровательно передавалъ въ своей игрѣ что-то въ родѣ возбужденнаго трепета, застѣнчиваго, задыхающагося, который подступаетъ къ сердцу, когда воображаетъ себя въ присутствіи сверхъестественныхъ силъ, такихъ существъ, разгадать которыхъ не умѣютъ или не знаютъ, какъ за нихъ взяться, какъ ихъ обнять и какъ зачаровать. Мелодія его колебалась тогда, какъ утлый челнъ, уносимый

сильной волной; иногда онъ передавалъ мелодію какъ-то неопредѣленно, какъ показывается воздушное явленіе, внезапно, въ этомъ мірѣ явномъ и осязаемомъ. Онъ опредѣлялъ сначала въ своихъ сочиненіяхъ эту особенную манеру виртуозности выраженіемъ *tempo rubato*: движеніе прерывистое, таинственное, извѣженное, мягкое выраженіе вѣянія вѣтерковъ или полныхъ колосьевъ въ полѣ. Позднѣе Шопень пересталъ прибавлять это объясненіе въ нотахъ своей композиціи, убѣжденный въ невозможности сдѣлать понятнымъ это особенное правило (*cette règle d'irrégularité*) тѣмъ, кто не имѣлъ на то способностей; къ тому же обозначеніе *tempo rubato* не научало ничему того, кто имъ могъ овладѣть, не говорило ничего и тому, кто не могъ его понять или прочувствовать. Такъ всѣ его сочиненія должны были исполняться съ манерой просодическаго, акцентуированнаго колебанія, то, что называется *morbidezza*; секретъ схватить эту манеру былъ весьма труденъ для того, кто не слышалъ его часто. Казалось, онъ желалъ передать эту манеру своимъ многочисленнымъ ученицамъ, въ особенности своимъ соотечественницамъ; послѣднимъ онъ хотѣлъ, казалось, болѣе другихъ сообщить эти вздохи своего воображенія. Онъ схватывали его со стараніемъ, какъ и все, что касалось поэзіи и чувства: скрытое пониманіе его мысли позволило имъ слѣдить за лазуревыми ея отклоненіями.

Шопень зналъ можетъ быть даже и слишкомъ хорошо, что онъ не дѣйствовалъ и не могъ дѣйствовать на массу, на большую публику. Здѣсь нуждаются болѣе въ могущественной рукѣ атлета, способнаго переливать металлъ въ сосуды, въ которыхъ однимъ разомъ образуются идеи и чувства, въ указываемой формѣ ¹⁾.

Такимъ былъ Листъ, который въ своихъ концертахъ пропандигировалъ произведенія Шопена.

ГЛАВА XLVII.

Берліозъ и Листъ.

При своемъ возникновеніи вокальная музыка представляла лишь усиленную интонацію, съ которою произносилось слово, для выраженія чувства говорящаго. Долго продолжалась неразрывная связь музыки со словомъ, которое служило канвою для звуковыхъ

¹⁾ У Шопена, по замѣчанію Гейне, соединились рыцарскій духъ Польши и ея скорбь, вызванная печальными историческими условіями, съ французскою граціей и нѣмецкимъ глубокомысліемъ. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 447.

²⁾ Брендель, говоря о тѣсныхъ рамкахъ, въ которыхъ вращается творчество Шопена, замѣчаетъ: «При этой ограниченности, Шопень, однако, принадлежитъ къ значительнѣйшимъ явленіямъ новаго времени. Въ этомъ композиторѣ отразилось духовное направленіе, вызванное 1830 годомъ, возбужденное и мрачное настроеніе той эпохи, стремившееся выразиться въ болѣзненно-дикихъ врывахъ. (Fr. Brendel. Geschichte der Musik. 3 Auflage. Leipzig. 1860. S. 520).

¹⁾ Ф. Шопень. Соч. Франца Листа. Переводъ Зиповъ. Спб. 1887 стр. 86—87.

узоровъ. Поэзія представляла основу художественнаго произведенія вокальной музыки, музыка дополняла выраженіе чувства, недоступнаго слову. Но, по мѣрѣ развитія техники игры на инструментахъ, инструментальная музыка стремилась къ освобожденію отъ помощи поэзіи, и во второй половинѣ 18-го в. въ лицѣ Гайдна и Моцарта достигла высшей степени изящества со стороны своей архитектурной формы. Содержаніе же ея блуждало въ области самыхъ неопредѣленныхъ, общихъ настроеній. Бетховенъ сдѣлалъ инструментальную музыку органомъ выраженія съ одной стороны самыхъ трагическихъ страстей, съ другой—самыхъ комическихъ ощущеній, и сопоставленіемъ этихъ контрастирующихъ моментовъ достигнуть юмора въ музыкѣ. Онъ же пытался изображать одними звуками, безъ помощи слова, чередованіе фазисовъ развитія одной и той-же страсти, ея, такъ сказать, логическій ходъ подъ вліяніемъ одной какой-либо идеи. Иногда онъ прибѣгалъ къ звукоподражанію, которое, однако, является у него эпизодически и играетъ роль какъ бы остроумной шутки. Нѣкоторые его произведенія написаны на программы, излагающія конкретныя представленія; но предпосылая такіа программы своимъ инструментальнымъ произведеніямъ, Бетховенъ дѣлалъ оговорку, замѣчая, что его намѣреніе состояло не столько въ рисованіи звуками, сколько въ выраженіи настроеній ¹⁾.

Стремленіе къ достиженію наибольшей опредѣленности въ инструментальной музыкѣ замѣчается въ дальѣйшемъ развитіи этого рода искусства. Впрочемъ, субъективный лиризмъ композиторовъ, непосредственно слѣдовавшихъ за Бетховеномъ въ области инструментальной музыки, способствовалъ ея направленію болѣе во внутренній, чѣмъ во внѣшній міръ. Берліозъ же и Листъ старались расширить ея область, включивъ въ нее изображеніе внѣшнихъ, конкретныхъ представленій и опредѣленныхъ поэтическихъ сюжетовъ, которые предпосланы къ инструментальнымъ произведеніямъ двухъ названныхъ композиторовъ въ видѣ программы, отчего эти художники и считаются основателями и главными представителями, такъ называемой, «программной музыки» ²⁾.

¹⁾ Marx. Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. 4 Auflage. Berlin. 1884. II. S. 96.

²⁾ H. Riemann. Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin und Stuttgart. 1901. S. 365. О программной музыкѣ см. ibid. S. 362—369. «Берліозъ отецъ радикальной программной музыки. Начиная съ него, образовалась крайняя партія, думающая, что всякая музыка, которая ничего опредѣленнаго не изображаетъ, пустая игра звуками. Насколько это мнѣніе ошибочно, не стоитъ здѣсь выяснять. Музыка по своей сокровенной сущности не рисуется, не изображаетъ, а говоритъ и прямо изливаетъ чувства, но она не чужда объективности, и этою ея способностью пользуются программные музыканты. Самымъ энергичнымъ поборникомъ идеи Берліоза и самымъ

Гекторъ Берліозъ ¹⁾ (1803—1869 г.) всю свою молодость провелъ въ борьбѣ съ пренятостями, мѣшавшими отдаться ему всецѣло музыкѣ. Главными изъ нихъ были: противодействіе отца Берліоза, не желавшаго, чтобы его сынъ избралъ музыку своей профессіей, и бѣдность, заставлявшая его браться за разныя другія занятія. Онъ учился въ Парижской Консерваторіи у Лезюёра и основательно изучилъ теорію композицій. Изъ инструментовъ Берліозъ владелъ фляжелотомъ, флейтой и гитарой. На фортепіано онъ не умѣлъ играть ²⁾. «Неумѣніе играть на этомъ инструментѣ, пишетъ Берліозъ въ своихъ мемуарахъ, давало часто себя чувствовать; фортепіано было бы мнѣ полезно во многихъ случаяхъ; но когда я подумаю о страшномъ количествѣ пошлостей, ежедневно появляющихся, благодаря фортепіано,—о тѣхъ постыдныхъ пошлостяхъ, которыя, однако, не были бы написаны, если бы ихъ авторы не имѣли своего музыкальнаго калейдоскопа, и у нихъ были бы лишь перо и бумага, то я не могу не благодарить судьбу за то, что она заставила меня сочинять молчаливо и свободно, предохранивъ меня отъ привычной тиранин палецьевъ, столь опасной для мысли, и отъ увлеченія звучностью вульгарныхъ вещей, всегда болѣе или менѣе вліяющею на композитора» ³⁾.

Выступивъ на поприщѣ композитора, Берліозъ поражаѣтъ оригинальностью и странностью своего творчества. Его опера «Benvenuto Cellini» не имѣла успѣха. «Увертюра надолго выпала преувеличенный успѣхъ, пишетъ Берліозъ, а все остальное было освящено съ замѣчательными энергіей и ансамблемъ» ⁴⁾. Но онъ не могъ ограничиться одной инструментальной музыкой. Въ этой области все было исчерпано Бетховеномъ и его продолжателями. Берліозъ чувствовалъ, что, сочиняя инструментальную музыку, онъ не под-

выдающимся послѣдователемъ по его стопамъ былъ Францъ Листъ, главное значеніе котораго, помимо его безспорнаго главенства надъ фортепіанными виртуозами, заключается въ инструментальной музыкѣ и specially въ программной симфоніи». (H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. II Teil. S. 182). Симфонія Берліоза: «Episode de la vie d'un artiste» произвела на Листа сильное впечатлѣніе и убѣдила его, что «музыка должна что-нибудь выражать, воспроизводить поэтическія идеи. Такимъ образомъ, Листъ и Берліозъ сдѣлались носителями идеи программной музыки (ibid. II S. 183). Впрочемъ, самъ Берліозъ никогда не доходилъ до тѣхъ крайностей, на которыя рѣшались его послѣдователи (H. Riemann. Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin und Stuttgart. 1901. S. 365).

¹⁾ H. Riemann. Katechismus der Musikgeschichte. 2 Auflage. Leipzig. 1901. II Teil. S. 181—182.

²⁾ H. Riemann. Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin und Stuttgart. 1901. S. 370. Cp. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II. S. 399.

³⁾ Mémoires de Hector Berlioz. Paris. 1870, p. 15.

⁴⁾ Ibid. p. 213.

винуль бы искусство далѣе, такъ какъ этотъ родъ достигнулъ зенита своего развитія. Кромѣ того, инструментальная музыка не удовлетворяла Берліоза, при его стремленіи къ наибольшей опредѣленности выраженія. Инструментальная музыка изображаетъ общія категоріи душевныхъ настроеній; ихъ поводовъ она обнаруживать не можетъ. Это свойство инструментальной музыки глубоко понималъ Берліозъ, высказавшій въ своей книгѣ «A travers chants» слѣдующія замѣчательныя мысли по поводу границъ названнаго искусства: «Музыка выражаетъ радость, горе, серьезность, веселость; она воспроизводитъ выдающуюся разницу радости пастушескаго и воинственнаго народа, разницу скорби королевы и горести простой крестьянки, разницу серьезнаго и спокойнаго размышленія и пылкаго бреда, предшествующаго взрыву страсти. Далѣе, заимствуя у разныхъ народовъ свойственный имъ музыкальный стиль, музыка, очевидно, можетъ показать разницу между серенадой разбойника въ Абруццѣхъ и тирольскаго или шотландскаго охотника, между ночнымъ шествіемъ пилигримовъ съ мистическими привычками и возвращеніемъ торговцевъ быками съ ярмарки. Она можетъ сопоставить крайнюю грубость, тривиальность, комичность съ ангельской чистотой, благородствомъ и искренностью. Но если музыка захочетъ выдти изъ этого обширнаго круга, она, по необходимости, должна прибѣгнуть къ слову, произносимому въ пѣніи, декламации или чтеніи, чтобы восполнить пробѣлы, оставляемые при ея средствахъ выраженія въ произведеніи, обращающемся въ одно и тоже время къ уму и воображенію»¹⁾.

Сознавая границы инструментальной музыки, желая въ тоже время большаго простора своему творчеству и стремясь къ болѣе опредѣленному выраженію, Берліозъ прибѣгнулъ къ программѣ, объясняющей поводы настроеній, воспроизводимыхъ въ его сочиненіяхъ. Поэтому онъ считается за творца программной музыки. Къ таковой принадлежатъ слѣдующія его произведенія: фантастическая симфонія «Episode de la vie d'un artiste», «Le retour à la vie», «Hänsel et Gräpet», «Roméo et Juliette» и пр. Кромѣ названныхъ произведеній Берліозъ написалъ: увертюру «Francs juges», комическую оперу «Beatrice et Bénédict», большую оперу «Les Troyens, rekvіемъ, драматическую легенду для оркестра, хора и четырехъ голосовъ соло «Фаустъ», ораторіи: «L'enfance du Christ» и «Le temple universel» и пр.

Во время жизни Берліоза его произведенія встрѣчали обыкновенно весьма неблагоклонный пріемъ, въ особенности во Франціи.

¹⁾ Berlioz. A travers chants. Paris. 1879, p. 156—157.

Но онъ переносилъ неудачи съ непоколебимымъ мужествомъ, продолжалъ сочинять, слушаясь только внушеній своего оригинальнаго вдохновенія, никогда не дѣлая никакихъ сдѣлокъ съ своей совѣстью, съ цѣлью достиженія успѣха, и укрѣпляя себя примѣромъ величайшихъ гениевъ, не дождавшихся справедливой оцѣнки при ихъ жизни. Послѣ смерти Берліоза мнѣніе о его произведеніяхъ измѣняется въ сторону, для него благоприятную.

Кромѣ композиторской, замѣчательна также литературно-музыкальная дѣятельность Берліоза. Изъ его литературно-музыкальных работъ весьма интересны: «Voyage musical en Allemagne et en Italie», «Etudes sur Beethoven», «Gluck et Weber», «Les soirées d'orchestre», «Les grotesques de la musique», «A travers chant». Кромѣ этихъ преимущественно критическихъ книгъ, Берліозъ написалъ трактатъ по инструментовкѣ и, какъ его продолженіе, книгу: «Le chef d'orchestre». Названный трактатъ есть лучшее сочиненіе по этой отрасли музыки. Въ отношеніи инструментовки Берліозъ не былъ лишь теоретикомъ, онъ на практикѣ, именно въ своихъ оркестровыхъ произведеніяхъ, очень подвинулъ эту сторону искусства и обогатилъ оркестръ многими новыми эффектами. Высокое достоинство инструментовки въ оркестровыхъ произведеніяхъ Берліоза пользуется всеобщимъ признаніемъ.

Францъ Листъ (1811—1886 г.), гениальнѣйшій піанистъ, доведшій виртуозность на фортепіано до высшаго развитія. Сначала онъ и сочинялъ преимущественно для фортепіано. Изъ пьесъ Листа для этого инструмента особенно замѣчательны разныя транскрипціи, фантазіи¹⁾, венгерскія рапсодіи и концерты. Для оркестра Листъ

¹⁾ Парафраза Листа „Danse Macabre“ написана на средневысокую тему „Dies irae“. Относительно слова „Macabre“ Рейтъ (Wright) даетъ слѣдующее объясненіе: „Существуетъ еще одна сатира, относящаяся къ среднимъ вѣкамъ, хотя она получила полное свое развитіе только въ концѣ этого періода, а народной сдѣлалась значительно позже. Въ началѣ тринадцатаго вѣка появился легендарный рассказъ о свиданіи трехъ живыхъ и трехъ умершихъ людей. Обыкновенно этотъ рассказъ встрѣчается въ передачѣ французскими стихами, подъ заглавіемъ: „Трое живыхъ и трое мертвыхъ“. Но нѣкоторымъ вариантамъ легенды, святой Макарій (Macaire), египетскій пустыльникъ, содѣйствовалъ этому общенію живыхъ съ мертвыми. Стихи сопровождались иногда иллюстраціями; скульптурное и живописное изображеніе лицъ встрѣчаются на церковныхъ зданіяхъ. Въ ближайшую отъ насъ эпоху, по всей вѣроятности въ началѣ пятнадцатаго вѣка, нѣкто расширилъ эту идею на всѣ классы общества, сталъ рисовать скелеты (а гдѣ необходимо и нѣсколько скелетовъ), какъ эмблему смерти, въ повседневномъ общеніи съ личностями каждаго класса, и этотъ сюжетъ постепенно развивался, сообразно количеству дѣйствующихъ лицъ и способу ихъ группировки, мертвецы представлялись въ бѣшеной пляскѣ съ живущими, получили названіе: „Пляски Смерти“ (Danse de la Mort). И такъ какъ первоначальная легенда о трехъ живыхъ и трехъ мертвыхъ часто при этомъ служила введеніемъ, то все вмѣстѣ называлось преимущественно въ

написалъ цѣлый рядъ «Симфоническихъ поэмъ», въ которыхъ этотъ композиторъ пытается одною инструментальною музыкою выражать поэтическую идею даннаго литературнаго или другаго какого нибудь художественнаго произведенія (напримѣръ, картины). Кромѣ того, Листъ написалъ нѣсколько романсовъ, ораторію «Святая Елизавета», нѣсколько мессъ и пр.

Одна изъ главнѣйшихъ заслугъ Листа состоитъ въ его умѣнн замѣчать и цѣнить таланты, помогать имъ развиваться и достигать справедливой общественной оцѣнки. Въ этомъ отношеніи Листъ походитъ на Берліоза, который, не будучи понять самъ, умѣлъ понимать другихъ. Листъ разгадалъ дарованія Рихарда Вагнера и простеръ ему руку помощи въ одинъ изъ самыхъ критическихъ моментовъ жизни послѣдняго. Подобно тому, какъ Берліозъ восхищался музыкальными произведеніями Глинки, Листъ привѣтствовалъ расцвѣтъ русской музыки въ лицѣ современныхъ русскихъ композиторовъ.

пятнадцатомъ вѣкѣ „Danse Macabre“ или „Danse de Macabre“. Это послѣднее названіе можетъ быть принято за простое искаженіе имени Макара (Macaire). („A history of caricature and grotesque in Literature and Art“. By Thomas Wright. London, 1856. Chapter XIII, 214). Другое объясненіе Danse Macabre производится отъ „Chorea Machaboeum“. Пляска Макавеевъ, родъ религіозной пантомимы смерти, которую исполняли въ церквахъ въ XV столѣтіи. Пантомима эта получила свое названіе вслѣдствіе того, что въ обрядѣ заупокойной мессы входитъ чтеніе XII главы II книги Макавеевъ, гдѣ говорится, что народъ сталъ молиться о томъ, чтобы Господь простилъ прегрѣшенія убитымъ; потому что, если бы іудеи не надѣялись на воскресеніе мертвыхъ, то было бы излишнимъ и бесполезнымъ молиться о нихъ. Изъ этого мѣста видно, что если прослѣдить названіе Danse Macabre до его начала, то оно—ничто иное, какъ „Пляска Смерти“. (Эд. Б. Тайлоръ. Первобытная Культура. Пер. Коробчевскаго. Спб. 1872. Томъ I, стр. 366).

Gaston Paris склоненъ производить слово Macabre отъ Macabré, художника, можетъ быть, впервые изобразившаго пляску смерти. (См. Romania. Recueil trimestriel, consacré à l'étude des langues et des littératures romanes publié par Paul Meyer et Gaston Paris. Paris. 1895. Tome XXIV, p. 129—132. Ср. ibid., p. 588). Разныя объясненія слова „Macabre“ см. у P. Gener. La Mort et le Diable. Paris. 1880. Chap. IX.

ОТДѢЛЪ V.

МУЗЫКА СЛАВЯНСКИХЪ НАРОДОВЪ.

ГЛАВА XLVIII.

Музыка южныхъ и западныхъ славянскихъ народностей ¹⁾.

Неоспоримый фактъ музыкальныхъ способностей славянскаго племени всего лучше засвидѣтельствованъ пѣснями, созданными народнымъ гениемъ разныхъ славянскихъ національностей. Смотра по политической судьбѣ славянскихъ народовъ, музыка ихъ или задержана на примитивной стѣпени своего развитія, или же подчинилась вліянію народовъ, опередившихъ славянъ въ культурномъ отношеніи. Только въ недавнія времена нѣкоторыя славянскія народности начинаютъ освобождаться отъ иноземнаго вліянія и пріобщать къ космополитическому потоку музыкальнаго прогресса продукты своего національнаго творчества.

Всего менѣ развиты въ музыкальномъ отношеніи тѣ славянскія племена, которыя испытали вѣковой гнетъ турецкаго владычества. Неблагопріятныя политическія обстоятельства воспрепятствовали развитію музыкальнымъ способностямъ славянъ въ Болгаріи, Сербіи, Герцеговинѣ и на Черной Горѣ. Музыкальный гений этихъ народностей создавалъ, подъ вліяніемъ пережитыхъ впечатлѣній, художественно-музыкальное выраженіе грусти, навѣянной всѣми ужасами варварскаго гнета,—выраженіе воинскаго героическаго подвига, радостной надежды на избавленіе отъ вѣковаго ига,—но эти проблески творческой силы, какъ мгновенно вспыхи-

¹⁾ А. Веселовскій. Музыка у славянъ. Русскій Вѣстникъ. 1866 г. Апрель. Июль.

вали, такъ тотчасъ и потухали, не находя благопріятныхъ обстоятельствъ, могущихъ поддержать пламя музыкальнаго вдохновенія. Музыкальныя способности упомянутыхъ народностей, проявляясь въ моментальномъ творчествѣ пѣсень, выражающихъ пережитое и исполняемыхъ подъ аккомпаниментъ струннаго инструмента, похожаго на скрипку и называемаго «гуслей»¹⁾, не вышли еще изъ своего примитивнаго состоянія, за отсутствіемъ средствъ для систематическаго развитія.

Жители Кроаціи, Иллиріи и Далмаціи вполнѣ подчинились нѣмецкому и итальянскому вліяніямъ. Стремленіе къ отстаиванію своей національной музыки привело къ устройству нѣсколькихъ мужскихъ пѣвческихъ обществъ. Изъ нихъ наиболѣе замѣчательное, служащее центромъ музыкальной жизни упомянутыхъ народовъ, есть загребское общество «Коло»²⁾. Въ Лужицѣ, окруженной германскимъ населеніемъ, стремленіе къ національной музыкѣ замѣчается въ дѣятельности нѣкоторыхъ органистовъ и хоровыхъ регентовъ³⁾.

Мѣстами появляются попытки собирать музыкальныя сокровища упомянутыхъ народовъ и такимъ образомъ предохранять ихъ отъ забвенія. Такъ, напримѣръ, Корнелій Станковичъ (1831—1866 г.), получившій музыкальное образованіе въ Вѣнѣ, собралъ мелодіи православнаго сербскаго богослуженія и древнихъ народныхъ пѣсень. Онъ же учредилъ первое музыкальное общество въ Бѣлградѣ⁴⁾.

Въ западномъ славянствѣ весьма популяренъ гимнъ Іенко: «Narpej» (Впередъ). Упомянутый гимнъ проникнутъ національнымъ характеромъ и весьма энергичнымъ, живымъ настроеніемъ. «Эта небольшая незатѣйливая вещица запечатлѣна своеобразнымъ характеромъ народной пѣсни (откуда, быть можетъ, и происходитъ) и необыкновенно вызывающимъ свойствомъ бойкихъ задорныхъ звуковъ». (А. Веселовскій. Музыка славянъ. Русскій Вѣстникъ. 1866 г. Апрель. Стр. 413).

Между западнымъ славянствомъ самою музыкальною націею является чешская. Нѣкоторыя пѣсни чеховъ носятъ на себѣ характеръ глубокой древности и служатъ образцами языческой музыки славянъ⁵⁾. Пѣсни исполняются подъ звуки волынки («duda»),

¹⁾ А. Веселовскій. Музыка у славянъ. Русскій Вѣстникъ. 1866. Апрель, стр. 411.

²⁾ Тамъ же, стр. 412.

³⁾ Тамъ же, стр. 413.

⁴⁾ Тамъ же, стр. 412—413.

⁵⁾ Тамъ же, стр. 422.

скрипки и иногда цимбаловъ¹⁾. Послѣ водворенія христіанства, григоріанское пѣніе сильно повліяло на воспримчивыя музыкальныя способности чеховъ. Изъ народныхъ произведеній, созданныхъ въ характерѣ григоріанскаго пѣнія, особенно замѣчательны: гимны св. Войтеха, св. Вацлава и др. О гимнѣ св. Войтеха (Адалъберта)²⁾ Амбросъ говоритъ, что эта пѣсня, «можетъ быть, представляетъ древнѣйшій памятникъ подобныхъ народныхъ секвенцій³⁾ и возникла во времена славянскихъ апостоловъ: Кирилла и Мефодія. Достоверно, что эта пѣсня въ формѣ, приданной ей Адалъбертомъ, была одобрена папою Іоанномъ XV въ 992 г. Съ 1039 г. народъ пѣлъ эту пѣсню на могилѣ Адалъберта у Пражскаго собора во время бездождія. Она же была боевой пѣснью чеховъ передъ сраженіемъ при Кройсенбрунѣ (Kroissenbrunn) 13 іюля 1260 г., въ которомъ Отакаръ II разбилъ Бела IV, венгерскаго короля. Начиная съ XIV в., она пѣлась во время процессій, передъ проповѣдью; съ 1654 г. въ концѣ обѣдни, и до сихъ поръ слышится въ Чехіи во многихъ случаяхъ»⁴⁾. Какъ въ этомъ гимнѣ, такъ и въ гимнѣ св. Вацлава, возникнувшемъ, вѣроятно, въ XI или XII вѣкѣ, и въ цѣломъ рядѣ церковныхъ пѣсень, относящихся къ эпохѣ между XIII и XV вѣками, видно вліяніе григоріанскаго пѣнія, выразившееся въ строгомъ діатонизмѣ и отсутствіи широкихъ мелодическихъ скачковъ⁵⁾.

Въ XIV в. въ Чехіи водворилось вліяніе французской музыки, благодаря Гюльому Машо, который въ качествѣ секретаря Іоанна Люксембургскаго въ 1316 г. пріѣхалъ въ Прагу. Къ этому же времени относится дѣятельность теоретика Іеронима Моравскаго. Машо и Іеронимъ познакомили чеховъ съ первыми образчиками многоголосной музыки въ формѣ дисканта. Дальнѣйшее развитіе многоголосной музыки было задержано гусситскими войнами, отразившимися въ музыкѣ аскетически-угрюмыми гимнами, частію приписываемыми самому Гуссу, и фанатически-дикими воинственными пѣснями, слагавшимися въ станѣ одноглазаго Жижки⁶⁾.

Въ XV в. въ Чехіи появляется контрапунктическое искусство нидерландцевъ. Послѣ погрома при Бѣлой горѣ (въ 1620 г.) Чехія

¹⁾ А. Веселовскій. Музыка славянъ. Русскій Вѣстникъ. 1866. Апрель, стр. 431.

²⁾ Тамъ же, стр. 423. Это произведеніе помѣщено въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 188. О немъ см. тамъ же, стр. 37.

³⁾ О секвенціяхъ см. главу IX, стр. 68.

⁴⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 114.

⁵⁾ А. Веселовскій. Музыка славянъ. Русскій Вѣстникъ. 1866. Апрель, стр. 42.

⁶⁾ Тамъ же, стр. 424.

утратила свою политическую независимость и подчинилась немецкому влиянию. Но так как немцы в свою очередь долго находились под влиянием итальянской музыки, то она водворилась и в Чехии. В Праге, благодаря меценатству членов аристократических фамилий, возникла итальянская оперная сцена ¹⁾. Чешские музыканты стали ездить в Италию для своего музыкального образования и писать оперы в итальянском стиле. Из чешских композиторов, оперы которых с успехом исполнялись в Италии, замечательны: Мисливечек и Жироуек. Мисливечек (1737—1781 г.) учился в Праге теории музыки, играл на органе и скрипке. Чувствуя склонность к оперной деятельности, он отправился в 1763 г. в Венецию. Он написал в Италии до тридцати опер, которые доставили ему громкую известность. Певца Габриэли утверждала, что никто лучше Мисливечка не умеет писать для ее голоса. Жироуек (1763—1850 г.) учился теории музыки в Неаполе. Он написал громадное количество произведений, пробуя свои силы во всех родах музыки. Он пользовался большим успехом, пока не наступила новая эпоха в лице Бетховена, Шуберта и Вебера.

Благодаря меценатству аристократических фамилий, в Прагу приезжали лучшие композиторы ставить свои оперы. Изящный вкус пражской публики впервые оценил «Дон-Жуана» Моцарта, написанного эту оперу специально для пражской сцены. Аристократы заводили в своих домах и поместях капеллы. Покровительство знати принесло свои обычные результаты: ступенчатое личное нуждающихся музыкантов, готовых, в угоду своим покровителям, на всякие сделки с собственными художественными убеждениями ²⁾. Меценатство не могло спасти гибнущую под игом чужеземным гнетом чешскую национальную музыку. Ее спасло то обстоятельство, что при каждой приходской школе устраивалось общество «литератов» ³⁾, а в конце XVIII века музыка была введена, как обязательный предмет, в народных школах Чехии ⁴⁾. Такие народно-музыкальные учреждения способствовали проникновению национальных элементов в произведения чешских композиторов. Так, например, народные песни иногда слышатся в произведениях Бриксы, одного из лучших чешских композиторов ⁵⁾. Бриксы (1732—1771 г.) в свою короткую жизнь напи-

¹⁾ А. Веселовский. Музыка славян. Русский Вестник. 1866. Апрель, стр. 427.

²⁾ Там же, стр. 428—429.

³⁾ Там же, стр. 426.

⁴⁾ Там же, стр. 426.

⁵⁾ Там же, стр. 426.

сать громадное количество произведений, из которых особенно замечательны его мессы. Духовная музыка Бриксы проникнута набожным настроением, отличается прекрасною музыкальною декламацией и местами достигает истинного драматического пафоса. Из прочих достоинств произведений Бриксы замечательны: а) голосоведение до такой степени искусное, что каждый голос его многоголосных сочинений может по своему интересу иметь значение главного, б) изящное расчленение на периоды, в) модуляция простая, естественная и вместе с тем оригинальная и, наконец, д) контрапунктическая техника, нигде не превращающаяся в цель, но дающая композитору полное господство над звуковым материалом. Кроме Бриксы, между чешскими композиторами духовной музыки замечательны Зегер (1716—1782 г.), выдающийся органист и контрапунктист, образовавший многих прекрасных композиторов ¹⁾. К числу его учеников принадлежал Иоанн Антон Кожелух (1738—1814 г.), сочинявший мессы, оратории, а также и оперы. Родственник и ученик предыдущего, Леопольд Кожелух отличался как виртуоз на фортепиано и сочинял для названного инструмента. Между чехами в прошлом столетии и начале нынешнего обращают на себя внимание следующие замечательные виртуозы: Дусек, Елинек и Карл Черни (1791—1857 г.), знаменитый педагог, написавший множество этюдов и других произведений для фортепиано, образовавший многих прекрасных пианистов и имевший в числе своих учеников Фр. Листа ²⁾.

Из виртуозов на других инструментах замечательны: кларнетист Бар, виолончелист Смирчек, скрипачи братья Бенда и др. ³⁾.

После наполеоновских войн национальное движение обнаружилось и в Чехии. В музыкальном отношении оно проявилось в собирании чешских народных песен и в стремлении употреблять народные мотивы в формах художественной музыки. Мартиновский гармонизировал народные чешские песни, собранные

¹⁾ Н. Riemann. Musik-Lexikon. 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 1041. (Art. Segert).

²⁾ Е. Черни, хотя и был учеником Бетховена, но, как композитор, принадлежит плеяде салонных сочинителей бессодержательной музыки первой половины XIX века, наполненной пошлыми пассажами, чтобы обнарузить гибкость пальцев. К таким композиторам принадлежат: Pleyel, Steibelt, Wanhal, Sterkel, Gelinek, Hüntten, Herz, Ан. Конский и проч. (Н. Riemann. Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin und Stuttgart. 1901. S. 311—313).

³⁾ А. Веселовский. Музыка славян. Русский Вестник. 1866. Апрель, стр. 427.

чешскимъ поэтомъ Эрбеномъ. Вейтъ, композиторъ камерной музыки, сочинилъ романсы въ народномъ стилѣ. Вейтъ, Іелень, Вашакъ и Кржиковский писали для мужского хора, сообщая своимъ произведениямъ національный колоритъ ¹⁾.

Национальный элементъ сталъ проникать и въ чешскую оперу. Францъ Шкраупъ ²⁾ (1801—1862 г.) сталъ вводить въ свои чешскія оперы мѣстный колоритъ и народные мотивы. Лучшія его оперы: *Dratenik*, Свадьба Любуши и др. Одинъ изъ нумеровъ его комической оперы: «*Fildlovaska*» сдѣлался любимой національной пѣсней всего чешскаго народа: «*Kde domov můj*» ³⁾. Еще сильнѣе проявляется національная тенденція у современнаго композитора Скучерскаго (*Skuhersky* 1830—1892) ⁴⁾ въ особенности въ его исторической оперѣ «*Владимиръ*» ⁵⁾.

За будущность чешской музыки ручаются главнымъ образомъ Пражская консерваторія, открытая въ 1811 г. ⁶⁾ и хоровыя общества, изъ которыхъ самое значительное «*Hlahol*» ⁷⁾. Этимъ хоровымъ обществамъ Чехія обязана широкой музыкальной пропагандой въ средѣ простого народа.

Если чешская народность въ музыкальномъ отношеніи особенно замѣчательна своими пѣснями, то польская преимущественно отличается своими танцевальными мотивами ⁸⁾. Польскіе танцы: мазурка, полонезъ, краковякъ отличаются бойкимъ оригинальнымъ ритмомъ ⁹⁾. Къ польскимъ народнымъ инструментамъ принадлежатъ: варганы, замры или зурны (родъ гобоя), кобзы или рыли, литавры и скрипки ¹⁰⁾.

Контрапунктическая многоголосная музыка рано появилась въ

¹⁾ А. Веселовскій. Музыка славянъ. Русскій Вѣстникъ. 1866. Апрель, стр. 434.

²⁾ Н. Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven*. Berlin und Stuttgart. 1901. S. 527—528.

³⁾ А. Веселовскій. Музыка славянъ. Русскій Вѣстникъ. 1866. Апрель, стр. 433.

⁴⁾ Н. Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven*. Berlin und Stuttgart. 1901. S. 528.

⁵⁾ А. Веселовскій. Музыка славянъ. Русскій Вѣстникъ. 1866. Апрель, стр. 435.

⁶⁾ Н. Riemann, *Musik-Lexikon*, 5 Auflage. Leipzig. 1900. S. 593. (Art. *Konservatorium*).

⁷⁾ А. Веселовскій. Музыка славянъ. Русскій Вѣстникъ. 1866. Апрель, стр. 443.

⁸⁾ Польша обязана своимъ появленіемъ импровизаціи простой чешской дѣлушки. Слово «полька» происходитъ отъ «*pol*» (половина: танецъ основанъ на полусагахъ). *Polka tremblante* есть тоже національный чешскій танецъ «*trazak*» (буквально—трясучка). (См. А. Веселовскій. Музыка славянъ. Русскій Вѣстникъ. 1866. Апрель, стр. 430).

⁹⁾ Тамъ же, стр. 414.

¹⁰⁾ Тамъ же, стр. 415.

Польшѣ. Выше было замѣчено, что извѣстный германскій композиторъ Финкъ, жившій въ первой половинѣ XV в., получилъ свое музыкальное образованіе въ этой странѣ. Музыка хоровъ въ трагикомедіи: «*Miesopust na dni Miesopustne*» ¹⁾ (XVII в.) считается первымъ памятникомъ народнаго искусства въ Польшѣ. Но это произведение, какъ и предшествующія ему театральныя произведенія съ музыкой, вѣроятно, представляютъ результатъ вліянія церковно-католической музыки запада.

Владиславъ IV (1595—1648 г.) выписалъ въ Варшаву труппу итальянскихъ пѣвцовъ ²⁾. Вліяніе итальянское смѣнилось французскимъ (при Янѣ-Казиміръ) ³⁾. При Августѣ III (1696—1763 г.) появляется снова итальянская труппа на польской сценѣ ⁴⁾. Первый опытъ польской оперы сдѣлалъ Матвѣемъ Каменскимъ (1734—1821), который былъ родомъ словакъ. Хотя ему приписывается честь творца польской оперы, но онъ, не зная основательно польскаго языка, писалъ въ итальянскомъ стилѣ комическія оперы на сюжеты изъ народной жизни ⁵⁾. Национальный польскій музыкальный элементъ водворяется въ польской оперѣ, благодаря чеху Стефани (во второй половинѣ 18-го вѣка). Этотъ композиторъ подслушивалъ у польскаго народа его музыку и примѣнялъ ее къ своимъ операмъ ⁶⁾.

Большую пользу польской оперной музыкѣ принесъ Іосифъ Эльснеръ (1769—1854 г.). Онъ былъ родомъ нѣмецъ и внесъ въ свои польскія оперы подражанія нѣмецкихъ образцамъ. Въ своихъ комическихъ операхъ онъ зависѣлъ отъ французскихъ композиторовъ. Эльснеръ замѣчательнъ своею педагогическою дѣятельностію. Онъ образовалъ талантъ Шопена и основалъ Варшавскую консерваторію въ 1821 г., ⁷⁾ выпустившую многихъ прекрасныхъ музыкантовъ ⁸⁾.

Зависимость отъ нѣмецкой музыки, въ особенности подражаніе Моцарту, замѣтны въ произведеніяхъ современника Эльснера, Карла Курпинскаго ⁹⁾. Впрочемъ, народно-польскіе музыкальные элементы

¹⁾ А. Веселовскій. Музыка славянъ. Русскій Вѣстникъ. 1866. Апрель, стр. 415.

²⁾ А. Веселовскій. Музыка славянъ. Русскій Вѣстникъ. 1866. Апрель, стр. 416.

³⁾ Тамъ же, стр. 416.

⁴⁾ Тамъ же, стр. 416.

⁵⁾ Тамъ же, стр. 416. (Ср. Н. Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven*. Berlin und Stuttgart. 1901. S. 499).

⁶⁾ А. Веселовскій. Музыка славянъ. Русскій Вѣстникъ. 1866. Апрель, стр. 417.

⁷⁾ Тамъ же, стр. 419. (Ср. Н. Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven*. Berlin und Stuttgart. 1901. S. 314, 499). Варшавская консерваторія произошла изъ школы органистовъ, основанной въ 1815 г. См. *ibid.* S. 499).

⁸⁾ А. Веселовскій. Музыка славянъ. Русскій Вѣстникъ. 1866. Апрель, стр. 419.

⁹⁾ Тамъ же, стр. 420.

въ его операхъ обнаруживаются уже весьма рельефно. Самымъ выдающимся представителемъ національной польской оперы является Монюшко (1820—1872 г.), опера котораго «Галька», данная впервые въ Варшавѣ въ 1858 г., имѣла громадный успѣхъ¹⁾.

ГЛАВА XLIX.

Первобытная музыка русскихъ предковъ²⁾.

Въ мнѣи о новгородскомъ кунцѣ Садко отразилось чарующее впечатлѣніе, производимое музыкой на нетронутую, дѣвственную природу русскихъ предковъ:

«Какъ началъ играть Садко въ гуселки яроуваты,
Какъ началъ плясать царь морской въ синемъ морѣ,
Какъ расплясался царь морской.
Игралъ Садко сутки, игралъ и другія,
Да игралъ еще Садко и третія,
А все пляшетъ царь морской въ синемъ морѣ.
Въ синемъ морѣ вода всколыхалася,
Съ желтымъ пескомъ вода смутилася,
Стала разбивать много кораблей на синемъ морѣ,
Стало много гибнуть имѣнцевъ,
Стало много товать людей праведныхъ»

Всеобъемлющій геній древняго Бояна поэтически изображается въ «Словѣ о полку Игоря»:

«Коли вѣщему Бояну прилучалоя
Про кого-нибудь пѣсню складывать,
Растекался мыслію онъ по лѣсу.
Мчался сѣрымъ волкомъ по-полю
И сизымъ орломъ подъ облакомъ».

Подобно бардамъ и скальдамъ, Боянъ преимущественно воспѣвалъ подвиги боевого удалства:

«А персты свои искусные
Распускалъ онъ по живымъ струнамъ,
И во славу удалыхъ князей
Рокотали струны вѣщія».

¹⁾ Тамъ же, стр. 422. (Ср. H. Riemann. Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin und Stuttgart. 1901. S. 499).

²⁾ О русской музыкѣ см. ст. С. К. Булича, помѣщенную въ Энциклопедическомъ словарѣ Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Спб. 1889, т. XXVIII, стр. 675—717 съ подробными библиографическими указаніями.

Славяне искони отличались глубокою любовью къ музыкѣ. «Сѣверные Венеды, пишетъ Карамзинъ, въ шестомъ вѣкѣ сказывали Греческому Императору, что главное услажденіе жизни ихъ есть музыка, и что они берутъ обыкновенно въ путь съ собою не оружіе, а кифары или гусли, ими выдуманная. Волянка, гудокъ и дудка были также извѣстны предкамъ нашимъ: ибо всѣ народы Славянскіе донинѣ любятъ ихъ. Не только въ мирное время и въ отчизнѣ, но и въ набѣгахъ своихъ, въ виду многочисленныхъ враговъ, славяне веселились, пѣли и забывали опасность. Такъ Прокопій, описывая въ 592 году ночное нападеніе Греческаго Вождя на ихъ войско, говоритъ, что они усыпили себя пѣснями и не взяли никакихъ мѣръ предосторожности». Основываясь на извѣстіи нѣкоторыхъ византийскихъ историковъ, Карамзинъ приводитъ еще слѣдующій фактъ, указывающій на значеніе музыки у славянъ: «Греки взяли въ плѣнъ трехъ чужеземцевъ, имѣвшихъ вмѣсто оружія, кифары или гусли. Императоръ спросилъ, кто они?—Мы Славяне, отвѣтствовали чужеземцы, и живемъ на огромнѣйшемъ концѣ Западнаго Океана (моря Балтійскаго). Ханъ Аварскій, приславъ дары къ нашимъ старѣйшинамъ, требовалъ войска, чтобы дѣйствовать противъ Грековъ. Старѣйшины взяли дары, но отправили къ хану съ извиненіемъ, что не могутъ за великою отдаленностью дать ему помощи. Мы сами были пятнадцать мѣсяцевъ въ дорогѣ. Ханъ, не взирая на святость посольскаго званія, не отпускалъ насъ въ отечество. Слыша о богатствѣ и дружелюбіи Грековъ, мы воспользовались случаемъ уйти во Фракію. Съ оружіемъ обходиться не умѣемъ и только играемъ на гусляхъ. Нѣтъ желѣза въ странѣ нашей: не зная войны и любя музыку, мы ведемъ жизнь мирную и спокойную»¹⁾.

Наши предки владѣли довольно значительнымъ числомъ инструментовъ²⁾. Кромѣ упомянутыхъ Карамзинымъ гуслей, волянки, гудка и дудки, у нихъ были: балалайка, бандура, сурна, свирѣль, жалейка³⁾, сопѣли, сурмы, домры, накры, рога, барабаны и пр. Гусли и свирѣли—инструменты первобытные. Въ русскихъ сказкахъ упоминается о походахъ ихъ, съ цѣлю добыть чудныя гусли, подъ звуки которыхъ плясали люди и звѣри⁴⁾. О происхожденіи свирѣли

¹⁾ Карамзинъ. Исторія Государства Россійскаго. Изд. 2. Спб. 1818, т. I, стр. 26—27.

²⁾ Вл. Михневичъ. Очеркъ исторіи музыки въ Россіи. Спб. 1879, стр. 82—89. Ср. О русской музыкѣ С. К. Булича въ Энциклопедическомъ Словарѣ Брокгауза и Ефрона. Спб. 1899, Т. 28, стр. 675—679.

³⁾ Жалейка. Дудка изъ тростника. (Словарь русскаго языка, составленный вторымъ отдѣленіемъ Императорской Академіи Наукъ. Второго тома выпускъ первый. Спб. 1897, столбецъ 191).

⁴⁾ Ал. Н. Веселовскій. Русскій Вѣстникъ. 1866. Іюль, стр. 99.

мною рассказываетъ, что «три сестры пошли въ лѣсъ по ягоды, одна изъ нихъ набрала ягодъ больше, а двѣ другія изъ зависти ее убили, подѣ кустикомъ положили, елочкой накрыли. На елочкѣ выросъ цвѣтокъ. Пробѣжій хотѣлъ его сорвать; цвѣтокъ сначала не давался, но потомъ вытянулся и заплѣлъ. Пробѣжій сдѣлалъ изъ цвѣтка дудку, которая и повѣдала о злодѣяніи»¹⁾).

Къ шумящимъ инструментамъ принадлежали: барабаны, бубны, литавры, накры и др. Къ духовымъ, кромѣ упомянутой свирѣли, относятся дудки, сурны, волынки и пр. Сурны—восточнаго происхожденія; они издавали рѣзкіе звуки. Волынка—мѣхъ съ тремя трубками. Самые многочисленныя инструменты были струнные: упомянутыя гусли съ металлическими²⁾ струнами походили на горизонтальную арфу³⁾; гудокъ—родъ скрипки съ тремя струнами, по которымъ играющій водить смычкомъ; рыли, или лиры, струнный инструментъ, въ которомъ смычекъ былъ замѣненъ колесомъ; домра⁴⁾—родъ гитары, струны которой приводились въ вибрацію пальцами. На домрѣ были лады. Этотъ инструментъ есть первообразъ нашей балаалайки. На бандурѣ и кобзѣ⁵⁾, было отъ восьми до двадцати пяти струнъ и болѣе. Кобза преимущественно употреблялась въ Малороссіи.

Многіе инструменты и сопровождаемыя ими пѣсни возникли еще въ языческую эпоху. Глубокая древность русской пѣсни обнаруживается въ ея особенностяхъ, которыми она рѣзко отличается отъ пѣсни западно-европейской, созданной въ болѣе позднюю эпоху. Особенности русской пѣсни заключаются въ ритмическомъ, мелодическомъ и гармоническомъ отношеніяхъ.

Большая часть древнѣйшихъ русскихъ пѣсенъ лишена симме-

¹⁾ Вл. Михневичъ. Очеркъ исторіи музыки въ Россіи. Спб. 1879, стр. 10.

²⁾ Ал. С. Фаминцынъ. Гусли. Спб. 1890. Стр. 26. Упомянутый авторъ предполагаетъ, «что древніе славянскія гусли имѣли около 7 или 8 струнъ» (стр. 24).

³⁾ Слово „гусли“ обозначало разнообразныя инструменты, но „у восточныхъ Славянъ, т. е. Русскихъ, подъ словомъ гусли понимаютъ инструментъ, имѣющій видъ горизонтальной арфы“. (Тамъ-же, стр. 2, 15).

⁴⁾ Ал. С. Фаминцынъ. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русскаго народа: балаалайка, кобза, бандура, торбанъ, гитара. Спб. 1891.

⁵⁾ Кобза—восточнаго происхожденія. Бандура, вытѣсненная кобзу, западнаго происхожденія. Прототипъ ея—англійская бандора. (См. ст. С. К. Булича о русской музыкѣ въ Энциклопедическомъ словарѣ Брокгауза и Ефрона. Спб. 1899, т. 28, стр. 678).

„Въ настоящее время кобза считается синонимомъ бандуры“. Ал. С. Фаминцынъ. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русскаго народа: балаалайка, кобза, бандура, торбанъ, гитара. Спб. 1891, стр. 86. О бандурѣ тамъ-же, стр. 110.

трическаго склада: составляющіе ихъ періоды не соответствуютъ другъ другу по числу тактовъ¹⁾).

Сокальскій въ своей книгѣ «Русская народная музыка» утверждаетъ, что изъ существующихъ строевъ: естественнаго, пифагорейскаго и темперованнаго, послѣдній чуждъ русской пѣснѣ. Она основана на естественномъ строѣ, поэтому исполненіе на современныхъ темперованныхъ инструментахъ ее искажаетъ (стр. 33). Впрочемъ, русская народная пѣсня пользуется не одними естественными интервалами, но и пифагорейскими (стр. 18, 199). Подобно тому, какъ современный темперованный строй не свойственъ русской народной пѣснѣ, ей чужды и наши мажорный и минорный лады. Въ русскихъ народныхъ пѣсняхъ иногда замѣчается древняя гамма изъ пяти тоновъ: Ал. С. Фаминцынъ въ своей книгѣ: Древняя индо-китайская гамма» (Спб. 1889) пишетъ: «Изъ 124 нумеровъ сборника г. Пальчикова около 90, т. е. около трехъ четвертей всѣхъ изданныхъ имъ пѣсенъ, оказываются основанными на 5-тоновой мажорной гаммѣ; во многихъ изъ этихъ пѣсенъ, правда, затрогиваются и невходящіе въ соответствующій звукорядъ интервалы, но главная основа и въ нихъ несомнѣнно 5-тоновая, вслѣдствіе чего главной характеристической чертой мелодическаго рисунка ихъ служатъ неоднократно встрѣчающіеся скачки голоса черезъ неприсущіе 5-тоновому звукоряду интервалы кварты и септимы» (стр. 115). Сокальскій въ своей книгѣ: «Русская народная музыка» высказываетъ

¹⁾ Сокальскій въ своей книгѣ: „Русская народная музыка“ (Харьковъ 1888) пишетъ, что это явленіе происходитъ вслѣдствіе насильственнаго подчиненія русской пѣсни законамъ несвойственнаго ей ритма. „Никогда не слѣдуетъ забывать, что, внося въ русскую пѣсню наши тактовые черточки, мы вносимъ въ народную пѣсню и наши, ей чуждые, акценты“ (стр. 317). По мнѣнію упомянутаго автора, истинный народный тактъ есть полустихъ. Но при не абсолютномъ равенствѣ этихъ полустиховъ, и такты выходятъ только близко равными и иногда уравниваются уже приемами исполненія пѣсенъ“ (стр. 280—281). При записываніи русской пѣсни Сокальскій совѣтуетъ руководствоваться слѣдующимъ соображеніемъ: „Такъ какъ народный тактъ есть полустихъ, то самое правильное было бы укладывать пѣсню въ ноты и такты, отдѣляя тактовыми черточками одно полустихіе отъ другого. При этомъ слѣдуетъ отбросить въ сторону систему тактовыхъ акцентовъ и имѣть въ виду только главный акцентъ (удареніе) полустихія, который почти всегда ударяется и въ напѣвѣ“ (стр. 317). Тогда исчезнутъ минимы неправильности ритма въ русской пѣснѣ. „Вообще, пишетъ Сокальскій, мнѣніе объ излюбленной будто бы народомъ неправильности ритма, о безпричинной перемѣнѣ такта и пристрастіи къ тактамъ въ $\frac{5}{4}$ и $\frac{7}{4}$, значительно теряютъ почву, когда присмотрѣться къ дѣлу ближе и внимательнѣе. Означенныя такты являются довольно рѣдко, перемѣны такта бывають всегда мотивированы и случаются рѣже, чѣмъ это говорятъ, если разложить напѣвъ по народному такту; ритмическія же неправильности уже совсемъ рѣдки и называются такъ потому только, что пѣсня не укладывается удобно въ современный тактъ“ (стр. 336).

также, что, такъ называемая, китайская гамма служить основой многих русских народных пѣсень: «Дѣло въ томъ, замѣчаетъ Соколовскій, что гамму напрасно называютъ «китайской». Ее слѣдуетъ назвать не именемъ народа, а именемъ эпохи, т. е. гаммою «эпохи кварталы», какъ пѣлаго историческаго фазиса въ музыкальномъ развитіи, черезъ который прошла древнѣйшая музыка всѣхъ народовъ» (стр. 41). Присутствіе гаммы изъ пяти тоновъ въ русскихъ народныхъ пѣсняхъ доказываетъ ихъ древность. Со временемъ недостающие два тона были найдены и вошли въ составъ пѣсень¹⁾.

Вопросъ объ основѣ русскихъ народныхъ пѣсень весьма важенъ при ихъ гармонизаціи. Последняя не должна искажать ихъ своеобразности. Эта задача была бы легко разрѣшима, если бы можно было руководствоваться гармонизаціей, которую самъ народъ придаетъ пѣснямъ. Но до сихъ поръ не вполне рѣшено, какъ поетъ русский народъ: унисонно или многоголосно.

Соколовскій считаетъ, что русская народная пѣсня состоитъ лишь изъ мелодіи и ритма²⁾. Наоборотъ, Ю. Н. Мельгуновъ утверждаетъ, что русский народъ, когда поетъ хоромъ, то создаетъ своеобразную полифонию, такъ какъ каждый участвующій въ пѣніи исполняетъ не тождественную мелодію, а одинъ изъ вариантовъ одной и той же пѣсни³⁾.

¹⁾ Ю. Н. Мельгуновъ въ предисловіи къ своему сборнику русскихъ пѣсень утверждаетъ, что онѣ основаны на, такъ называемыхъ, натуральной мажорной и минорной гаммахъ. Въ основѣ обѣихъ этихъ гаммъ сохраняется одинаковая формула: 1, 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1, 1, $\frac{1}{2}$, если мажорную гамму взять въ восходящемъ направленіи отъ тоники до ея октавы (c d e f g a h c),

а минорную — въ нисходящемъ направленіи отъ доминанты до ея октавы e d c h a g f e. (См. Русскія пѣсни непосредственно съ голосовъ)

1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$
народа записанныя и съ объясненіями изданныя Ю. П. Мельгуновымъ. Выпускъ первый. Москва 1879, стр. IV—VI).

²⁾ «Отсутствіе гармоніи заставляло народное творчество искать только въ мелодіи и ритмѣ тѣхъ ресурсовъ выразительности, которые наша современная музыка осуществляетъ, имѣя подъ рукою, кромѣ мелодіи и ритма, неисчерпаемыя краски гармоніи, ресурсы модуляціи, богато и разнообразіе музыкальных формъ» (Соколовскій. «Русская народная пѣсня», Харьковъ. 1888, стр. 1).

³⁾ Ю. П. Мельгуновъ въ своемъ сборникѣ русскихъ пѣсень (Русскія пѣсни непосредственно съ голосовъ народа записанныя и съ объясненіями изданныя Ю. П. Мельгуновымъ. Москва. 1879. Выпускъ первый, стр. XX) утверждаетъ, «что русский народъ въ своихъ хоровыхъ пѣсняхъ исполняетъ мелодіи не унисонно, а съ своеобразнымъ полифоническимъ сопровожденіемъ». «Русскія народные пѣсни, сохранившія древность, замѣчаетъ Ю. П. Мельгуновъ (стр. VII) состоятъ также изъ мелодіи и не сопровождаются аккордами въ смыслѣ западной музыки, но варианты пѣсень всегда указываютъ на гармоническое происхожденіе мелодій».

Разнорѣчивость мнѣній о русскомъ народномъ пѣніи является результатомъ трудности изучить этотъ предметъ. Русская народная пѣсня теперь слышится все рѣже и рѣже. Съ теченіемъ времени остается все менѣе тѣхъ мѣстъ, гдѣ она сохранилась въ ея первоначальномъ видѣ. Сборники же русскихъ пѣсень не даютъ вполне яснаго понятія о народной музыкѣ, потому что тѣ, которые ее кладутъ на ноты, едва ли могутъ вполне объективно отнестись къ своему предмету. Правъ Соколовскій, замѣчающій въ упомянутой книгѣ, — «что субъективность переключателя замѣтно отражается на тактовой редакціи записанныхъ пѣсень» (стр. 360). Сама нотація не въ состояніи вполне точно воспроизвести народную русскую пѣсню¹⁾.

Высокое эстетическое достоинство русскихъ пѣсень признано всѣми. Въ ихъ глубокой задушевности отразилась психическая жизнь народа. Въ русской пѣснѣ выразилась глубокая грусть, навѣянная однообразной, суровой природой, вызывающей на тяжелую, безотрадную борьбу, и тѣми неблагоприятными историческими обстоятельствами, какъ, на примѣръ, монгольскимъ игомъ, крѣпостнымъ правомъ, подъ влияніемъ которыхъ складывался русский національный характеръ²⁾. Но подобно тому, какъ удары судьбы не сломили національной силы русскаго народа, и пѣсни его не представляютъ одного лишь музыкальнаго выраженія скорби: нѣкоторые изъ нихъ проникнуты мощной силой и бойкимъ веселіемъ.

¹⁾ Такъ, на примѣръ, сборники, вслѣдствіе несовершенства нотаціи, не въ состояніи дать понятія о томъ, въ какомъ строѣ поетъ русский народъ: въ естественномъ, пизагорейскомъ или темперованномъ? Соколовскій утверждаетъ, что строй русской народной пѣсни естественный, въ которомъ иногда являются пизагорейскіе интервалы. Но упомянутый авторъ доказываетъ свое мнѣніе тѣмъ, что исполненіе русской пѣсни на темперованномъ фортепиано не удовлетворяетъ крестьянина (Соколовскій. Русская народная музыка. Харьковъ. 1888, стр. 33). Но можетъ быть, русский крестьянинъ въ данномъ случаѣ не удовлетворяется вслѣдствіе чуждаго ему тембра фортепиано?

Для того, чтобы сохранить русскую пѣсню въ ея настоящемъ видѣ, безъ всякаго искаженія и облегчить возможность ея научнаго изслѣдованія, цѣлесообразнѣе прибѣгать къ помощи фонографа.

²⁾ Художественно передаетъ «Запѣвца» Мей, какъ слагалась русская пѣсня:

Охъ, пора тебѣ на волю, пѣсня русская,
Благовѣстная, побѣдная, раздольная,
Погородная, поселенная, попольная,
Непогодю — невзгодою повитая,
Во крови, въ слезахъ крещенная-омытая!
Охъ, пора тебѣ на волю, пѣсня русская!
Не сама — собой ты сплѣлася-сложилася:
Съ пустырей тебя намыло снѣгомъ-дождикомъ,
Нанесло тебя съ пожарницъ дымомъ-копотью,
Намело тебя съ сырыхъ могилъ метелицей...

Главными представителями музыкального искусства у русского народа были скоморохи. «Народное предание не дѣлаетъ строгого различія между пѣвцомъ-гусельникомъ, поющимъ серьезные героическія или историческія пѣсни или былины, и пѣвцомъ-потѣшникомъ и плясунѣмъ, забавляющимъ толпу площадными пѣснями, шутками и выходками. И тотъ и другой носятъ на народномъ языкѣ одно названіе: «скоморохъ», «гудецъ» (или «игрецъ»), «веселый молодецъ»¹⁾. Пѣвцы-гусельники повѣствовали о подвигахъ богатырей, «поборающихъ разныхъ чудовищъ: дышащаго пламенемъ змѣя Горыныча, бабу Горынычину, Тугарина Змѣевича, Соловья разбойника»²⁾. о былыхъ временахъ, далекихъ странахъ и т. п.³⁾. «Умѣльцы», потѣшавшіе народъ своимъ искусствомъ, дѣлились на бахарей (сказочниковъ), домрачеевъ (отъ домры), накрачеевъ (отъ накры), гусельниковъ, гудельниковъ, скрипотчиковъ, волынчиковъ, скомороховъ, медвѣдчиковъ и пр. Они были непремѣнными гостями на всѣхъ деревенскихъ праздникахъ и увеселяли народъ своими пѣснями, игрою на разныхъ инструментахъ, рассказами, шутками, фокусами и пр.⁴⁾. Распространяя въ народѣ разные вѣсти о событіяхъ, совершавшихся въ разныхъ мѣстахъ, куда они заходили, при ихъ бродячемъ образѣ жизни, они играли роль какъ бы живой газеты для безграмотнаго народа и будили общественное мнѣніе. Они гѣшили народъ также и сценическими представленіями⁵⁾. Послѣднія иногда носили характеръ мѣткой, злой сатиры на недостатки общественного устройства. Ея мишенью преимущественно служили: боярская спѣсь, плутни торговыхъ людей и пр. Подобныя представленія иногда бывали причиной вспыхивающихъ бунтовъ и мятежей.

За свое искусство умѣльцы брали съ народа довольно неумѣренное вознагражденіе, которое они иногда вымогали насильно

¹⁾ А. С. Фаминцынъ. Скоморохи на Руси. Спб. 1889 г., стр. 27.

²⁾ Тамъ же, стр. 39.

³⁾ «Чудные рассказы про далекія мѣста, «игра изъ-за моря», чудныя повѣствованія «про старыя времена и про нынѣшніе и про всѣ времена доселешнія», про странствованія и подвиги богатырей (позже—про дѣянія князей, царей), про собственное рожденіе, собственные разъѣзды и походы пѣвца въ далекой чужбинѣ, величаніе и славленіе князей и бояръ, «отъ стараго до малаго»—вотъ, очевидно, главное содержаніе «тонцевъ великихъ» въ игрѣ старинныхъ пѣвцовъ гусельниковъ, «игры великой», которая вызывала такой восторгъ и удивленіе въ слушателяхъ и такъ щедро награждалась княземъ». (Тамъ же, стр. 49).

⁴⁾ Слово «Скоморохъ», вѣроятно, происходитъ отъ слова: маска, маскара (смѣхъ). См. Ал. С. Фаминцынъ. «Скоморохи на Руси». Спб. 1889, стр. 84—85. Впрочемъ, до сихъ поръ этимологія этого слова считается загадочною. (См. ст. С. К. Булича о русской музыкѣ въ Энциклопедическомъ словарѣ Брокгауза и Ефрона. Спб. 1899, т. 28, стр. 676).

⁵⁾ А. Веселовскій. Музыка славянъ. Русскій Вѣстникъ. 1866. Іюль, стр. 99—100.

Они прибѣгали къ воровству и грабежу. Странствуя по дорогамъ большими ватагами, они были не безопасны для общественнаго спокойствія. Правительство предпринимало мѣры, желая ограничить ихъ разгульную, беспорядочную жизнь¹⁾.

Впрочемъ, иногда и высокопоставленные лица не брезгали увеселеніемъ «умѣльцевъ» и давали имъ пристанище въ своихъ домахъ. Такимъ образомъ между скоморохами встрѣчались такіе, которые вели осѣдлый образъ жизни²⁾.

«Около середины XVII вѣка прохожіе, бродячіе ватагами (въ качествѣ особаго, рѣзко отличающагося отъ прочихъ, презираемаго всѣми сословіями) «веселые молодцы» постепенно сходятъ со сцены, а осѣдлые болѣе или менѣе перерождаются въ музыкантовъ и сценическихъ дѣятелей на новѣйшій западно-европейскій ладъ».

«Скоморохъ съ этого времени становится отжившею свой вѣкъ историческою личностью, хотя всѣ отрасли его потѣшной дѣятельности продолжаютъ и нынѣ жить и практиковаться въ народѣ».

«Скоморохъ-пѣвецъ, древнѣйшій представитель народной поэзіи (домрачей, гусельникъ), пѣвецъ миѳическихъ, богатырскихъ и историческихъ пѣсней, уступаетъ мѣсто представителямъ зарождающагося съ конца XVI вѣка русскаго литературнаго стиха».

«Скоморохъ гудецъ (гусельникъ, домрачей, волынникъ, сурначей), игрокъ для плясокъ, превратился въ музыканта-инструменталиста (оркестроваго или солиста), мѣняющаго гусли или домры на инструменты современнаго западно-европейскаго оркестра».

«Скоморохъ-плясунъ превратился въ балетнаго танцора».

«Скоморохъ-глумословецъ и стихотворецъ, исполнитель позоровъ», превратился въ театральнаго актера». (А. С. Фаминцынъ. Скоморохи на Руси. Спб. 1889. Стр. 188—189).

¹⁾ Михневичъ. Очеркъ исторіи музыки въ Россіи. Спб. 1879, стр. 76—82. Ср. ст. С. К. Булича о русской музыкѣ въ Энциклопедическомъ словарѣ Брокгауза и Ефрона. Спб. 1899, т. 28, стр. 676—677.

²⁾ «Кромѣ прохожихъ, проѣзжихъ скомороховъ, издавна бывали и осѣдлые, успѣвавшие пристраиваться къ княжескому «царскому двору, или къ домамъ богатыхъ и знатныхъ бояръ, или просто проживавшіе въ томъ или другомъ мѣстѣ (деревнѣ, слободѣ, городѣ), прокармливаясь тамъ помощью своего ремесла». (А. С. Фаминцынъ. «Скоморохи на Руси». Спб. 1889, стр. 149).

ГЛАВА I.

Духовное одногласное пѣніе въ Россіи.

Въ 988 г. русскій народъ принялъ христіанство. Первые представители духовно-христіанскаго пѣнія, называвшіеся причетниками или демественниками, были славяне и присланы св. Владиміру константинопольскимъ царемъ и патріархомъ ¹⁾. Поэтому въ Россіи установилось пѣніе по образцу Восточной церкви. Въ ней главными дѣятелями по музыкѣ были: Ефремъ Сиріанинъ, или Сиринъ, Василій Великій, Іоаннъ Златоустъ и Іоаннъ Дамаскинъ.

Ефремъ Сиріанинъ, умершій въ 378 г., отличается необыкновенною плодотворностью въ своемъ творчествѣ. Ему приписывается громадное число гимновъ ²⁾.

Василій Великій (329—379 г.) составилъ чинъ литургіи, которую наша церковь совершаетъ въ извѣстные дни, и заботился объ устройствѣ духовнаго пѣнія, достигнушаго, благодаря трудамъ этого святителя, высокой степени совершенства. «Императоръ Валентъ, изступленный защитникъ аріанства, а потому врагъ Василія, рѣшился видѣть Василія во время служенія. Былъ праздникъ Богоявленія. Стечение народа у Василія было необычайное. Императоръ входитъ со свитою во храмъ. Стройное пѣніе псалмовъ, по выраженію Назіанзена, на подобіе волнамъ грома, раздавалось въ храмѣ; сонмъ народа уподоблялся морю: по вездѣ и во всемъ былъ строгій по-

рядокъ; въ олтарѣ и передъ олтаремъ видно было болѣе Ангельское, чѣмъ человѣческое благолѣпіе» ¹⁾.

Василій Великій приписывалъ весьма важное нравственно-воспитательное значеніе церковному пѣснопѣнію. «Духъ Святый знаетъ, что трудно вести родъ человѣчскій къ добродѣтели, и что по склонности къ удовольствію мы не радѣемъ о правомъ пути. И такъ что же дѣлаетъ? Къ ученіямъ примѣшивается пріятность сладкопѣнія, чтобы, вмѣстѣ съ усладительнымъ и благозвучнымъ для слуха, принимали мы непримѣтнымъ образомъ и то, что есть полезнаго въ славѣ». «На сей-то конецъ избобрѣтены для насъ сіи стройныя пѣснопѣнія псалмовъ, чтобы и дѣти возрастомъ, или вообще невозмужавшіе правдами, повидимому только пѣли ихъ, а въ дѣйствительности обучали свои души» ²⁾.

Іоаннъ Златоустъ (въ IV в.) подготовилъ поле дѣятельности Іоанну Дамаскину и Космѣ Майюскому, содѣйствуя установленію системы осмогласія (церковныхъ ладовъ), сдѣлавшейся основою всего духовнаго пѣнія греко-россійской церкви ³⁾.

— Іоаннъ Дамаскинъ (въ VIII в.) получилъ свое прозваніе отъ города Дамаска, въ которомъ родился. Отецъ его, Сергій, занимая постъ министра при дворѣ дамаскаго калифа, избралъ воспитаніе своего сына Іоанна и его друга Космы, впоследствии знаменитаго церковнаго пѣснопѣвца и предстоятеля церкви въ Майюмѣ, оттого прозваннаго Майюскимъ, — иноку Космѣ. Послѣдній зналъ реторику, поэзію и музыку и передалъ свои знанія упомянутымъ ученикамъ. По окончаніи обученія Іоаннъ Дамаскинъ былъ принятъ ко двору калифа и сдѣланъ градоначальникомъ Дамаска. Іоаннъ защищалъ поклоненіе святыхъ иконъ, за что подвергнулся гоненію. Оклеветанный врагами въ измѣнѣ, онъ навлекъ на себя гнѣвъ калифа, приказавшаго у мнимаго измѣнника отсѣчь руку. Прося исцѣленія и

¹⁾ Филаретъ. Историческій обзоръ пѣснопѣвцевъ и пѣснопѣнія греческой церкви. 2 изд. Черниговъ. 1864, стр. 106.

²⁾ Творенія иже по святыхъ отца нашего Василія Великаго, архіепископа Кесаріи Каппадокійскія. Москва. 3 изд. Часть первая, стр. 150.

О Василіи Вел. см. Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 11 и В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи, 3 изд. Москва. 1900, стр. 20.

³⁾ В. Металловъ пишетъ, что „къ концу VII вѣка осмогласное пѣніе, впервые установленное св. Іоанномъ Златоустомъ (въ IV в.), ко времени Іоанна Дамаскина, окончательно завершившаго его, и теоретически и практически, было уже достаточно и многосторонне разработано и въ этомъ своемъ видѣ принято и окончательно утвердилось въ богослужебной практикѣ христіанской церкви“. (См. В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3-е изд. Москва. 1900, стр. 20). О существованіи гласовъ въ церковномъ богослуженіи, начиная съ IV в., см. тамъ же, стр. 20—21, съ указаніемъ источниковъ.

¹⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва, 1867, стр. 57. Князь Владиміръ, послѣ крещенія, по всѣмъ вѣроятіямъ, въ Корсунѣ или Херсонесѣ (см. Н. Костомаровъ. Русская исторія въ жизнеописаніяхъ ея главнѣйшихъ дѣятелей. Спб. 1896. Т. I, стр. 5), греческомъ городѣ на юго-западномъ берегу Крыма, возвратившись въ Кіевъ, привелъ съ собою перваго митрополита Михаила и иныхъ епископовъ, іереевъ и пѣвцовъ. (См. Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 57 и В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва 1900, стр. 52. Тамъ же указаніе источниковъ). Эти пѣвцы, присланные св. Владиміру Константинопольскимъ царемъ и патріархомъ, были славяне. (См. Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 59).

²⁾ «Онъ избралъ обихъ дѣлъ и научилъ пѣснямъ и пѣнію попеременно (по клиросамъ); пѣсни сіи заключали въ себѣ высокія духовныя мысли о Рождествѣ Христовомъ, о крещеніи, о постѣ, о всемъ устройствѣ спасенія во Христѣ; о страданіи, о воскресеніи, о вознесеніи, къ симъ присовокупилъ и другіе гимны о мученикахъ, о покаяніи, объ умершихъ». (Филаретъ. Историческій обзоръ пѣснопѣвцевъ и пѣснопѣнія Греческой церкви. 2 изд. Черниговъ. 1864, стр. 96). О Ефремѣ Сиринѣ см. Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 11—12 и В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 19.

оправданія, Іоаннъ Дамаскинъ повергся предъ образомъ Богородицы. Онъ былъ услышанъ и въ благодарность сочинилъ торжественную пѣснь: «Твоя побѣдительная десница богодѣио въ крѣпости прослави́ся» и похвальную стихирю: «О Тебѣ радуется, Благодатная, всякая тварь».

— Несмотря на просьбы калифа, Іоаннъ Дамаскинъ, послѣ упомянутого событія, рѣшился оставить пышный дворъ и удалился въ обитель св. Саввы, находившуюся у Мертваго моря. Онъ поступилъ въ качествѣ послушника къ строгому иноку, давшему Іоанну заповѣдь—ничего не писать. Какъ ни было трудно Іоанну, привыкшему къ умственной дѣятельности, исполнять эту заповѣдь, но онъ строго соблюдалъ ее. Когда-же одинъ изъ иноковъ упомянутой обители, потерявъ своего родственника, прибѣгнувъ къ Іоанну съ просьбой, написать ему что-нибудь въ утѣшеніе, то пѣснопѣвецъ не выдержалъ, далъ волю сдерживаемому полету вдохновенія и написалъ двадцать шесть умиленныхъ стихирь, положивъ ихъ на мелодіи, основанныя на осмогласіи. За такое ослушаніе Іоаннъ Дамаскинъ потерпѣлъ отъ своего духовнаго отца строгое и долгое наказаніе. Только благодаря смиренію Іоанна и просьбамъ всей братіи, ему было разрѣшено писать и пѣть во славу православія. Іоаннъ Дамаскинъ, прозванный также «златоструйнымъ», написалъ 64 канона, въ томъ числѣ канонъ на Рождество Христово, на Богоявленіе Господне, службу въ день пасхи и наконецъ Октоихъ или осмогласникъ, вскорѣ принятый за руководство всей Православною Восточною церковію.

Не одною лишь композиціею ограничивалась музыкальная дѣятельность Іоанна Дамаскина: онъ разработалъ теорію осмогласія и возвелъ ее въ систему. Іоанну Дамаскину и Космѣ Маіюмскому приписывается авторство музыкальной грамматики и «Святоградца». Въ «Святоградцѣ» сказано, что онъ состоитъ изъ нѣсколькихъ музыкальных методовъ. Святоградцемъ эта книга называется потому, что заключаетъ въ себѣ творенія нѣкоторыхъ святыхъ и подвижниковъ, просіявшихъ жизнію въ св. градѣ Іерусалимѣ. Она составлена пѣснопѣвцами Космою и Іоанномъ Дамаскинымъ¹⁾.

Теоретическимъ трудамъ Іоанна Дамаскина его Октоихъ служить практическимъ приложеніемъ. Мелодіи, вошедшія въ Октоихъ,

¹⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 40—44. Ср. В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 26—31.

Нѣкоторые ученые считаютъ сомнительнымъ участіе Іоанна Дамаскина въ составленіи «Святоградца». Авторство этой книги представляетъ вопросъ спорный.

нотированы крюками—знаками, изобрѣтенными не Іоанномъ Дамаскиномъ, а существовавшими уже до него и бывшими въ общемъ употребленія. Оттого Октоихъ безъ затрудненія вошелъ въ употребленіе всей Восточной церкви еще при жизни автора. Въ Октоихъ вошли мелодіи какъ самого Іоанна Дамаскина, такъ и другихъ авторовъ. Оттого ему принадлежитъ честь композитора и собирателя музыкальныхъ памятниковъ. Послѣ Іоанна Дамаскина въ Октоихъ вошли мелодіи позднѣйшихъ авторовъ¹⁾. Плодотворная и разнородная дѣятельность Іоанна Дамаскина дала ему право на названіе «древнѣйшаго учителя церковной музыки и перваго потописца ея мелодій». Такое значеніе приписываетъ Іоанну Дамаскину вся Восточная церковь²⁾.

Послѣ Іоанна Дамаскина изъ византійскихъ церковныхъ пѣвцовъ и теоретиковъ наиболѣе извѣстны слѣдующіе: Доместикъ Ктенасъ³⁾ (X в.), который, по замѣчанію Императора Константина Порфирогенета, «былъ такъ искусенъ въ пѣніи, какъ никто другой въ то время»⁴⁾. «Около XII в. извѣстенъ Мануиль Хрисафа лампадарій, составившій правила для пѣнія и написавшій «аллилуарій» или мелодію для пѣнія аллилуіа. Въ томъ же теоретическомъ родѣ писали Мануиль Вріенній («Три книги гармоніи»), Георгій Пахи-меръ («О гармоніи или музыкѣ»). Извѣстны доместики: Георгій, ученикъ Хрисафы, Константинъ Мосхіанъ и Герасимъ монахъ, писавшіе напѣвы стихирь, топарей, ирмосовъ, экзапостиларіевъ, Михаилъ Анеоть, писавшій мелодіи для кондаковъ. Въ XIV в. извѣстны Іоаннъ лампадарій, писавшій хирономію, или правило управленія хоромъ, и множество мелодій для пѣснопѣній, а также протопсалтъ Іоаннъ Гликисъ, писавшій хирономію же и мелодіи кондаковъ на весь годъ. Изъ всѣхъ византійскихъ пѣвцовъ этого періода времени особенно замѣчательны Кукузели, Григорій и Іосафатъ, а болѣе всѣхъ Іоаннъ Кукузель. Григорій Кукузель особенно прославился пѣснію Богоматери: «О Тебѣ радуется», около 1362 г., въ патриаршество

¹⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 48.

²⁾ Тамъ же, стр. 64.

³⁾ В. Металловъ пишетъ, что въ предѣлахъ греко-восточной церкви были извѣстны пѣвцы при византійскомъ дворѣ, такъ называемые придворные доместики (учителя) и магистры (сочинители). Старшій управитель праваго и лѣваго хора назывался протопсалтъ, а пѣвецъ, на обязанности котораго было пѣть самогласныя стихиры празднича, назывался лампадарій*. В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 32. Стихиры, имѣвшія свои мелодіи, назывались самогласными въ отличіе отъ несамогласныхъ, исполнявшихся по напѣву стихирь самогласныхъ. (Тамъ же, стр. 30).

⁴⁾ Филаретъ. Историческій обзоръ пѣснопѣвцевъ и пѣснопѣній Греческой церкви. 2 изд. Черниговъ. 1864, стр. 424.

Филоея. Иосафатъ Кукузель писалъ ноты для исправленнаго имъ аеонскаго Ирмолога, около 1390 года. Иоаннъ Кукузель, родомъ славянинъ, изъ болгаръ, жилъ не раньше XIII вѣка. Въ дѣтствѣ обучался въ Константинополѣ и за свой прекрасный голосъ былъ взятъ въ придворный хоръ, гдѣ впоследствии сдѣлался доместикомъ, а потомъ магистромъ. Иоаннъ Кукузель положилъ на ноты весьма много пѣснопѣній и писалъ руководства для пѣнія и управленія хоромъ»¹⁾.

Пѣніе въ древней христіанской церкви было чуждо многоголосію²⁾. Оно постепенно проникаетъ въ Западную, но пѣніе въ Восточной остается одnogолоснымъ. Нѣкоторымъ исключеніемъ является въ Греческой византійской церкви такъ называемый исонъ, неизмѣнный тонъ, на какой либо гласной, а или о, и т. п., который тянется однимъ изъ голосовъ для удержанія основнаго господствующаго строя и характера напѣва даннаго пѣснопѣнія³⁾.

Отъ Восточной церкви получила богослужебное пѣніе первенствующая Русская церковь. Достоверная исторія русскаго церковнаго пѣнія начинается съ XI вѣка, потому что къ означенному времени относятся первые рукописные памятники духовнаго пѣнія Русской церкви.

«Памятники крюкового нотописанія русской церкви восходятъ не раньше XII в.; памятниками болѣе древними служатъ только такъ называемые «кондакари», употреблявшіеся въ церкви русской съ XI по XIII в.; но ключъ къ чтенію и разумѣнію кондакарнаго знамени до сего времени неизвѣстенъ. Русская церковь не имѣетъ также памятниковъ того крюкового пѣнія и нотописанія, которое совершалось въ древнѣйшей православной церкви со времени принятія русскимъ народомъ христіанства (988 г.) до половины XII в. (древнѣйшій стихирарь 1152 г.)»⁴⁾.

«Въ исторіи текста богослужебныхъ книгъ знаменнаго распѣва различаются три періода: первый періодъ отъ начала XII в. до половины XIV в., старый истиннорѣчный или праворѣчный, второй, съ половины XIV в. до половины XVII в., періодъ хомоніи или раз-

дѣлнорѣчный, третій періодъ новый, истиннорѣчный, или праворѣчный, со времени собора 1666—7 г. до послѣдняго времени»¹⁾.

Судя по нотнымъ книгамъ, относящимся къ эпохѣ стараго истиннорѣчья, нотація состояла изъ особыхъ знаковъ, называвшихся знаменами, а позднѣе крюками. Эти знаки ставились надъ текстомъ прямо, безъ линеекъ. Знамена были столповыя и кондакарныя. Нотныя книги писались знаменами или столповыми, или кондакарными. Иногда въ одной и той-же книгѣ одно пѣснопѣніе обозначено знаменемъ столповымъ, а другое кондакарнымъ²⁾.

Несмотря на существованіе упомянутой нотаціи, знакомство съ церковною мелодіею пріобрѣталось главнымъ образомъ «по наслышкѣ»³⁾. Передача знанія мелодій производилась путемъ школьнаго обученія. Школы были частныя и общественныя. «Первыя устраивались доместиками или пѣвчими и имѣли своею специальною цѣлью обученіе пѣнію. Вторыя основывались разными благочестивыми лицами и включали пѣніе, какъ одинъ изъ преподававшихся въ нихъ предметовъ. Результатомъ этихъ школъ было появленіе большого количества людей, знавшихъ церковное пѣніе». О клиросахъ, то есть пѣвчихъ, которые пѣли въ церквахъ во время богослуженія, упоминаютъ лѣтописи, констатируя фактъ ихъ блестящей славы⁴⁾. Пѣвчіе (клирошане и доместики) преимущественно принадлежали къ духовному сословію⁵⁾. Церковное пѣніе пропагандировалось въ массѣ простаго народа, возбуждая въ немъ горячую любовь къ этому искусству. Лѣтописи упоминаютъ о пѣніи всего народа при разныхъ торжественныхъ случаяхъ⁶⁾.

Обученные пѣвчіе не только пропагандировали свое искусство, но и обогащали его новыми произведеніями. Они не создавали новыхъ мелодій, но подкладывали подъ существовавшія уже духовныя пѣсни новый текстъ⁷⁾. Этотъ трудъ требовалъ основательныхъ музыкальных познаній, которыми пѣвчіе имѣли полное право гордиться, а потому всегда подписывали имя автора, сдѣлавшаго переложеніе существовавшей мелодіи на новый текстъ⁸⁾. Послѣдній былъ преимущественно славянскій, но встрѣчался и греческій⁹⁾. Въ славян-

¹⁾ В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 34—35.

²⁾ Тамъ же, стр. 46.

³⁾ Тамъ же, стр. 33—34.

⁴⁾ В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 51—52. «Должно сказать, что эта дата не вынуждаетъ заключать, что напѣвы и семіографія этого Стихираря не могли существовать и раньше: ея, напримѣръ, даже на пѣлое столѣтіе, имѣя въ виду утвержденіе русскихъ пѣнцовъ, знаменныя крюки бережемъ», — хотя бы текстъ и потерялъ измѣненія» (Тамъ же, стр. 52).

¹⁾ В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 67.

²⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 68—69.

³⁾ Тамъ же, стр. 60.

⁴⁾ Тамъ же, стр. 60.

⁵⁾ Тамъ же, стр. 61.

⁶⁾ Тамъ же, стр. 61.

⁷⁾ Тамъ же, стр. 62.

⁸⁾ Тамъ же, стр. 62.

⁹⁾ Тамъ же, стр. 62.

скомъ текстѣ весьма часто попадались слова съ нѣсколькими полугласными буквами, надъ которыми ставились нотные знаки. Слѣдовательно, полугласныя буквы произносились, образуя слоги¹⁾. Такъ какъ этотъ текстъ былъ сходенъ съ настоящею славянскою рѣчью²⁾, то потому онъ назывался истиннорѣчнымъ или праворѣчнымъ, а отъ него заимствовала свое названіе и вся эпоха исторіи церковнаго пѣнія, въ которую нотныя книги писались согласно съ правильною славянскою рѣчью³⁾.

Затрудненіе, представляемое произношеніемъ полугласныхъ буквъ, привело къ замѣнѣ ихъ гласными⁴⁾. Эти измѣненія стали появляться въ исходѣ XIV в., окончательно вошли въ употребленіе въ теченіе XV в. и продолжались до XVII в. Эпоха, въ которую полугласныя буквы въ текстѣ духовныхъ пѣснопѣній были замѣнены гласными, получила названіе эпохи раздѣльнорѣчія, хомоніи или хомового пѣнія⁵⁾.

¹⁾ „Въ первый древнѣйшій истиннорѣчный періодъ полугласныя буквы ѣ и ъ, какъ въ текстѣ читаемомъ, такъ и въ текстѣ поемомъ, имѣли одинаковое, особое, собственное имъ, произношеніе, почему въ нотныхъ богослужебныхъ книгахъ надъ ними ставились отдѣльные нотные знаки или рядъ этихъ знаменъ, которые должны были выпѣваться на эти полугласныя буквы на подобіе гласныхъ. Въ древнѣйшей богослужебной книгѣ „Стихирарѣ“ (1153 г.) встрѣчаются слова: съдѣтеля, плѣтлю; а непронизносимое пѣтъ слово днѣсь имѣетъ надъ собою три крестовыхъ знака, по одному надъ каждою полугласною буквою ѣ“. (В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва, 1900, стр. 67—68).

²⁾ О древнихъ нотныхъ книгахъ инокъ Евфросинъ, жившій въ началѣ XVII в., говорилъ, что „по нимъ было пѣто также, якоже глаголемъ, на рѣчь“. (В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва, 1900, стр. 68).

³⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 63.

⁴⁾ „Въ послѣдующій періодъ времени, въ концѣ XIV вѣка, полугласное произношеніе этихъ буквъ въ пѣніи сдѣлалось затруднительнымъ, а въ рѣчи книжной, въ чтеніи, и въ рѣчи разговорной, вслѣдствіе присущей имъ бытности пронапоенія, и совершенно утерялось. Между тѣмъ желаніе сохранить богослужебныя нотныя книги въ ихъ первоначальномъ неповрежденномъ видѣ въ отношеніи мелодіи и знаменъ, не измѣняя и самаго текста, привело къ необходимости усвоить этимъ полугласнымъ буквамъ произношеніе гласныхъ буквъ. На этомъ основаніи полугласныя ѣ и ъ стали произноситься какъ о и е и, въ большинствѣ случаевъ, стали замѣняться ими и въ самомъ письмѣ, при перепискѣ рукописей. Къ такому растяженію рѣчи на гласныя побуждалъ, кромѣ того, вѣками накопившійся избытокъ звуковаго мелодико-гармоническаго богатства въ пѣніи рускаго народа, искавшій себѣ выхода въ широтѣ и разнообразіи мелодическаго движенія и въ возможно болѣе полной гармоніи мелодіи, звука, съ рѣчью, текстомъ выпѣваемымъ. Такимъ образомъ, раздѣльнорѣчіе оказывалось въ свое время явленіемъ вполне естественнымъ, исторически подготовленнымъ“. (В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва, 1900, стр. 68—69).

⁵⁾ Ст. Смоленскій. Азбука знаменнаго пѣнія старца Ал. Мезенца. Базанъ. 1888, стр. 34—35. Ср. В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва, 1900, стр. 69.

Въ книгѣ Дим. Разумовскаго «Церковное пѣніе въ Россіи» (стр. 64) приведенъ слѣдующій примѣръ различія между старымъ истиннорѣчіемъ и раздѣльнорѣчіемъ:

Старое истиннорѣчіе:

Сѣгрѣшихомъ, беззаконовахомъ,
не оправдихомъ предъ тобою, ни
сѣблодохомъ, ни сѣтворихомъ, яко
заповѣда намъ, но не предаждь насъ
до конца отъческихъ Боже.

Раздѣльнорѣчіе:

Согрѣшихомо и беззаконовахомо,
не оправдихомо передо тобою, ни
соблодохомо, ни сотворихомо, якоже
заповѣда намъ, во не предаждь насъ
до конца отеческия Боже.

Распространенію хомоніи способствовала необразованность пѣвчихъ. Къ концу XV вѣка замѣчается значительный упадокъ въ церковномъ пѣніи. Хотя въ описываемое время частныхъ школъ было много, но преподаваніе велось безконтрольно и небрежно: пѣвцы или мастера, взявъ къ себѣ на домъ учениковъ, обучали ихъ грамотѣ и пѣнію, не давая никому отчета¹⁾. Впрочемъ, и въ это время пользовались доброю славою школы: Новгородскія, Псковскія и Московскія²⁾. Ученики же иныхъ школъ давали поводъ сомнѣваться въ добросовѣстности ихъ учителей.

Въ XVI в. при полномъ господствѣ хомоніи замѣчается сильное злоупотребленіе измѣненіемъ текста³⁾. Хотя раздѣльнорѣчіе сдѣлалось общеупотребительнымъ, но со стороны пастырей церкви начались попытки противодействовать укоренившемуся злу. Для его искорененія начали заботиться объ открытіи новыхъ школъ, о наполненіи клиросовъ опытными пѣвчими и о вызовѣ пѣвцовъ изъ заграницы⁴⁾. Но лѣтописи не упоминаютъ объ осуществленіи при-

¹⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 65.

²⁾ Тамъ же, стр. 65, 69.

³⁾ „Слабая сторона раздѣльнорѣчія заключалась въ томъ, что подобное растяженіе словъ рѣчи посредствомъ гласныхъ, въ отношеніи фонетики языка, было не всегда и не вездѣ умышленнымъ. Настоящая разговорная и книжная, русская и славянская, рѣчь во многихъ случаяхъ допускаетъ это растяженіе не только безъ ущерба для фонетики языка, но и съ значительнымъ успѣхомъ для нея, сообщая тѣмъ языку большую ритмичность и музыкальность. Между тѣмъ, справщики и переписчики хомового текста, нерѣдко вполне невѣжественные и полуграмотные, а иногда и недоучившіеся молодые отроцата, безъ разбора и должнаго пониманія дѣла, сплошь замѣняли полугласныя буквы гласными, при каждомъ удобномъ случаѣ, и весьма часто дѣлали растяженіе словъ на слоги въ мѣстахъ, гдѣ ритмическое строеніе и теченіе мелодіи совсемъ того не требовали и фонетика языка рѣшительно не допускала“. (В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва 1900, стр. 69. Примѣры подобныхъ искаженій см. тамъ же, стр. 70).

⁴⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 66.

веденныхъ мѣръ¹⁾). Между тѣмъ хомонія, искаживъ текстъ, сдѣлалась причиною весьма предосудительнаго въ религіозномъ отношеніи явленія. Оно состояло въ слѣдующемъ. Замѣна въ текстѣ полугласныхъ буквъ гласными, которыя допускали исполненіе на нихъ протяжныхъ звуковъ, привела къ значительному удлиненію богослужебнаго пѣнія. Такъ какъ по церковному уставу извѣстное количество молитвъ и пѣснопѣній обязательно, то, чтобы ничего не пропускать, стали исполнять нѣсколько пѣснопѣній заразъ «Для сокращенія богослужебнаго времени предки наши пожертвовали послѣдовательно богослужебнаго чтенія и пѣнія, и стали читать и пѣть *голоса въ два и въ три*, то есть, стали исполнять современно одинъ — одно, другой — другое пѣснопѣніе²⁾».

Противъ этого злоупотребленія возсталъ Стоглавый соборъ (1551 г.)³⁾. Прежде всего было обращено вниманіе на приисканіе средствъ для устраненія одновременнаго чтенія и пѣнія разныхъ молитвъ въ два и три голоса. Для этой цѣли пѣніе было сокращено и замѣнено чтеніемъ. Затѣмъ Стоглавый соборъ позаботился объ увеличеніи пѣвческихъ школъ, которыя должны были готовить свѣдущихъ въ церковномъ пѣніи пѣвцовъ. Школы въ скоромъ времени распространились повсемѣстно. Въ этихъ школахъ образовались многіе знаменитые «мастера», изъ которыхъ наиболѣе замѣчательны: Иванъ Акимовичъ Шайдуровъ, придумавшій улучшеніе нотации, Савва и Василій Роговы. Ихъ дѣятельность относится къ XVI в. Изъ учениковъ Саввы Рогова замѣчательны: Стефанъ Голышъ, пропагандировавшій церковное пѣніе въ сѣверо-восточной Россіи, Иванъ Носъ и Теодоръ Христіанинъ. Изъ учениковъ Голыша славился Иванъ Лукошковъ. Протопопъ Сильвестръ основалъ школу въ Москвѣ, служившую не только педагогическимъ, но и филантропическимъ цѣлямъ. Широкою педагогическою дѣятельностью отличался знаменитый Логинъ, головщикъ⁴⁾ Троицкаго Сергіева монастыря⁵⁾.

¹⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 66.

²⁾ Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 67.

³⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 67—68.

⁴⁾ Головщикъ, — первый пѣвецъ на клиросѣ, имѣвшій твердый голосъ, основательно знавшій церковное пѣніе. Въ хорѣ, устроенномъ не по образцу современныхъ, т. е. въ хорѣ, назначенномъ для исполненія нашего древняго пѣнія, не могло быть нашего «регента», его замѣнялъ головщикъ, или запѣвалъ, который указывалъ пѣвчимъ время пѣнія, токъ, напѣвъ, темпъ, воодушевлялъ пѣвцовъ къ пѣнію, сообщая ему извѣстное выраженіе и характеръ. Въ нѣкоторыхъ русскихъ монастырскихъ хорахъ и доселѣ не существуетъ такъ называемаго регента, его замѣняетъ и теперь называемый головщикъ. (А. Преображенскій. Словарь русскаго церковнаго пѣнія, стр. 38).

⁵⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 69—70.

Школы дали возможность образовывать многочисленныя хоры, изъ которыхъ наиболѣе отличались царскій и патриаршіи. Дьяки и подьяки, составлявшіе эти хоры, были ограждены закономъ отъ оскорбленій и получали жалованіе. Послѣднее увеличивалось доходомъ отъ «славленія»¹⁾.

Конецъ XVI и начало XVII в. замѣчательны не только увеличеніемъ числа образованныхъ пѣвчихъ и улучшеніемъ церковнаго пѣнія, но и увеличеніемъ числа нотныхъ книгъ²⁾. Надъ композиціей трудились разные лица, даже самъ царь Иванъ Васильевичъ Грозный³⁾. Результатомъ оживленной композиторской дѣятельности описываемой эпохи явились книги: «Всенощное бдѣніе» и «Трезвонъ». Маркелль Безбородый, сдѣлавшійся въ послѣдствіи игуменомъ Новгородскаго Хутынскаго монастыря, положилъ на ноты псалтырь.

Но несмотря на увеличеніе школъ, несмотря на сокращеніе церковнаго пѣнія, прежнія злоупотребленія не прекращались, продолжалось одновременное исполненіе разныхъ молитвъ «голоса въ два и въ три и въ четыре, а индѣ въ пять и въ шесть»⁴⁾, не прекращались пѣснопѣнія на текстъ, искаженный хомоніей. Къ этимъ недостаткамъ присоединилось неправильное удареніе въ словахъ, дѣлавшееся въ интересахъ мелодіи, но въ ущербъ вѣрности текста. Объ этой погрѣшности упоминается въ «Житіи преподобнаго Діонисія». Упомянутый святой такъ обращается къ Логину: «Ты, Логинъ, мастеръ всему, а что поешь и говоришь, тово въ себѣ не разсудиши, какъ прямѣе надо въ пѣніи или въ говореніи разумѣти, — чѣмъ ты въ церкви Божіей братію смущаешь и въ смѣхъ вводишь. Въ чтеніи и моленіи глаголеши: Аврааму и сѣмени его до вѣка... И вездѣ писана оксія надъ ятемъ о сѣмени. А ты, какъ самъ выговариваешь, такъ и поешь, и вопишь великимъ гласомъ: Аврааму и сѣмени его до вѣка, и *сѣтилюю статью* кричишь надъ *нишъ*»⁵⁾.

Погрѣшности увеличивались еще вслѣдствіе недобросовѣстныхъ мастеровъ и учителей, преднамѣренно, изъ зависти, сбивавшихъ съ

¹⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 70—71.

²⁾ Въ это время «расширена нѣсколько самая область семейографіи: кромѣ нотъ знаменныхъ или столповыхъ, во второй половинѣ XVI вѣка, сдѣлались извѣстны ноты дѣмественныя и, такъ называемое, Казанское знамя». Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 74.

³⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 73.

⁴⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 74. Ср. В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. 1900, стр. 72—73.

⁵⁾ Ал. Веселовскій. Музыка славянъ. Русскій Вѣстникъ. 1866. Іюль, стр. 113—114. (Ср. Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 76—77).

толку способных и прилежных учеников и чтобы продлить время учения, за которое брали большое вознаграждение ¹⁾).

Инициатива борьбы съ указанными злоупотреблениями принадлежить частнымъ лицамъ въ началѣ XVII вѣка. Но она стала приводить къ существеннымъ результатамъ только при вмѣшательствѣ духовной и царской власти. Особая грамота царя, составленная по совѣту высшихъ лицъ духовенства, навсегда запретила одновременное чтеніе и пѣніе нѣсколькихъ молитвъ на разные голоса ²⁾. Особая комиссія, назначенная царемъ Алексѣемъ Михайловичемъ и состоявшая изъ знатоковъ церковнаго пѣнія, занялась исправленіемъ текста нотныхъ книгъ. Для этой цѣли сличались нотныя книги съ памятниками XIII и даже XII вѣка ³⁾. Ревностною дѣятельностью въ отношеніи исправленія нотныхъ книгъ отличался справщикъ московскаго печатнаго двора, старецъ, монахъ Александръ Мезенецъ, авторъ «Азбуки знаменнаго пѣнія» ⁴⁾. Съ исправленіемъ книгъ началась третья эпоха церковнаго пѣнія, названная эпохой новаго истиннорѣчія. Но все-таки хомовое пѣніе продолжало существовать и до сихъ поръ употребляется послѣдователями безпоповщинской секты, въ поморскихъ скитахъ и въ Москвѣ на Преображенскомъ кладбищѣ ⁵⁾.

Исправленные книги рѣшено было напечатать. Но исполненіе этого предпріятія замедлилось, вслѣдствіе встрѣчи безлинейной нотной системы съ линейною. Последняя стала распространяться въ Россіи во второй половинѣ XVII в. Еще ранѣе, въ исходѣ XVI вѣка она появилась въ южно-русской церкви, откуда стала проникать въ сѣверную и восточную части Россіи ⁶⁾. Линейная нотная система состояла изъ пяти горизонтальныхъ линеекъ, на которыхъ располагались ноты. Форма послѣднихъ указывала на ритмическую стоимость обозначаемыхъ ими тоновъ. Эти ноты по своему виду не похожи на западно-европейскія, почему считаются за продуктъ

¹⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 77. Ср. В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 71.

²⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 78—79. Ср. В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 73—75.

³⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 79. Начало исправленія хомоніи см. В. Смоленскій. Краткое описаніе древняго (XII—XIII вѣка) знаменнаго ирмologa, принадлежащаго Воскресенскому, „Новый Иерусалимъ“ именуемому, монастырю. Казань. 1887, стр. 8. Библ. о хомовомъ пѣніи тамъ же, стр. 10.

⁴⁾ Названная книга издана съ объясненіями и примѣчаніями Ст. Смоленскимъ въ 1888 г.

⁵⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 80.

⁶⁾ Тамъ же. стр. 80—81.

русской изобрѣтательности ¹⁾. Онѣ были извѣстны въ Москвѣ подъ именемъ Кіевскаго Знамени ²⁾. Первые линейныя ноты Русской церкви были слѣдующія:

♣ означаетъ цѣлую или круглую ноту (с). ³⁾.

♢ означаетъ половинную ноту (с).

♣ означаетъ четверть цѣлой ноты (с).

♣ означаетъ восьмую часть цѣлой ноты (с).

Нотнолинейныя книги сначала были рѣдкостью, приобѣтались за большія деньги и часто содержали въ себѣ много ошибокъ. Чтобы устранить эти неудобства, возникла мысль объ ихъ напечатаніи. Инициатива этого дѣла принадлежить Бышковскому, служившему при московской синодальной типографіи. Надъ выборомъ книгъ, которыя нужно было напечатать, работалъ Гавріилъ Матвѣевичъ Головня, басистъ придворной капеллы. Бышковскій и Головня представили свои проекты высшему начальству. По рѣшенію послѣдняго, въ 1772 г. нотныя книги русскаго церковнаго пѣнія явились въ печати, чѣмъ достигалась ихъ дешевизна, общедоступность и правильность ⁴⁾.

Первою ⁵⁾ напечатанною нотною книгою былъ «Обиходъ церковнаго пѣнія». За этой книгой слѣдовали: «Ирмологій нотнаго пѣнія», «Октоихъ нотнаго пѣнія», «Праздники нотнаго пѣнія» (Праздники, сіестъ избранныя, на Господскія и Богородичныя дни, стихиры знаменнаго распѣва), «Азбука начальнаго ученія простого нотнаго пѣнія на цефавтномъ ⁶⁾ ключѣ» и «Сокращенный Обиходъ нотнаго пѣнія», составленный въ 1777 г. ⁷⁾. Въ этихъ книгахъ передъ каждой молитвой обозначенъ гласъ, къ которому она принадлежитъ.

¹⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 85.

²⁾ Тамъ же, стр. 81, 84. Ср. В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 51, 76—77.

³⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 84—86.

⁴⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 88—90, 196. Ср. В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 51, 78.

⁵⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 200.

⁶⁾ Цефавтный ключъ получилъ свое названіе потому, что нота с по системѣ гексахордовъ Гвидо изъ Арденно называлась *фа* и *утъ* (с-фа-утъ). Цефавтный ключъ означаетъ ноту е на третьей линіи. (Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 199).

⁷⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 196—204.

Духовное пѣніе дѣлилось на собственно-церковное, называвшееся ангело-подобнымъ, и деме́ственное¹⁾. Церковное, ангело-подобное пѣніе основывалось на восьми голосахъ, т. е. музыкальных лѣстницахъ, въ которыхъ «взаимное расположение пѣльных и половинныхъ интерваловъ опредѣлено съ строгою точностію»²⁾. Деме́ственное пѣніе не соблюдало гласовыхъ границъ³⁾. Въ сравненіи съ гласовою мелодіею, деме́ственная гораздо менѣе обращаетъ вниманія на требованіе текста, подчиняя его себѣ⁴⁾. Отсутствие этихъ стѣсненій сообщало особенную красоту деме́ственному пѣнію, оттого называвшемуся «самымъ прекраснымъ»⁵⁾. Въ исходѣ XVI вѣка деме́ственное пѣніе проникло въ церковь. Тогда въ домашнее употребленіе вошли псалмы, т. е. «разные стихи духовнаго содержанія», сборники которыхъ къ половинѣ XVII вѣка становятся довольно обширными⁶⁾.

Въ духовной музыкѣ православной русской церкви преобладающій распѣвъ знаменный. Онъ допускалъ разные видоизмѣненія, мелодіи которыхъ различались между собою не характеромъ, а большею или меньшею широтою. Эти мелодіи имѣли надъ собою соотвѣтствующія надписи: малое знамя, ипо знамя, инъ распѣвъ, инъ переводъ, большое знамя, большой распѣвъ, путь или путевой распѣвъ (см. Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867 г., стр. 164—166). Съ XVII вѣка проникли въ православную русскую церковь пѣснопѣнія греческаго, сербскаго, болгарскаго распѣва и др. Впослѣдствіи, а именно, въ первой четверти XIX в., возникъ придворный напѣвъ, благодаря пѣвческой капеллѣ, въ ко-

¹⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 96—97. Ср. В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 106—107.

«Полагаю, — пишетъ Ст. В. Смоленскій, — что филологическое объясненіе происхожденія деме́ства, какъ пѣнія домашняго, недостаточно удовлетворительно и что то же пѣніе, производимое отъ названія «доместикъ» — пѣвческаго чина, уцѣлѣвшаго донынѣ у грековъ, всего лучше объясняетъ деме́ственное пѣніе, какъ свободно сочиненное (а не вышедшее изъ канона въ знаменномъ распѣвѣ способомъ), болѣе виртуозное, не церковное собственно, а динъ духовное, допускаемое лишь въ самыхъ торжественныхъ случаяхъ (престольные праздники, архіерейскія служенія, свадьбы, парадные обѣды и т. п.). Ст. Смоленскій. О собраніи русскихъ древне-пѣвческихъ рукописей въ Московск. синод. учил. церк. пѣнія, стр. 23.

²⁾ Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 97.

³⁾ Тамъ же, стр. 182—183.

⁴⁾ Тамъ же, стр. 183.

⁵⁾ Тамъ же, стр. 182.

⁶⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 185—186.

О деме́ственномъ пѣніи см. Вл. Стасовъ. Записки о деме́ственномъ и троегласномъ пѣніи. (Собраніе сочиненій В. В. Стасова. СПб. 1894, т. III. столбцы: 107—128). См. также В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 106—107.

торой пѣвцы изъ разныхъ концовъ Россіи приносили знаніе родныхъ, мѣстныхъ церковныхъ напѣвовъ. «Разнообразіе роспѣвовъ, стекавшихся отовсюду въ капеллу, было не малозначительно. Капелла представляла собою обширное вмѣстилище, гдѣ всѣ разнообразныя роспѣвы русской церкви, подобно разнымъ металламъ въ одномъ горнѣ, должны были, такъ сказать, расплавиться, слиться. Роспѣвы разныхъ русскихъ мѣстностей дѣйствительно сложились въ капеллѣ въ одно пѣлое и образовали собою то, что нынѣ всѣмъ извѣстно подъ именемъ придворнаго напѣва»¹⁾.

Изъ всѣхъ роспѣвовъ знаменный считается древнѣйшимъ²⁾. Въ отличіе отъ пѣнія, не записаннаго, обучаемого по наслышкѣ³⁾, знаменный роспѣвъ получилъ свое названіе отъ своего нотописанія знаменами, крюками или столпами, отчего также называется столповымъ. Система крюковыхъ знаменъ имѣетъ нѣкоторое сходство съ

¹⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 246—247.

О придворномъ напѣвѣ высказалъ слѣдующее мнѣніе высокопреосвященнѣйшій Филаретъ, митрополитъ московскій, изъ записки, представленной Его Имп. Выс. Велич. Кн. Константину Николаевичу. «Придворное пѣніе имѣетъ свое признанное достоинство и свою славу. Однако, любящій и знающій древнее церковное пѣніе можетъ сказать, что нѣкоторые части придворнаго пѣнія сохранили близость къ духу и характеру древняго церковнаго пѣнія, а нѣкоторые отъ преложителей потерпѣли измѣненіе не къ лучшему». (Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 249).

«Слово роспѣвъ означаетъ всю совокупность мелодій извѣстнаго происхожденія и характера, имѣющихъ одинаковыя музыкальныя основанія и взаимную мелодическую связь, слово же напѣвъ означаетъ ту или другую группу частныхъ мелодій какого-либо гласа извѣстнаго роспѣва, напр., подобна IV гласа знаменнаго роспѣва». (См. И. Всаненскій. О церковномъ пѣніи православной греко-россійской церкви. Большой и малый знаменный роспѣвъ. Выпускъ I. Изд. 2. Рига. 1890, стр. 86).

Потуловъ такъ объясняетъ различіе между терминами: роспѣвъ и напѣвъ. «Сочинить пѣніе на текстъ какой-либо молитвы, псалма и т. п. называлось въ старину роспѣвъ молитвы, роспѣвъ псаломъ; а потому роспѣвъ означаетъ положеніе текста на пѣніе, на ноту; напѣвъ же означаетъ самую мелодію гласа. Такимъ образомъ стихира знаменнаго роспѣва значитъ, что стихира роспѣва имѣетъ характеръ знаменнаго пѣнія; напѣвъ VI гласа значитъ, что мелодія пѣнія принадлежитъ только VI гласу и никакому другому; напѣвъ II гласа болгарскаго роспѣва значитъ, что пѣснопѣніе роспѣва имѣетъ характеръ болгарскаго пѣнія на мелодію свойственную II гласу» (см. Потуловъ. Руководство къ практическому изученію древняго богослужебнаго пѣнія православной россійской церкви. 4 изд. Москва. 1888, стр. 70).

²⁾ В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 56.

³⁾ Въ русской православной церкви употребляются напѣвы не знаменные, т. е. не записанные, которые передаются устно, безъ помощи нотной письменности. Къ нимъ принадлежатъ такъ называемые обычные церковные напѣвы, относящіеся къ болѣе позднему времени. О нихъ см. И. Всаненскій. О церковномъ пѣніи православной греко-россійской церкви. Большой и малый знаменный роспѣвъ. Выпускъ I, изд. 2. Рига. 1890, стр. 96.

греческой, но отнюдь не тождественна съ нею ¹⁾). Знаменный распѣвъ образовался изъ древне-греческаго церковнаго пѣнія и развился въ Россіи. Ст. В. Смоленскій пишетъ, что «сличеніе знаменнаго распѣва, напримѣръ, съ болгарскимъ, съ сербскимъ распѣвами также убѣждаетъ только въ ихъ различіи, какъ въ знаменахъ, такъ особенно въ голосоведеніи. Если теоретическое построение этого древне-русскаго знаменнаго пѣнія, какъ, напримѣръ, раздѣленіе на гласы, аналогичныя съ греческими гласами, употребленіе «подобновъ», раздѣленіе на строки и усвоеніе нѣкоторыхъ названій знаменъ носить, конечно, печать греческаго вліянія и науки, то мелодическое развитіе напѣвовъ и развитіе знаменной системы, несомнѣнно, русскаго происхожденія. Последнее доказывается совершенною цѣлостью главныхъ частей всѣхъ истинно-русскихъ напѣвовъ и ихъ знаменнаго изложенія, несмотря на прошедшія столѣтія и безпрестанныя измѣненія и усовершенствованія частности» ²⁾).

Знаменитый распѣвъ, самый древній изъ всѣхъ употреблявшихся въ русской церкви, относится къ началу христіанства въ

¹⁾ И. Вознесенскій. О церковномъ пѣніи православной греко-россійской церкви. Большой и малый знаменный распѣвъ. 2 изд. Рига. 1890. Выпускъ I, стр. 87.

«Особенности древнѣйшаго знаменнаго русскаго письма, имѣющаго связь съ неразгаданнымъ еще кондарнымъ или кондакарнымъ, совершенно не имѣющимъ сходства съ греческими знаменами, суть, несомнѣнно, самостоятельное русское изобрѣтеніе, въ которое вошли и удѣлили лишь въ самой незначительной части немногія иноземныя частности» (см. Ст. Смоленскій. Азбука знаменнаго пѣнія, старца Александра Мезенца. Казань. 1883, стр. 32). Разумовскій пишетъ, что «я одинъ природный грекъ не рѣшится признать знаменный распѣвъ за пѣніе слоей отечественной церкви. Сличеніе греческаго и знаменнаго распѣва также указываетъ только на различіе ихъ» (см. Д. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 155). J. Thibaut думаетъ, что славяне заимствовали у грековъ нотацию не Іоанна Дамаскина, а ту, которая употреблялась въ Константинополѣ (см. J. Thibaut. Etude de Musique Byzantine. La Notation de St. Jean Damascène ou Hagiorpolite, p. 6). Табо находитъ также основу знаменной (крюковой) нотации въ экфонетическомъ пѣніи грековъ (см. J. Thibaut. Etude de Musique Byzantine. Le chant ekphonétique (Byzantinische Zeitschrift, herausgegeben von Karl Krumbacher. Bd. VIII. Heft I, 145—146).

²⁾ Ст. Смоленскій. Азбука знаменнаго пѣнія старца Александра Мезенца. Казань. 1883, стр. 32—33.

Неизвѣстный авторъ предисловія къ одному стихирарю начала XVII в., принадлежавшему кн. Оболенскому, настаиваетъ на томъ, что знаменный распѣвъ — исключительно русскій: «въ грекахъ убо и въ протчихъ православныхъ государствахъ своя погласица» (см. у Ундольскаго «Замѣчанія», I, стр. 21. Ср. В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 8 изд. Москва. 1900, стр. 57).

«Знаменный распѣвъ несомнѣнно есть распѣвъ, греко-славянскій т. е. образовавшійся изъ древне-греческаго церковнаго пѣнія въ земляхъ славянскихъ и получившій тамъ свою особенную семейографію, отличную отъ старой (и новой) церковно-греческой безлинейной семейографіи». Д. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 155.

Россіи. До XVII вѣка этотъ распѣвъ исключительно употреблялся въ русской церкви. Поэтому церковное преданіе чтить этотъ распѣвъ наравнѣ съ древними богослужебными книгами, древнею иконописью, священными одеждами, церковною утварью и т. п. Знаменитый распѣвъ тѣсно связанъ съ порядкомъ богослужебнаго пѣнія и вполне соответствуетъ содержанію и характеру богослужебныхъ пѣснопѣній, удовлетворяя всѣмъ церковнымъ требованіямъ: пѣніе мелодій знаменитаго распѣва не мѣшаетъ внятному произношенію словъ, слѣдовательно — пониманію молитвеннаго текста, и вполне соответствуетъ его мысли. При всей своей простотѣ, мелодіи знаменитаго распѣва полны религіознаго настроенія, серьезной, торжественной важности, исключаящей всякую далекую отъ религіознаго настроенія страстность ¹⁾. Словомъ, по соответствію къ характеру богослуженія, по глубокой своей религіозной экспрессіи и по недосягаемому изяществу своего мелодическаго рисунка, знаменитый распѣвъ имѣетъ высокую художественную цѣнность, какъ продуктъ русскаго музыкальнаго гения на религіозной почвѣ ²⁾.

ГЛАВА LI.

Духовное многоголосное пѣніе въ Россіи.

О красотѣ духовнаго пѣнія русской православной церкви съ великою похвалою отзывались иностранцы, посѣщавшіе Россію. Такъ, напримѣръ, Гербиній, бывшій въ Кіевѣ во второй половинѣ XVII в., пишетъ: «Грекороссіяне гораздо святѣе и величественнѣе прославляютъ Бога, чѣмъ римляне. Псалмы и другія священныя пѣснопѣнія отцовъ ежедневно возглашаются въ храмахъ, съ припѣваніемъ народа на языкѣ родномъ, по правиламъ музыкальнаго искусства. Въ самой пріятной и звучной гармоніи слышатся раздѣльно дискантъ, альтъ, теноръ и басъ. У нихъ простой народъ понимаетъ, что клиръ поетъ, или читаетъ, на природномъ славянскомъ языкѣ. Всѣ міряне поэтому поютъ въ соединеніи съ клиромъ, и притомъ такъ гармонично и благоговѣнно, что мнѣ, въ восторгѣ отъ слышаннаго, думалось, будто я въ Іерусалимѣ и вижу тамъ образъ и духъ первоначальной христіанской церкви.

¹⁾ И. Вознесенскій. О церковномъ пѣніи православной греко-россійской церкви. Большой и малый знаменный распѣвъ. Изд. 2. Рига. 1890. Выпускъ I, стр. 200—202.

²⁾ Образцы мелодій знаменнаго распѣва въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. СПб. 1900, стр. 171—180.

Тронутый простотою русского богослужения, я, по примѣру свв. Амвросія и Августина, прослезился и восхвалялъ Сына Божія словами: полны суть небеса и земля величествомъ славы Твоея»¹⁾.

Изъ этихъ словъ Гербинія видно, что во времена названнаго путешественника духовное пѣніе въ Россіи было многоголосное. Сначала оно было мелодическое (унисонное). Съ XVII в. съ юго-запада стало проникать гармоническое пѣніе, съ которымъ русскіе могли познакомиться въ самой Москвѣ. При Борисѣ Годуновѣ въ Кремлѣ находился костель, гдѣ раздавалось гармоническое (аккордовое) пѣніе. Патриархъ Гермогенъ былъ ярый противникъ такого пѣнія. Но оно нашло себѣ защитника въ лицѣ Никона, возведеннаго на патриаршій престолъ послѣ Іосифа (1652 г.)²⁾. Впрочемъ, такъ называемое строчное безлинейное пѣніе было извѣстно ранѣе³⁾. Василій Роговъ, впоследствии митрополитъ ростовскій (1589 г.), былъ знатокомъ троестрочнаго и демественнаго пѣнія⁴⁾. Строчное пѣніе было двухголосное, трехголосное и четырехголосное⁵⁾. Строчное пѣніе названо такъ потому, что имѣло нѣсколько строевъ безлинейныхъ нотъ надъ одною строкою текста⁶⁾. Рукописи съ двумя строками нотъ назывались двухстрочными, съ тремя строками — трехстрочными, съ четырьмя строками — четырехстрочными демественниками⁷⁾. Основная мелодія, болѣею частью знаменнаго роспѣва, помѣщалась въ четырехстрочныхъ демественникахъ обыкновенно въ срединѣ или внизу, а не вверху⁸⁾. Въ строчномъ пѣніи встрѣчаются грубыя ошибки противъ правилъ гармоніи: параллельныя квинты, секунды и пр.⁹⁾. Во второй половинѣ XVII в. оно

¹⁾ Herbinus. Rel Kyiov. cryptae. Jena. M.DC.LXXV, cap. XIV, VI. p. 153—154. Это мѣніе о духовномъ пѣніи православной русской церкви сложилось у Гербинія во время его посѣщенія Кіева, какъ объ этомъ упомянуто въ текстѣ. Духовное пѣніе въ сѣверной части Россіи производило на иностранцевъ менѣе благоприятное впечатлѣніе (см. Л. П. Рущинскій. Религіозный бытъ русскихъ по свидѣніямъ иностранныхъ писателей XVI и XVII вѣковъ. Москва. 1871, стр. 10).

²⁾ В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3-е изд. Москва. 1900, стр. 100—103.

³⁾ А. Преображенскій. Словарь русскаго церковнаго пѣнія. Стр. 161. Ср. В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 105.

⁴⁾ В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. Москва. 1900, стр. 102.

⁵⁾ Д. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 213.

⁶⁾ Тамъ же, стр. 213.

⁷⁾ Слово демественникъ означало здѣсь вообще нотную партесную книгу (тамъ же, стр. 213. Ср. В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 106).

⁸⁾ Д. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 214.

⁹⁾ Тамъ же, стр. 216.

перестаетъ пользоваться сочувствіемъ. Съ теченіемъ времени оно было совершенно забыто и замѣнено партеснымъ пѣніемъ, занесеннымъ въ Великороссію кіевскими южно-русскими пѣвцами, но болѣе польскими регентами и композиторами; лишь впоследствии оно разрабатывается великорусскими пѣвцами.

Партесное пѣніе стало обозначаться пятилинейной нотацией¹⁾.

Съ распространеніемъ партеснаго пѣнія мужскіе хоры стали уступать мѣсто смѣшаннымъ²⁾. Въ составѣ хоровъ обыкновенно входили: дисканты, альты, тенора и басы. Въ смѣшанныхъ хорахъ альты и сопрановая партія исполняются дѣтьми. Впрочемъ, участіе женщинъ въ церковномъ пѣніи не возбраняется, напримѣръ, въ женскихъ монастыряхъ и школахъ.

Хоровое пѣніе на Руси процвѣтало еще съ отдаленныхъ временъ. Славилась хоры: придворный, синодальный³⁾ и много другихъ частныхъ. Почти у каждой особы царской фамилии былъ свой хоръ, точно такъ же почти у cadaго русскаго іерарха, постоянно или временно проживавшаго въ Москвѣ. Лѣтописи сообщаютъ о хорахъ пѣвчихъ у царевны Софіи Алексѣевны, у императрицы Екатерины I, у митрополита рязанскаго, новгородскаго, у преосвященнаго сарскаго и подонскаго, жившаго на Крутицахъ. Въ половинѣ XVIII столѣтія учреждаются особые штаты для всѣхъ пѣвческихъ хоровъ. Но учрежденіе штатовъ не прерывало существованія имѣвшихъ пѣвцовъ сверхштатныхъ. Въ каждомъ штатѣ полагался уставщикъ и три станицы пѣвчихъ. Въ каждомъ штатѣ число пѣвчихъ было различно. Оно зависѣло отъ іерархической степени епархіальныхъ епископовъ,

¹⁾ Д. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 80—86. Эти ноты писались въ цѣфутномъ ключѣ, который помѣщался на 3-й линіи, т. е. въ альтовомъ положеніи, при чемъ отъ допущенія изложенія мелодіи квариою выше или ниже, можетъ приходиться на одно и то же мѣсто и нота *фа* и нота *утъ* (см. Ст. Смоленскій. О собраніи русскихъ древне-пѣвческихъ рукописей въ московскомъ синодальномъ училищѣ церковнаго пѣнія, стр. 28). Ноты писались всегда на пяти линіяхъ (а не на четырехъ, какъ это было принято въ католической церковной музыкѣ). (См. Д. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 83—84. Ср. Смоленскій. О собраніи русскихъ древне-пѣвческихъ рукописей въ московскомъ синодальномъ училищѣ церковнаго пѣнія, стр. 27).

²⁾ „До XVIII вѣка составъ пѣвчихъ былъ только изъ мужскихъ голосовъ, теноровъ и басовъ; а съ начала XVIII в., подъ вліяніемъ юго-западныхъ и польскихъ хоровъ, въ средѣ пѣвчихъ появляются пѣвцы и съ дѣтскими голосами, дисканты и альты, сначала въ придворномъ хорѣ, а затѣмъ уже и въ синодальномъ“). В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 80). Впрочемъ, смѣшанные хоры встрѣчаются и въ началѣ XVII вѣка. (Тамъ же, стр. 109).

³⁾ „При Петрѣ Великомъ, съ учрежденіемъ Св. Синода патриаршій хоръ сталъ называться синодальнымъ, а царскій — придворнымъ. (Тамъ же, стр. 80).

монастырей и соборовъ ¹⁾. Штатные хоры были у митрополитовъ, епископовъ и даже архимандритовъ. У лицъ знатныхъ фамилій были хоры въ 10, 12, 20 и болѣе человекъ (наприм., у графа Разумовскаго, графа Шереметева, князи Юр. Ив. Трубецкаго), а также почти у каждаго полковаго командира (напр., кievскій хоръ генерала Леванидова). Любители церковнаго пѣнія устраивали хоры и пѣли для собственнаго удовольствія. Особенно много такихъ любителей было между молодыми купцами въ Петербургѣ и Москвѣ, которые и устраивали подобные любительскіе хоры ²⁾. Нѣкоторые изъ пѣвцовъ достигали большого искусства, практическимъ путемъ приобрѣтали известную степень музыкальнаго образованія, становились регентами домашнихъ капеллъ и писали разныя сочиненія.

Высоко-художественнымъ исполненіемъ отличался хоръ Придворной капеллы. Уже въ половинѣ XVIII столѣтія этотъ хоръ состоялъ изъ ста человекъ. Въ этомъ хорѣ особенно славились пѣвцы изъ Малороссіи и Украины своими пріятными и сильными голосами ³⁾.

Иностранные музыканты были самаго высокаго мнѣнія о хорѣ Придворной капеллы. Вотъ что пишетъ о ней Берлиозъ: «Хоръ Придворной пѣвческой капеллы русскаго государя, состоящій изъ восьмидесяти пѣвчихъ — мужчинъ и дѣтей, исполняющихъ композиціи въ четыре, шесть и восемь голосовъ, то въ довольно быстромъ, усложненномъ трудностями фугированнаго стиля темпѣ, то въ чрезвычайно медленномъ, при спокойномъ и божественномъ выраженіи и, слѣдовательно, требующемъ увѣренности голосовъ и искусства выдержки, весьма нечасто встрѣчающихся и превосходящихъ по моимъ понятіямъ все существующее въ этомъ родѣ въ Европѣ. Въ этомъ хорѣ попадаются невѣдомые намъ басы, которые нисходятъ до контра ля ниже тоновъ, входящихъ въ пятилинейную рамку ключа фа. Сравнить хоровое исполненіе въ Сикстинской капеллѣ въ Римѣ съ этими дивными пѣвцами то же, что сравнивать несчастную маленькую труппу пилиль третъстепеннаго итальянскаго театра съ оркестромъ Парижской консерваторіи.

¹⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 87—88.

²⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 227.

³⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 227—228. Сначала въ XVII в. въ хорѣ Государевыхъ пѣвчихъ много было лицъ, знавшихъ партесное пѣніе, приглашенныхъ изъ Кіева. (См. тамъ же, стр. 209—211). Такъ, наприимѣръ, въ 1666 г. въ этомъ хорѣ состоялъ кievскій вѣщевокъ Іоаннъ Календа, тотъ самый, котораго Дилецкій очень много хвалитъ за его познанія въ партесномъ пѣніи. (Тамъ же, стр. 211). О Дилецкомъ см. ниже (стр. 371—372).

Дѣйствіе, производимое на нервныхъ людей музыкою, исполняемою этимъ хоромъ, неотразимо. При этихъ невѣроятныхъ акцентахъ чувствуешь, что вами овладѣваетъ нервное, почти причиняющее боль состояніе, которое не знаешь какъ и одолѣть. Я нѣсколько разъ старался въ этомъ случаѣ быть спокойнымъ, напрягая силу воли, но никогда не могъ этого достигнуть. Уставъ греческой церкви воспрещаетъ употребленіе въ ея храмахъ музыкальных инструментовъ, а въ томъ числѣ и органа; русскіе пѣвчіе поютъ, слѣдовательно, безъ инструментальнаго сопровожденія.

Придворные пѣвчіе желали даже избѣгнуть регента, обозначающаго обыкновенно тактъ, и они достигли того, что стали обходиться и безъ него. Ея Императорское Высочество Великая Княгиня Марія Николаевна сдѣлала мнѣ честь, пригласивъ послушать пѣвшуюся для меня въ дворцовой церкви обѣдню; тогда-то я и могъ судить объ удивительной увѣренности, съ которою эти пѣвчіе, предоставленные самимъ себѣ, быстро переходятъ отъ одной тональности къ другой, отъ медленнаго движенія къ быстрому и исполняютъ въ ненарушимомъ ансамблѣ немѣрные речитативы и псалмодіи.

Восемьдесятъ пѣвчихъ, украшенныхъ ихъ богатыми нарядами, были расположены по обѣ стороны алтаря въ двухъ равныхъ хорахъ, которые стояли лицомъ другъ къ другу. Въ заднихъ рядахъ находились басы, передъ ними тенора, а передъ послѣдними дѣти — альты и дисканты. Всѣ они ожидали начала своего пѣнія въ полной тишинѣ и по знаку регента, незамѣтному для посторонняго зрителя, и безъ обозначенія тона и скорости исполняемаго сочиненія, они спѣли одинъ изъ обширнѣйшихъ восьмиголосныхъ концертовъ Бортнянскаго. Въ этой гармонической ткани были сочетанія, которыя кажутся невозможными: то слышались вздохи, то неопредѣленный шепотъ, слышимый только въ дремотѣ; отъ времени до времени появлялись акценты, которые по своей силѣ были похожи на крикъ, захватывающій вамъ духъ, сжимающій сердце и давящій грудь, и затѣмъ все исчезало въ неизмѣримомъ, воздушномъ небесномъ *decrecendo*; казалось, хоръ ангеловъ покидалъ землю и исчезалъ постепенно въ небесной выси ¹⁾.

Когда въ Россіи водворилось партесное пѣніе ²⁾, и общество

¹⁾ Hector Berlioz. Les Soirées de l'Orchestre. Paris. 1853, p. 268—270.

²⁾ Партесное пѣніе распространилось сначала на юго-западѣ Россіи, чтобы противодѣйствовать уни, которая привлекала „сладкими звуками музыкальных органовъ“ (см. Д. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 207). Со временемъ оно распространилось по всей Россіи, хотя и встрѣтило, на первыхъ порахъ, сопротивленіе со стороны нѣкоторыхъ членовъ духовенства, напр., патріарховъ Гермогена и Іосифа (тамъ же,

стало увлекаться «польским мусикейским художеством», «парте-сами», «концертами», то сочинения писались для 4, 6, 8, 12 и больше голосов¹⁾. Не замедлили появиться и русские композиторы, подчинившиеся польскому влиянию, например: Федоръ Редриковъ, Василий Титовъ, Николай Бовыкинъ, Василий Виноградовъ и мн. др. Они сочиняли не только концерты, но цѣлыя «службы» или обѣдни²⁾. Эти сочинения, отличаясь, большею частью, вычурностью музыки, кудреватостью мелодій, шумливостью и широтой голосоведения, съ одновременнымъ затемненіемъ смысла текста, носятъ обыкновенно и довольно вычурныя названія: «слеза», «королевъ плачь», «веселаго распѣва», «съ выходками», «умилительная», «волынка», «труба», «скокъ», «птица», «стругъ», «съ переговоркою», «съ отпѣною» и т. п.³⁾.

Это русско-польское партесное пѣніе было въ употребленіи до 1725 года, до смерти Петра Великаго. Засимъ оно исчезаетъ и водворяется итальянское влияние въ многоголосномъ пѣніи русской церкви. Анна Іоанновна въ 1735 г.⁴⁾ пригласила, въ качествѣ придворнаго капельмейстера итальянской оперной труппы, композитора Арайя. Такимъ образомъ, въ Петербургъ водворилась итальянская опера.

Приглашаемые для нея итальянскіе композиторы имѣли влияние на духовное русское пѣніе, съ представителями котораго имъ при-

стр. 209). Но Никонъ, возведенный на патриаршій престолъ въ 1652 г., былъ на сторонѣ многоголоснаго пѣнія и имѣлъ въ этомъ отношеніи покровителя въ лицѣ Алексѣя Михайловича (см. В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3-е изд. Москва, 1900, стр. 102—103). Въ первую свою эпоху, восходящую къ началу XVIII вѣка, партесное пѣніе имѣло видъ переложеній. Оно состояло въ гармонизаціи церковной, преимущественно знаменной мелодіи, помѣщавшейся въ тенорѣ. Она почти не подвергалась измѣненіямъ, только иногда ставили діѣзъ на фа. Но въ аккомпанирующихъ голосахъ хроматизмъ допускался. Въ голосоведеніи нерѣдко встрѣчаются параллельныя октавы и квинты. Эти переложения писались въ свободномъ несимметричномъ ритмѣ, безъ опредѣленной размѣры (см. Д. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва, 1867, стр. 219—223. Тамъ же, на стр. 221—222 напечатано подобное переложение „Всемірной славы“).

¹⁾ В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва, 1900, стр. 109.

²⁾ Тамъ же, стр. 113. Между прочимъ, Василий Титовъ положилъ на ноты Псалтирь, которую Симеонъ Полоцкій съ польскаго перевелъ славянскими бѣлыми силлабическими стихами. (Тамъ же, стр. 112—113).

³⁾ Рукоп. партитура 1700 года библи. синод. учил. церк. пѣнія № 375. Писана для тамбовскаго епископа Игнатія І Трифономъ Ивановымъ (см. В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва, 1900, стр. 113—114).

⁴⁾ Важныя хронологическія поправки, относящіяся къ началу итальянскаго театра при Аннѣ Іоанновнѣ, въ статьѣ В. В. Сиповскаго: Итальянскій театръ въ С.-Петербурѣ при Аннѣ Іоанновнѣ (1733—1735 гг.). См. „Русская Старина. Май. 1900, стр. 594, 611.

шло въ неприкосновенныя сношенія. Съ 1737 г. при постановкѣ итальянскихъ оперъ въ Петербургѣ чувствовался недостатокъ въ пѣвчихъ, который былъ восполненъ пѣвчими придворной капеллы. Итальянскій текстъ былъ написанъ русскими буквами. Пѣвчіе такъ хорошо исполнили возложенную на нихъ задачу, что привели въ восторгъ самихъ распорядителей¹⁾.

«Послѣ того,—замѣчаетъ Гейгольдъ,—эти музыкальные пѣвцы приглашались во всѣ оперы, гдѣ встрѣчались хоры, и такъ обучились музыкѣ въ итальянскомъ вкусѣ, что не уступали въ пѣніи арій лучшимъ итальянскимъ пѣвцамъ»²⁾.

Изъ итальянскихъ композиторовъ Галуппи первый сталъ писать духовные концерты на славянскій текстъ въ итальянскомъ стилѣ и другія духовно-музыкальныя сочиненія для придворной капеллы³⁾.

Иностранцы композиторы не касались древней гласовой мелодіи какого-либо распѣва. Они стали писать музыку (преимущественно, такъ называемые, концерты) на слова священныхъ пѣснопѣній, употребляемыхъ при богослуженіи. Эти духовныя произведенія обнаруживаютъ влияние опернаго итальянскаго стиля⁴⁾.

Подъ влияніемъ итальянской оперной музыки стали сочинять и русскіе композиторы духовнаго пѣнія, учившіеся у иностранныхъ учителей. У Цопписа учился Березовскій (1745—1777 г.), у Сарті—Ведель (1770—1806 г.) и Дехтеревъ (1766—1813 г.), у Галуцци—Бортнянскій (1752—1825 г.)⁵⁾.

Березовскій родился въ 1745 г. въ Глуховѣ. Онъ обладалъ прекраснымъ голосомъ, за который былъ взятъ въ Придворную пѣвческую капеллу. Онъ учился музыкѣ у Цопписа. За это усиліе онъ былъ отправленъ за границу. Въ Болоньи онъ учился у падре Мартини. Италія оцѣнила знанія и талантъ Березовскаго. Болонское музыкальное общество удостоило его званія капельмейстера. Болонская музыкальная академія избрала его въ свои члены. Въ 1774 г. Березовскій пріѣхалъ въ Россію. Но отечество совсѣмъ иначе отнеслось къ нему, чѣмъ Италія. Онъ былъ зачисленъ въ

¹⁾ Д. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва, 1867, стр. 225. Ср. В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго пѣнія въ Россіи. 3-е изд. Москва, 1900, стр. 115.

²⁾ M. Johann Joseph Haigold. Beilagen zum unveränderten Russland. Riga und Leipzig. 1770. II Teil. S. 58.

³⁾ Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва, 1900, стр. 116.

⁴⁾ Д. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва, 1867, стр. 226.

⁵⁾ Тамъ же, стр. 228. О Ведели интересныя сообщенія въ автобіографіи Турчанинова, изданной подъ заглавіемъ: „Протоіерей Петръ Ивановичъ Турчаниновъ“. Спб. 1863, стр. 3—8, 14.

штатъ придворной музыки. Потемкинъ сулилъ ему мѣсто директора музыкальной академіи въ Кременчугѣ, которая, однако, не была открыта. Такимъ образомъ положеніе Березовскаго сдѣлалось весьма стѣснительнымъ. Онъ впалъ въ ипохондрію и кончилъ свою жизнь самоубійствомъ въ 1777 г. Въ своихъ духовныхъ произведеніяхъ Березовскій, хотя не освободился отъ влияния итальянскаго стиля, но обращалъ вниманіе на ударенія въ словахъ и стремился къ музыкальному выраженію характера текста. Оттого его музыка производитъ умиленное впечатлѣніе. Онъ достигнулъ разрѣшенія труднѣйшей задачи—соединенія простоты и изящества ¹⁾.

Дехтеревъ родился въ 1766 г. въ Курской губерніи. Онъ былъ взятъ въ хоръ графа Шереметева, гдѣ пѣлъ партію альты. Дехтеревъ проходилъ теорію музыки у Сарті, а литературу и языки изучалъ въ Московскомъ университетѣ. Послѣ своего путешествія въ Италію, которое онъ совершилъ вмѣстѣ съ Сарті, Дехтеревъ получилъ мѣсто капельмейстера у графа Шереметева. Дехтеревъ написалъ ораторіи: «Мининъ и Пожарскій», «Освобожденіе Москвы» и нѣсколько духовныхъ произведеній, проникнутыхъ глубокимъ религіознымъ чувствомъ. Онъ умеръ въ 1813 г. ²⁾.

Вмѣстѣ съ Дехтеревымъ учился у Сарті Ведель ³⁾. Произведенія Веделя сохранились въ рукописи, которая содержитъ шесть мелкихъ духовныхъ сочиненій и двѣнадцать концертовъ. Въ своихъ произведеніяхъ Ведель удачно иллюстрируетъ музыкой характеръ текста. Его творенія полны глубокой экспрессіи, мотивированной содержаніемъ молитвъ, на которыя написаны духовно-музыкальныя сочиненія названнаго композитора ⁴⁾.

¹⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва, 1867, стр. 228. В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3-е изд. Москва, 1900, стр. 122—124.

²⁾ Г. Риманъ. Музыкальный Словарь. Москва, 1901. Выпускъ VI, стр. 446. Ср. В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3-е изд. Москва, 1900, стр. 121.

³⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва, 1867, стр. 229—230. Ср. В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва, 1900, стр. 120.

⁴⁾ Въ своей автобіографіи П. Ив. Турчаниновъ, ученикъ Веделя, сообщаетъ, что онъ скончался въ 1810 г. въ домѣ отца своего, куда онъ переехалъ уже больной, за нѣсколько дней до своей кончины, изъ Иванаиднаго дома. Онъ удивлялъ и духовника, и домашнихъ, и знакомыхъ своею тихою предсмертною бесѣдою, въ которой съ высокимъ чувствомъ изложилъ, какъ мы должны быть кротки, смиренны, не самонадѣянны, благочестивы и лаче любвеобильны къ ближнимъ, и скончался въ маленькомъ садикѣ, стоя на молитвѣ. (Протоіерей Петръ Ивановичъ Турчаниновъ. Санктпетербургъ, 1863, стр. 14). У Сарті учился также Ст. Ив. Давыдовъ (1777—1826). Изъ духовно-музыкальныхъ сочиненій Давыдова изданы 14 концертовъ и полная пѣтургія. Духовно-музыкальныя сочиненія Давыдова отличаются вышнимъ блескомъ, звучностью, сильными и порывистыми движеніями мелодіи голосовъ, не-

Наибольшую талантливостью отличался Бортнянскій ¹⁾, родившійся въ 1751 г. въ Глуховѣ. Онъ началъ свою музыкальную карьеру обычнымъ образомъ и былъ взятъ въ придворный пѣвческій хоръ, когда ему было семь лѣтъ. Бортнянскій бралъ уроки теоріи музыки у Галуппи, а потомъ былъ отправленъ за границу. Пробывъ три года въ Италиі, гдѣ онъ написалъ нѣсколько оперъ, сонатъ и пр., онъ возвратился въ Россію. Здѣсь его ждала совсѣмъ иная судьба, чѣмъ его земляка Березовскаго. Онъ былъ назначенъ капельмейстеромъ придворнаго хора, а съ 1796 г. директоромъ Придворной пѣвческой капеллы. Онъ умеръ въ 1825 г. О высокомъ положеніи Бортнянскаго всего болѣе свидѣтельствуетъ законъ 1816 г., который постановилъ: 1) пѣть въ церкви партесное пѣніе по печатнымъ нотамъ; 2) печатать партесныя сочиненія Бортнянскаго. Такимъ образомъ этотъ законъ допускалъ исполненія въ церкви только произведенія или самого Бортнянскаго, или имъ одобренныя (исключенія составляли заданные отъ снуда: Ирмологій, Обиходъ, Октоихъ и Праздники, которые по прежнему остались для предназначеннаго употребленія). Строгость этого закона была вызвана тѣмъ, что многіе хоры не были въ состояніи исполнять церковныя сочиненія, написанныя въ стилѣ художественной, западно-европейской музыки; чтобы приспособить эти произведенія къ своимъ хорамъ, регенты иногда передѣлывали ихъ до неузнаваемости. Второстепенные композиторы, подражая лучшимъ композиторамъ концертной эпохи, увлекаясь вліяніемъ стороны ихъ стиля и писали для церкви произведенія, лишеныя величаваго характера, приличнаго духовной музыкѣ. Иногда появлялись духовныя сочиненія, передѣланныя изъ ораторій и даже оперъ. Самый текстъ пѣснопѣній искажался и иногда замѣнялся стихами, сочиненными «по произволу» ²⁾. Законъ 1816 г., устранялъ эти злоупотребленія, полагаясь на просвѣщенный вкусъ директора капеллы ³⁾.

Хотя названные русскіе композиторы, подъ вліяніемъ своихъ

рѣдко широкою и полною гармоніею и быстрою модуляціею. Въ смыслѣ гармонической полноты и звучности сочиненія Давыдова совершеннѣе произведеній его современниковъ—Веделя и Дехтерева, но въ общемъ представляютъ въ этомъ отношеніи незначительный шагъ впередъ. (В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва, 1900, стр. 121—122).

¹⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва, 1867, стр. 232—238.

²⁾ Тамъ же, стр. 230—231. О Бортнянскомъ см. также В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва, 1900, стр. 124—129.

³⁾ Тамъ же, стр. 238.

учителей итальянцев, писали свои сочинения со всеми музыкальными украшениями итальянского стиля, «но, при составлении концертов, они обращали не малое внимание на текст священнических пѣснопѣний, старались согласить роскошь музыкальных звуковъ съ мыслями текста и ударениемъ самихъ словъ»¹⁾. Впрочемъ, Бортнянского справедливо укоряли еще Львовъ за неправильныя ударения въ словахъ молитвеннаго текста, который Бортнянскій иногда допускалъ ради симметричнаго ритма, установленнаго правилами западно-европейской свѣтской музыки. Такъ, напримѣръ, положивъ на пѣніе «Отче нашъ», Бортнянскій измѣнилъ ударения въ словахъ: «ниже» и «небесѣхъ» на «иже» и «небесѣхъ»²⁾. Но эти погрѣшности не мѣшали Львову понимать высокую художественность произведений Бортнянскаго, который никогда не ставилъ техники, композиторской виртуозности—цѣлью, а лишь средствомъ достигать художественныхъ эффектовъ. Музыкальное творчество Бортнянскаго подчинено религіознымъ соображеніямъ: названный композиторъ ставитъ на первый планъ молитву, а на пѣніе смотритъ, какъ на средство выразить то, что заключается въ ея словахъ³⁾. Оттого Бортнянскій занимаетъ такое высокое мѣсто въ ряду композиторовъ духовной музыки. «Все его произведение, — пишетъ Берліозъ, — проникнуто истиннымъ религіознымъ чувствомъ, нерѣдко даже родомъ мистицизма, который заставляетъ впадать слушателя въ глубоко восторженное состояніе; кромѣ того у Бортнянскаго рѣдка опытность группировки вокальныхъ массъ, громадное пониманіе свобода расположенія партій, презрѣніе къ правиламъ, уважавшимся какъ его предшественниками, такъ и современниками, въ особенности же итальянцами, которыхъ онъ считаетъ ученикомъ»⁴⁾.

Бортнянскій, кромѣ своихъ самостоятельныхъ сочиненій на молитвенные тексты, сдѣлалъ весьма важный починъ гармонизовать древнюю церковную мелодію⁵⁾.

Говорятъ, названный композиторъ имѣлъ намѣреніе издать древнія мелодіи такъ, какъ онѣ были написаны—крюками, и мечталъ о

¹⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 228.

²⁾ А. Львовъ. О свободномъ или несимметричномъ ритмѣ. С.-Петербургъ. 1858, стр. 8—9.

³⁾ Д. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 233.

⁴⁾ Hector Berlioz. Les Soirées de l'orchestre. Paris. 1853, p. 270.

⁵⁾ «Бортнянскій великъ въ своихъ концертахъ, какъ музыкантъ, но онъ дорогъ для отечественной церкви, какъ церковный композиторъ, въ другихъ своихъ произведеніяхъ, не концертныхъ, и болѣе всего въ переложеніяхъ древнѣйшихъ церковныхъ мелодій». (В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. Москва. 1900, стр. 128).

многоголосной разработкѣ этихъ мелодій, которая должна была бы содѣйствовать самобытному русскому контрапункту¹⁾.

Самъ Бортнянскій гармонизовалъ православную мелодію по правиламъ западно-европейской музыки. При такой гармонизаціи, Бортнянскій болѣе или менѣе измѣнялъ мелодію, изъ которой иногда удерживалъ лишь главнѣйшія ноты.

Въ дѣятельности композиторовъ, гармонизовавшихъ церковную мелодію, замѣчается два направленія. Одно заключается въ свободномъ отношеніи къ мелодіи, въ которой композиторъ, при своей многоголосной разработкѣ, производилъ большія или меньшія измѣненія. Къ этому направленію принадлежалъ самъ Бортнянскій. Другое направленіе состоитъ въ стремленіи по возможности оставить церковную мелодію въ томъ видѣ, какъ она изложена въ печатныхъ богослужебныхъ нотныхъ книгахъ²⁾.

Церковная мелодія исполнялась однимъ голосомъ хора и повторялась параллельно терціею выше другимъ, отчего она особенно рельефно выдѣлялась.

Представителемъ этого направленія въ многоголосной обработкѣ православной мелодіи былъ Турчаниновъ (1779—1856 г.), переложения котораго синодъ разрѣшилъ исполнять въ храмѣ³⁾.

У Турчанинова переложения написаны по правиламъ западно-европейской хроматической гармоніи и симметричнаго ритма⁴⁾. Но

¹⁾ Проектъ Бортнянскаго о печатномъ крюковымъ нотами изданіи древне-русскаго церковнаго пѣнія приложенъ къ протоколу 25-го апрѣля 1878 г. «Общества Любителей Древней Письменности (С.-Петербургъ. 1878). Ср. Ст. Смоленскій. Азбука знаменнаго пѣнія А. Мезенца. Казань. 1888, стр. 26. В. В. Стасовъ въ статьѣ «Сочиненіе, приписываемое Бортнянскому» (Русская Музыкальная Газета, 19-го ноября 1900, № 47, столбцы 1130—1143), опровергаетъ мнѣніе, приписывающее этотъ проектъ Бортнянскому.

²⁾ Печатаніе нотныхъ книгъ богослужебнаго пѣнія русской церкви началось въ 1770 г. и окончилось 21-го іюня 1772 г. (Д. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 90). Вотъ перечень этихъ книгъ: «Обиходъ церковнаго нотнаго пѣнія», «Ирмологій нотнаго пѣнія», «Октоихъ нотнаго пѣнія», «Праздники нотнаго пѣнія». Прибавленіемъ къ нимъ служатъ: «Азбука нотнаго пѣнія на дефавтномъ ключѣ» и «Сокращенный обиходъ нотнаго пѣнія» (Д. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 196).

«Книги изданія 1772 г., т. е. Обиходъ, Октоихъ, Ирмологій и Праздники, суть дѣйствительно то, чѣмъ не можетъ похвалиться ни одинъ изъ европейскихъ народовъ: это дѣйствительно великое неоцѣненное сокровище во всѣхъ смыслахъ, какъ духовномъ, такъ и художественномъ». (Эти слова Потулова заимствованы изъ письма къ Безсонову, помѣщеннаго въ статьѣ послѣдняго: «Судьба нашихъ пѣвческихъ книгъ». «Православное Обзорѣіе». Іюнь. 1864, стр. 114—115).

³⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 234—235.

⁴⁾ Отличительными особенностями переложеній Турчанинова служатъ: 1) Предпочтеніе широкаго голосоведенія, т. е. такого расположенія голосовъ

православная церковная мелодія присоединена къ тексту прозаическому и основана на принципахъ свободного, несимметричнаго ритма, ревнителемъ котораго явился Алексѣй Ѳеодоровичъ Львовъ (1799—1870 г.), написавшій изслѣдованіе «О свободномъ или несимметричномъ ритмѣ» (С.-Петербургъ, 1858 г.)¹⁾. Въ этомъ сочиненіи А. Ѳ. Львовъ пишетъ, — что «вся сила, вся важность въ церковномъ пѣніи заключается въ словахъ молитвы. Здѣсь цѣль пѣнія: дать слову молитвы наиболѣе явственное выраженіе.

Ясно, что такое пѣніе не только должно совершенно сообразоваться съ назначеніемъ молитвы, которую оно сопровождаетъ, и подчиняться смыслу ея, но и самыя нотныя знаки должны вполнѣ подчиняться ритму словъ, отнюдь не искажая ихъ»²⁾. «Кто разумѣетъ важность молитвы и внимательно слѣдитъ во время пѣнія за словами ея, тотъ не можетъ не ощущать великаго наслажденія, слыша ея въ сопровожденіи простой и приличной гармоніи, при исполненіи которой всѣ голоса произносятъ рѣчь въ одно время, слѣдовательно, явственно и въ размѣрѣ тактовъ сообразуются съ естественными удареніями словъ. Ни трели, ни рулады, ни другія какія-либо вычурны не должны украшать цѣрковнаго пѣнія, въ простыхъ и чистыхъ звукахъ котораго возносится молитва, вмѣстѣ съ еиміагомъ, къ Престолу Всевышняго! Языкъ молитвъ нашихъ имѣетъ особенный характеръ: ему долженъ соответствовать и характеръ пѣнія. Многіе сочинители хотѣли подчинить нѣкоторые напѣвы правильному размѣру и опредѣленнымъ тактамъ; конечно, вслѣдствіе этого, выходило пѣніе, удовлетворяющее привычнымъ законамъ музыкаль-

при которомъ верхніе голоса пращаются въ высшихъ своихъ областяхъ, а нижніе — въ низшихъ; 2) передача церковной мелодіи — второму голосу, альту, а иногда, басу; 3) введеніе симметричнаго ритма въ мелодію пѣснопѣній, написанную въ ритмѣ несимметричномъ; 4) сохраненіе подлинныхъ интерваловъ мелодическаго движенія пѣснопѣній, за немногими исключеніями. Когда мелодія измѣняется знаками повышенія и пониженія. См. А. Преображенскій. Словарь русскаго церковнаго пѣнія, стр. 172—173.

1) Особенность ритмики въ церковныхъ православныхъ мелодіяхъ вовсе не лишаетъ ихъ изящества формы, обнаруживающаго своего рода правильность и симметрію, въ чемъ наглядно можно убѣдиться изъ анализа, которому подвергаетъ Ст. В. Смоленскій одну изъ мелодій большаго знаменнаго распѣва (см. Ст. Смоленскій. О собраніи русскихъ древне-пѣвческихъ рукописей въ Московскомъ Остроушскомъ училищѣ церковнаго пѣнія. Отдѣльный оттискъ изъ «Русской Музыкальной Газеты» за 1899, стр. 18—22).

2) А. Львовъ. О свободномъ или несимметричномъ ритмѣ. С.-Петербургъ, 1858, стр. 5—6. Мысль Львова о свободномъ ритмѣ не нова. «Еще мастера строчнаго пѣнія XVI вѣка писали гармоническія переложенія пѣснопѣній знаменнаго распѣва въ ритмѣ мелодическомъ, свободномъ, и только вліяніе польско-западное стало налагать руку на древніе напѣвы, ихъ мелодическое движеніе и ритмъ, подчиняя ихъ требованіямъ гармоніи, мѣрному такту и ритму». (В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. Москва, 3 изд. 1900, стр. 189).

наго ритма, но пѣніе отрѣшилось отъ молитвы, и тѣсная связь между словомъ и пѣніемъ разрушилась. Сочинители для выполненія музыкальных условий принуждены бывали прибѣгать къ разнымъ натяжкамъ, допускали излишнее повтореніе словъ, неумѣстное протяженіе ихъ, а что хуже всего, не одновременное произношеніе ихъ пѣвчими, отчего рѣчь затемнялась, терялась не только сила, но исчезалъ нерѣдко и самый смыслъ ея, и молящійся лишался возможности выразумѣть, какія слова поются. Такимъ образомъ заблуждались тѣ, которые думали привести древніе напѣвы нашей церкви въ единообразный тактъ, и трудъ ихъ могъ способствовать развѣ къ уменшенію красоты и рѣчи, и напѣва»¹⁾.

Львовъ не ограничился этими теоретическими соображеніями, но проводилъ ихъ на практикѣ, руководствуясь ими въ своихъ переложеніяхъ и составленіи обихода придворнаго пѣнія.

Сотрудника въ составленіи обихода капеллы и послѣдователи своимъ принципамъ въ области духовнаго пѣнія А. Ѳ. Львовъ нашель въ лицѣ П. М. Воротникова, бывшаго учителя капеллы²⁾.

Алексѣй Ѳеодоровичъ Львовъ родился въ Ревелѣ въ 1799 г. и получилъ основательное научное и музыкальное образованіе. Онъ изучилъ игру на скрипкѣ, написалъ сборникъ этюдовъ для этого инструмента и «Советы начинающему играть на скрипкѣ». Какъ композиторъ, онъ замѣчательнъ главнымъ образомъ сочиненіемъ народнаго гимна: «Боже, царя храни». До этого гимна въ торжественныхъ случаяхъ исполнялась мелодія Генделя, для которой написали стихи Жуковский. Львовъ сочинилъ гимнъ на новыя слова Жуковскаго и такимъ образомъ русскому народу былъ созданъ національный гимнъ русскимъ композиторомъ. Гимнъ Львова сталъ дѣйствительно національнымъ. Соединяя въ себѣ оригинальность, простоту и мощное, торжественное настроеніе, онъ представляетъ высокохудожественное и при этомъ вполнѣ популярное произведеніе. Онъ былъ исполненъ въ первый разъ 23 Ноября 1833 г.³⁾ въ залѣ

1) А. Львовъ. О свободномъ или несимметричномъ ритмѣ. С.-Петербургъ, 1858, стр. 13.

Алексѣй Ѳеодоровичъ Львовъ, сынъ бывшаго директора Придворной капеллы, Ѳеодора Петровича Львова, занималъ названный постъ послѣ своего отца. (А. Преображенскій. Словарь русскаго церковнаго пѣнія, стр. 107).

2) В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія 3 изд. Москва, 1900, стр. 136.

3) См. молитва русскаго народа «Боже Царя храни». Слова В. Жуковскаго. Музыка А. Львова. Новое изданіе Степановскаго по случаю совершившагося двадцатипятилѣтія со дня исполненія молитвы этой въ первый разъ въ залахъ Зимняго дворца 25-го декабря 1833 года. (Подробности см. журналъ «Молва» 1833 г. № 148. 12 декабря).

Придворной пѣвческой капеллы въ присутствіи Государя и всей царской фамилии. Съ тѣхъ поръ этотъ гимнъ сдѣлался достояніемъ всего русскаго народа.

Съ 1837 г. Львовъ получилъ мѣсто директора Придворной пѣвческой капеллы. Занимая этотъ постъ, онъ обратилъ вниманіе на «переложенія», то есть, на гармонизацію древнихъ церковныхъ напѣвовъ. Выступивъ въ своей брошюрѣ «О свободномъ или несимметрическомъ ритмѣ» защитникомъ ритмической особенности древнихъ церковныхъ мелодій русской церкви, онъ старался реализовать свои мысли на практикѣ.

Послѣ А. О. Львова вступилъ въ 1861 въ должность директора придворной капеллы Николай Ивановичъ Бахметевъ, который и въ своихъ сочиненіяхъ оказался послѣдователемъ своего предшественника. Стремясь къ эспрессіи словъ въ молитвахъ, Бахметевъ, однако, увлекался имитациями въ голосахъ, допускалъ повтореніе и неодновременное произношеніе словъ молитвеннаго текста. Сочиненія Бахметева изобилуютъ диссонирующими аккордами, хроматизмомъ, энгармонизмомъ и внезапными модуляциями, что сообщаетъ духовной музыкѣ названнаго композитора много эффектности, но лишаетъ ее характеристичнаго стиля, свойственнаго настоящему церковному пѣнію ¹⁾.

Ревнителемъ строго-церковнаго стиля въ православномъ духовномъ пѣніи является кн. Одоевскій, который въ рефератѣ на I-мъ археологическомъ съѣздѣ въ Москвѣ 1869 г. высказалъ слѣдующія мысли: «Наши церковные напѣвы въ синодскомъ изданіи потныхъ книгъ напечатаны всѣ въ одинъ голосъ; но на клиросахъ мы всегда слышимъ гармоническія сочетанія, употребляющіяся по музыкальному гармоническому инстинкту русскаго народа и по преданію. Аккорды наши всегда консонансы. По свойству церковныхъ мелодій нѣтъ и мѣста для диссонансовъ, нѣтъ даже ни чисто мажорнаго, ни чисто минорнаго рода. Всякій диссонансъ, всякій хроматизмъ въ нашемъ церковномъ пѣніи былъ бы величайшею ошибкою и исказилъ бы вполнѣ всю самобытность нашихъ церковныхъ напѣвовъ и ихъ строгій, всегда величественный и спокойный характеръ. Главная цѣль нашего церковнаго пѣнія—отчетливо выговаривать слова молитвы. Въ немъ не слова подчиняются мелодіи, но мелодія словамъ до такой степени, что гдѣ оканчивается смыслъ словъ, тамъ оканчивается и музыкальная фраза. Допускается нѣсколько нотъ на одинъ слогъ, но никакое повтореніе словъ не допускается. Оттого отцы нашей

¹⁾ В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 139.

церкви называютъ церковное пѣніе не музыкой, а словесною мелодіей. Одоевскій говоритъ далѣе, что «всѣ пѣвцы хора должны одновременно выговаривать слова для того, чтобы міряне могли въ точности слѣдить слухомъ и даже голосомъ за произносимыми словами. Слѣдовательно, возможенъ лишь одинъ контрапунктъ простѣйшій, punctum contra punctum, eins gegen eins, и при томъ безъ всякихъ задержаній и безъ предметовъ, или антицинацій». «Иначе, по православному понятію, не можетъ и не должно быть пѣніе, исполняемое въ нашей церкви, ибо, повторяю, при всякомъ другомъ способѣ гармонизаціи слова молитвъ не могли бы быть ясно и одновременно выговорены всѣмъ хоромъ, т. е. нарушалось бы главное условіе нашего церковнаго пѣнія, которое долженъ постоянно имѣть въ виду церковный композиторъ». «Цѣль гармонизаціи церковнаго напѣва состоитъ единственно въ томъ, чтобы образуя правильное сочетаніе голосовъ, отнюдь не отвлекая благоговѣнное вниманіе отъ существеннаго, т. е. отъ словъ молитвы» ¹⁾.

Къ практическому осуществленію этихъ взглядовъ на духовное православное пѣніе стремился М. Ив. Глинка (1804—1857 г.) ²⁾, который съ 1837 г. по 1839 г. занималъ должность капельмейстера придворной пѣвческой капеллы ³⁾. Въ своихъ запискахъ Глинка рассказываетъ по поводу своего назначенія на упомянутую должность слѣдующее: «Государь Императоръ, увидя меня на сценѣ, подошелъ ко мнѣ и сказалъ: «Глинка, я имѣю къ тебѣ просьбу и надѣюсь, что ты не откажешь мнѣ. Мои пѣвчіе извѣстны во всей Европѣ и слѣдовательно, стоятъ, чтобы ты занялся ими. Только прошу, чтобы они не были у тебя итальянцами» ⁴⁾. Служеніе свое въ придворной пѣвческой капеллѣ М. Ив. Глинка ознаменовалъ тѣмъ, что онъ первый сталъ заботиться о томъ, чтобы пѣвчіе ознакомились съ теоріей музыки, «на изученіе коей до Глинки не обращали никакого вниманія» ⁵⁾. По поводу своей педагогической дѣятельности въ придворной пѣвческой капеллѣ М. Ив. Глинка рассказываетъ въ своихъ Запискахъ слѣдующее: «Я взялся учить ихъ (пѣвчихъ) музыкѣ, т. е. чтенію нотъ, и исправить интонацію, по-русски выправить го-

¹⁾ Кн. В. О. Одоевскій. Краткія замѣтки о характеристикѣ русскаго церковнаго православнаго пѣнія. См. Труды перваго археологическаго съѣзда въ Москвѣ 1869 г. I. Москва. 1871, стр. 471—472.

²⁾ В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи, 3 изд. Москва. 1900, стр. 145—146.

³⁾ Михайлъ Ивановичъ Глинка въ придворной капеллѣ. Спб. 1892. Ср. Записки Михайла Ивановича Глинки и переписка его съ родными и друзьями. Изд. А. С. Суворина. Спб. 1887, стр. 121.

⁴⁾ Тамъ же, стр. 121.

⁵⁾ Михайлъ Ивановичъ Глинка въ придворной капеллѣ. Спб. 1892, стр. 12 и 13.

леса. Мой способ преподаванія состоялъ въ разборѣ скалы, означеніи полутоновъ, слѣдственно изысканіи причины употребленія знаковъ повышенія и пониженія; въ послѣдствіи писать я на доскѣ двухголосныя задачи (Sätze), заставлялъ сперва сдѣлать разборъ, потомъ спѣть одну, потомъ разобрать и спѣть другую партію, потомъ всё вмѣстѣ, стараясь образовать слухъ учениковъ моихъ и вывѣрить ихъ голоса. Когда въ первый разъ явился я для преподаванія съ мѣломъ въ рукѣ, мало нашлось охотниковъ: большая часть большихъ пѣвчихъ стояла поодаль съ видомъ недоувѣрчивымъ и даже нѣкоторые изъ нихъ усмѣхались. Я, не обращая на то вниманія, принялся за дѣло такъ усердно и скажу даже ловко, что послѣ нѣсколькихъ уроковъ всё почти большіе пѣвчіе, даже и такіе, у которыхъ были частные и казенные уроки, приходили ко мнѣ на лекціи¹⁾.

Во время своего пребыванія въ капеллѣ М. И. Глинка написалъ «Херувимскую». Она оставалась безъ всякаго употребленія и почиталась никуда негодной. Лишь въ послѣдствіи она была напечатана П. И. Юргенсономъ. Теперь высокое достоинство этого произведенія признано и оно сдѣлалось украшеніемъ хорового репертуара²⁾.

Впрочемъ, самъ авторъ находилъ свою «Херувимскую пѣснь» весьма неудачною (см. Д. Разумовскій, Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1868 г., стр. 240).

Кромѣ «Херувимской пѣсни», изъ духовной музыки Глинка написалъ «Эктенію» и «Да исправится». Эти произведенія съ большимъ успѣхомъ исполнялись въ Сергіевской пустыни (близъ Петербурга)³⁾. Великій композиторъ нашъ имѣлъ въ виду серьезно заняться рѣшеніемъ вопроса: каково должно быть наше церковное пѣніе? Для этого М. И. Глинка сталъ заниматься церковными ладами⁴⁾ и, наконецъ, отправился въ Берлинъ къ своему бывшему

¹⁾ Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его съ родными и друзьями. Изд. Суворина. Спб. 1887, стр. 122—123.

²⁾ Михаилъ Ивановичъ Глинка въ придворной капеллѣ. Спб. 1892 стр. 13.

³⁾ См. Д. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 241. Ср. Записки М. Ив. Глинки и переписка его съ родными и друзьями. Изд. А. Суворина. Спб. 1887, стр. 255. Разумовскій (тамъ же, стр. 241) сообщаетъ, что Глинка написалъ также „Литургію“. Но всё мои старанія найти это произведение остались тщетными. В. В. Стасовъ пишетъ, что Глинка „положилъ на три голоса: *эктенію обѣдни* и *да исправится*, которыя и были исполнены съ большимъ успѣхомъ въ Великій Постъ 1856 года, монашеской братіей Сергіевской пустыни (близъ Петербурга)“. (В. В. Стасовъ. Михаилъ Ивановичъ Глинка. Русскій Вѣстникъ. 1857. Томъ XII, стр. 731).

⁴⁾ Записки М. Ив. Глинки и переписка его съ родными и знакомыми. Изд. Суворина. Спб. 1887, стр. 255.

учителю Дэну¹⁾, чтобы подъ руководствомъ этого знаменитаго теоретика изучить полифонную музыку великихъ контрапунктистовъ западно-европейской духовной музыки. О своихъ занятіяхъ съ Дэнномъ М. Ив. Глинка писалъ Д. В. Стасову 30-го (18-го) сентября 1856 года: «Дэнъ намѣренъ работать со мною два раза въ недѣлю слѣдующимъ образомъ, постепенно довести меня до сочиненія фуги двойной (à deux sujets), которой тема должна быть основана на церковныхъ гаммахъ, о коихъ до сихъ поръ я еще не имѣю яснаго понятія. Вообще я могу сказать, что до сихъ поръ я еще никогда не изучалъ настоящей церковной музыки, а потому и не надѣюсь постигнуть въ короткое время то, что было сооружено нѣсколькими вѣками. Какъ образцы, мнѣ Дэнъ предлагаетъ Палестрину и Орландо Лассо»²⁾.

Смерть М. Ив. Глинки помѣшала его великому дѣлу, которое онъ хотѣлъ совершить въ области православнаго духовнаго пѣнія.

Продолжателемъ³⁾ этого дѣла, лишь начатаго М. Ив. Глинкой, былъ Потуловъ (1810—1873 г.), основательно изучившій древнія церковныя мелодіи. Въ своихъ переложеніяхъ Потуловъ нигдѣ не измѣнялъ ея и сопровождалъ діатонической гармоніей, состоящей изъ мажорнаго и минорнаго трезвучія и ихъ перваго обращенія. Такимъ образомъ Потуловъ осуществилъ идеи кн. Одоевскаго, который о переложеніяхъ Потулова отзывался такъ: «Трудъ добросовѣстный, священно-художественный—трудъ многотрудный, ибо немалая была рѣшимость, въ работѣ столь огромной, механически-тяжкой, отречься отъ удобствъ, представляемыхъ для гармонизаціи музыкой свѣтскою, отречься отъ желанія увлечь слушателей опернымъ эффектомъ и выдержать по всей работѣ строгій, трезвый характеръ нашего церковнаго пѣснопѣнія, со всѣми его стѣснительными для нынѣшняго композитора условіями»⁴⁾.

Такого же высокаго мнѣнія о духовныхъ произведеніяхъ Потулова и Д. Разумовскій, едва ли въ свое время не величайшій авторитетъ въ области православной церковной музыки. «Подобное положеніе мелодіи на голоса въ смыслѣ церковнаго пѣнія, чрезвычайно возвышенно и содержитъ въ себѣ не мало признаковъ своего жизненнаго значенія въ Россіи. Русскій народъ, въ большинствѣ случаевъ, доселѣ знаетъ и употребляетъ въ пѣніи единственно

¹⁾ Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его съ родными и друзьями. Изд. Суворина. Спб. 1887, стр. 265, и далѣе.

²⁾ Тамъ же, стр. 405—407.

³⁾ В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 146.

⁴⁾ Кн. В. Одоевскій. Къ вопросу о древне-русскомъ пѣснопѣніи. Москва. 1864, стр. 25.

диатоническую гамму: народный русский гимнъ, написанный съ хроматическими интервалами и аккордами, при исполненіи народа, по слуху, безъ нотъ, совершенно теряетъ сіи интервалы и аккорды. Далѣе церковная мелодія, столько привычная слуху православнаго народа русскаго, въ переложеніяхъ г. Потулова, остается неизмѣнною и весьма ясною. Она не связана музыкальнымъ ритмомъ и тактомъ, и, слѣдовательно, отрѣшена отъ узъ новѣйшей музыки, возвращается въ предѣлахъ свободнаго, словеснаго, ритма и потому въ церковномъ смыслѣ назидательна, поучительна. Наконецъ, строгій характеръ въ ходѣ сопровождающихъ голосовъ, при благоговѣнномъ и точномъ исполненіи опытными пѣвцами, можетъ производить самое сильное впечатлѣніе на душу всякаго, молитвенно предстоящаго въ храмѣ»¹⁾.

Православное духовное пѣніе, быть можетъ, всего ближе подходитъ къ идеалу христіанской церковной музыки. Оно отринуло инструменты, которые были запрещены отцами церкви. Св. Іеронимъ писалъ, что «христіанская дѣвушка совсѣмъ даже не должна знать, что такое лира и флейта и для чего онѣ служатъ»²⁾. Православное духовное пѣніе богато мелодіями, отличающимися высокими музыкальными достоинствами, глубоко-религіозною выразительностью и полнымъ подчиненіемъ молитвенному тексту. О религіозномъ, историческомъ и художественномъ значеніи этихъ пѣснопѣній выше (см. стр. 361—362) было приведено мнѣніе такого глубокаго знатока, какъ Потуловъ. Когда эти мелодіи облеклись въ гармоническую оправу, то послѣ неуклюжихъ попытокъ строчнаго безлинейнаго пѣнія, послѣ увлеченія «польскимъ мусикейскимъ художествомъ», а затѣмъ итальянской оперной музыкой, возникло стремленіе къ многоголосной разработкѣ древней православной мелодіи, болѣе соотвѣтственной характеру последней. Эта древняя православная мелодія подвергается искаженію у Бортиянскаго. Въ болѣе неприкосновенномъ видѣ она является у Турчанинова, подводящаго ее, однако, подъ симметричный ритмъ и сопровождающаго ее западно-европейской гармонизаціей, не чуждающейся хроматизма. Львовъ избавляетъ ее отъ несвойственной ей кабалы симметричнаго такта и возвращаетъ ей всю свободу, ширь и возвышенность несимметричнаго ритма. Глинка стремится придать гармонизаціи все богатство церковныхъ ладовъ, а Потуловъ—освободить ее отъ хроматизма, звуки котораго, по мнѣнію св. Климента Александрійскаго,

¹⁾ Дим. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 257—268.

²⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Leipzig. 1880. 2 Auflage. Bd. I. S. 527.

«столь-же гибельны для правды, какъ и разные ядовитые напитки»¹⁾. Сопровождавъ церковную мелодію строго-диатонической гармоніей, сохраняя ея свободный несимметричный ритмъ и подчиняя музыку тексту такъ, что всѣ голоса хора выговариваютъ слова молитвы вмѣстѣ, Потуловъ²⁾ едва-ли не ближе всѣхъ подошелъ къ идеалу духовнаго пѣнія, намѣченному кн. Одоевскимъ.

Идеаль истинной христіанской духовной музыки занималъ умы людей еще во времена Тридентскаго собора (1543—1563 гг.). Уже тогда раздавались голоса противъ контрапункта, вслѣдствіе котораго хоръ выговариваетъ слова молитвы не одновременно и оттого текстъ заглушается пѣніемъ. По этой причинѣ нѣкоторые ревнители католическаго богослуженія возставали противъ многоголосной музыки и требовали возвращенія къ унисонному пѣнію³⁾. Полифонія въ храмѣ была спасена гениемъ Палестрины, который красотою своихъ мессъ, въ особенности мессы папы Маркелла, подкупилъ членовъ комиссіи, долженствовавшей высказаться за или противъ многоголосной духовной музыки⁴⁾. Хотя Палестрина весьма искусно подкладывалъ текстъ⁵⁾ подъ музыку, но все же голоса его хора далеко не всегда выговариваютъ слова молитвеннаго текста одновременно. Поэтому такъ называемый стиль Палестрины хотя есть зеница строгой полифоніи съ художественно-музыкальной точки зрѣнія, но едва-ли вполне рѣшаетъ вопросъ: какова должна быть истинно-христіанская музыка? Извѣстный знатокъ западнаго церковнаго пѣнія Ламбиллотъ говоритъ, что музыка Палестрины не можетъ быть названа церковною, такъ какъ она исполняется хорошо только въ одномъ Римѣ, почему она и не можетъ быть названа музыкою католическою въ собственномъ смыслѣ (Lambillotte, Esthétique, théorie et pratique du chant grégorien. Paris, 1855, p. 299).

Быть можетъ, къ ея идеалу наиболѣе приблизится наше духовное пѣніе, если пойдетъ по пути, проложенному ревнителями древней православной мелодіи.

Суровый стиль въ произведеніяхъ Потулова наноситъ нѣкоторый ущербъ художественной сторонѣ русской духовной музыки.

¹⁾ Климентъ Александрійскій. „Педагогъ“. Въ русскомъ переводѣ Корсунскаго, 1890 г. Книга II. гл. 5, стр. 157.

²⁾ Такъ какъ здѣсь намѣчены лишь главные моменты музыкальнаго развитія Россіи въ области духовнаго пѣнія, то обойдены молчаніемъ многие композиторы, болѣе или менѣе слѣдовавшіе уже по проложенному пути.

³⁾ Къ унисонному пѣнію въ православной церкви склонялись Разумовскій и Воротниковъ (В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 182). Ср. ниже: стр. 389—390.

⁴⁾ Ambros. Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 15—21.

⁵⁾ Ibid. Bd. IV. S. 28.

«При строго и узко понятой аккордовой гармоніи, безъ проходящихъ нотъ, произведенія эти бѣдны въ отношеніи гармоническаго матеріала и не лишены недостатковъ съ художественной стороны, въ отношеніи плавности, свободы и красоты голосоведенія. Такъ какъ въ основаніи этихъ переложеній взяты извѣстныя, опредѣленныя теоретическія соображенія, а не самостоятельная выработка сопровождающихъ основную мелодію голосовъ въ духѣ и характерѣ самой мелодіи, то и ходы голосовъ и ихъ гармоническія соединенія являются какъ бы заранѣе предрѣшенными и связанными этими механическими правилами, а самыя произведенія являются мало выразительными съ художественной стороны»¹⁾.

Дальнѣйшее развитіе русскаго православнаго духовнаго пѣнія заключается въ стремленіи къ возвышенію художественной красоты въ многоголосной разработкѣ церковной мелодіи, безъ всякаго для нея ущерба, и наоборотъ, съ ясно обнаруживающимся стараніемъ приблизить мелодическіе ходы сопровождающихъ голосовъ къ основной мелодіи и уподобить ей²⁾. «Таковы переложенія пѣснопѣй знаменнаго распѣва въ изданіяхъ Братства Пресвятыя Богородицы. Художественная сторона въ этихъ переложеніяхъ нашла себѣ значительное примѣненіе, сообщивъ имъ особый жизненный смыслъ и эстетическое значеніе. Въ сравненіи съ переложеніемъ Потулова эти труды стоятъ несравненно ближе къ тому типу церковныхъ пѣснопѣй, который наиболѣе соответствуетъ высотѣ православнаго богослужбнаго пѣнія»³⁾. Основная мелодія въ изданіяхъ Братства Пресвятыя Богородицы помѣщается въ верхнемъ голосѣ⁴⁾.

Неизмѣнно сохранена древняя православная мелодія и въ новыхъ изданіяхъ придворной капеллы (какъ «Всенощное бѣдніе древнихъ напѣвовъ», 1888 г.)⁵⁾. Управление капеллою, послѣ Бахметева, было поручено Милію Алексѣевичу Балакиреву при сотрудничествѣ съ Николаемъ Андреевичемъ Римскимъ-Корсаковымъ. Благодаря этимъ высоко-талантливымъ композиторамъ, направленіе дѣятельности придворной капеллы стало болѣе народнымъ, и идеаль многоголосной обработки православной мелодіи въ характерѣ этой послѣдней началъ все болѣе выясняться.

Этотъ же идеалъ духовной музыки, къ которому стремится еще многіе талантливые композиторы, не упоминаемые здѣсь по недо-

статку мѣста, носился въ воображеніи и П. И. Чайковскаго, высказавшаго въ одномъ изъ своихъ писемъ къ Конинскому слѣдующія интересныя мысли: «Вопросомъ вашимъ о русской церковной музыкѣ вы задѣли мое больное мѣсто, и мнѣ пришлось бы исписать пѣдную дѣсть бумаги, чтобы надлежащимъ образомъ отвѣтить на вашъ вопросъ. Техника Бортнянскаго—дѣтская, рутинная, но тѣмъ не менѣе это единственный изъ духовныхъ композиторовъ, у котораго она была. Всѣ эти Ведели, Дехтеревы и т. п. любили по своему музыку, но они были сущіе невѣжды и своими произведеніями причинили столько зла Россіи, что и ста лѣтъ мало, чтобы уничтожить его. Отъ столицы до деревни раздается... слащавый стиль Бортнянскаго и—увы!—правится публикѣ. Нуженъ мессія, который однимъ ударомъ уничтожилъ бы все старье и пошелъ бы по новому пути, а новый путь заключается въ возвращеніи къ сѣдой старинѣ и въ сообщеніи древнихъ напѣвовъ въ соотвѣтствующей гармонизаціи»¹⁾.

Къ этой «сѣдой старинѣ» ведутъ православную русскую духовную музыку скромные дѣятели въ области науки церковнаго пѣнія: археологи, историки и теоретики. Не имъ-ли суждено расчислить путь для пришествія этого «мессіи» и такимъ образомъ стать его предтечами?

При появленіи партеснаго пѣнія въ XVII вѣкѣ стала разрабатываться и его теорія. Одно изъ древнѣйшихъ сочиненій по этому

¹⁾ Это письмо помѣщено въ «Русской Музыкальной Газетѣ» 1899 г., № 2, стр. 51.

Въ своихъ духовно-музыкальныхъ произведеніяхъ Чайковскій предполагалъ «способствовать къ отрезвленію» церковнаго пѣнія «отъ чуждыхъ элементовъ, глубоко вкоренившихся въ него, вслѣдствіе дѣятельности разныхъ итальянцевъ прошлаго вѣка и ихъ учениковъ». Самъ Чайковскій преслѣдовалъ слѣдующія цѣли: «Въ литургіи—говоритъ онъ,—я совершенно подчинился своему собственному артистическому побужденію. Всенощная же будетъ попыткой возвратитъ нашей церкви ея собственность, насильно отъ нея отторгнутую. При этомъ я старался избѣгать крайностей, т. е. новсе не задавался смѣлой мыслью возсоздать древній способъ церковнаго пѣнія и выбиться изъ путь европеизма, но и не подчинялся установившимся со временъ Бортнянскаго традиціямъ итальянизированія нашихъ напѣвовъ. Это будетъ трудъ эклетическій». (См. письмо Чайковскаго въ «Русскомъ Обозрѣніи» 1893 г. ноябрь, стр. 453).

Чайковскій своими духовными сочиненіями имѣетъ большое вліяніе на музыкальныхъ дѣятелей въ области церковнаго пѣнія. «Но это музыкальное движеніе,—пишетъ В. Металловъ,—нельзя признать жизненнымъ, такъ какъ ему недостаетъ главнаго—теоретическаго и историческаго принципа и одушевляющей его жизненной идеи, а также и соотвѣтствія требованіямъ церковности. Указываемый Чайковскимъ мессія долженъ отрѣшиться и отъ его вліянія и приемовъ гармонизаціи и выступитъ новымъ путемъ, иначе это будетъ то же старое, о которомъ говорилъ онъ самъ». (В. Металловъ. Очеркъ исторіи церковнаго пѣнія въ Россіи. 3-е изд. Москва. 1900, стр. 156).

¹⁾ В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3-е изд. Москва. 1900, стр. 148.

²⁾ Тамъ же, стр. 148.

³⁾ В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 148—149.

⁴⁾ Тамъ же, стр. 149.

⁵⁾ Тамъ же, стр. 150.

предмету на «основании писемъ древнихъ доброписцевъ» было составлено государевымъ пѣвчимъ дякономъ Іоанникомъ Трофимовичемъ Корневымъ (XVII вѣкъ). Николай Павловичъ Дилецкій (XVII в.) обработалъ это руководство и изложилъ его въ рукописи въ 1681 г. подъ заглавіемъ «Музикія». Рукопись ея находится въ библиотекѣ Общества исторіи и древностей россійскихъ¹⁾. Дилецкій еще ранѣе, а именно въ 1677 году, издалъ въ Смоленскѣ «Грамматику пѣнія мусикійскаго». Въ слѣдующемъ году Дилецкій выпустилъ свою Грамматику на польскомъ языкѣ въ Вильнѣ подъ заглавіемъ: «Идеи грамматикѣ мусикійской». Въ 1679 году эта книга появилась въ Москвѣ на «славянскомъ діалектѣ»²⁾. Дилецкій, получившій польское образованіе, совсѣмъ игнорируетъ православное духовное пѣніе и всецѣло сосредоточивается на сочиненіи концертовъ въ стилѣ «польскаго художества».

Въ дальнѣйшемъ своемъ историческомъ развитіи партесное пѣніе въ православной церкви подчинялось инымъ вліяніямъ западно-европейской музыки, особенно итальянской, пока не возникла мысль о самостоятельномъ духовномъ пѣніи въ Россіи. Говорятъ, эта мысль впервые была высказана Бортнянскимъ, указавшимъ на необходимость сохранить, напечатать крюковыми нотами и изучить древне-русское церковное пѣніе, которое стало бы прочнымъ основаніемъ контрапункта отечественнаго³⁾. Но пока этотъ проектъ оставался втуне, и вопросъ о партесномъ пѣніи въ православной русской церкви—открытымъ.

Митрополитъ Евгеній Болховитиновъ (1767—1837 гг.) въ своемъ «Историческомъ разсужденіи вообще о древнемъ христіанскомъ богослужебномъ пѣніи и особенно о пѣніи россійской церкви съ нужными примѣчаніями на оное»⁴⁾, говоритъ, что то иноземное пѣніе для церкви остается «вещью постороннею и отъ одного произволенія зависящею». По его мнѣнію, церковь, снисходя къ разнымъ сочиненіямъ русскихъ и иностранныхъ композиторовъ, «не все то приличнымъ почитаетъ, что происходитъ отъ вымысла ихъ

и искусства». Были голоса, прямо враждебные партесному пѣнію, склонявшіеся къ унисонному пѣнію, какъ, напримѣръ, Разумовскій, авторъ замѣчательнаго труда: «Церковное пѣніе въ Россіи» (Москва, 1867 г.). Свои мысли въ защиту унисоннаго пѣнія Разумовскій высказалъ въ рефератѣ: «Церковно-русское пѣніе» на 1-мъ археологическомъ съѣздѣ въ Москвѣ въ 1869 году. Къ предпочтенію унисоннаго пѣнія склоняется и Воротниковъ въ рефератѣ «Замѣтки по поводу разсужденій о гармонизаціи церковно-русской мелодіи», читанномъ на томъ же археологическомъ съѣздѣ¹⁾. Тамъ же прочелъ и князь Одоевскій свои «Краткія замѣтки о характеристикѣ русскаго церковнаго православнаго пѣнія», въ которыхъ высказывается свое мнѣніе объ умѣстности въ партесномъ церковно-русскомъ пѣніи лишь одного простѣйшаго контрапункта (такъ называемаго 1-го разряда), т. е. однихъ простѣйшихъ аккордовъ, при пѣніи которыхъ всѣ пѣвцы хора одновременно выговариваютъ слова молитвеннаго текста. Единомышленникъ съ кн. Одоевскимъ въ вопросѣ о православномъ духовномъ пѣніи, М. И. Глинка искалъ рѣшенія этой проблемы въ примѣненіи къ русской православной мелодіи принциповъ, на которыхъ зиждется западно-европейская полифонія строгаго стиля съ ея церковными ладами, и мечталъ найти въ сочиненіяхъ XV и XVI вѣковъ образцы для своихъ попытокъ въ многоголосной обработкѣ упомянутой мелодіи. Но какъ ни почтенна эта попытка нашего гениальнаго композитора, однако, современная наука о нашемъ духовномъ пѣніи отрицаетъ пригодность древнихъ западно-европейскихъ церковныхъ ладовъ для церковной обиходной мелодіи русской православной церкви и не допускаетъ гармонизировать ее подобно грегорианской. Одинъ изъ величайшихъ знатоковъ русскаго православнаго пѣнія, его исторіи и теоріи, В. Металловъ такъ заключаетъ свое замѣчательное изслѣдованіе стариннаго трактата по теоріи музыки 1679 года, составленнаго Николаемъ Дилецкимъ: «Церковная обиходная мелодія имѣетъ ей только

¹⁾ В. Ундольскій. Замѣчанія для исторіи церковнаго пѣнія. Москва, 1846, стр. 18.

²⁾ Объ этомъ трудѣ Дилецкаго см. В. Металловъ. Старинный трактатъ по теоріи музыки 1679 года, составленный киевляниномъ Николаемъ Дилецкимъ. Спб. 1898.

³⁾ Этотъ проектъ, приписываемый Бортнянскому, напечатанъ въ приложеніи къ протоколу 25-го апрѣля 1878 г. «Общества любителей древней письменности». (Спб. 1878 г.). Извлеченіе изъ этого проекта у Ст. Смоленскаго. Азбука знаменнаго пѣнія. Казань. 1888, стр. 26—27.

⁴⁾ Это сочиненіе, составленное въ 1797 г., появилось во второмъ изданіи въ 1804 г. Въ 1897 г. оно было перепечатано со 2-го изданія въ «Русской Музыкальной Газетѣ» (стр. 1019—1036).

¹⁾ Воротниковъ пишетъ, что «нельзя не признать полезнымъ, въ дѣлѣ рѣшенія различныхъ вопросовъ по церковному пѣнію, обратить вниманіе на пѣніе унисонное. И дѣйствительно, пѣніе это въ монастыряхъ, въ особенности гдѣ пѣтъ пѣвчихъ, до того величаво и вмѣстѣ съ тѣмъ умирительно, что его безспорно можно почитать за истинное церковное пѣніе, тогда какъ въ гармонически составленномъ пѣніи часто ощущается недостатокъ въ этихъ качествахъ, существенно необходимыхъ для пѣнія въ храмѣ». (П. М. Воротниковъ. Замѣтки по поводу разсужденій о гармонизаціи церковно-русской мелодіи. См. труды перваго археологическаго съѣзда въ Москвѣ 1869 г. I. Москва. 1871, стр. 475).

Защитникомъ красоты мелодической музыки является и Гевартъ (Fr. Aug. Gevaert. Histoire et théorie de la musique de l'antiquité. Gand. 1881. Т. II, p. XV).

свойственное построение, тайны которого могут быть открыты лишь в ней же самой, ея внимательным изучением и при помощи таких старинных пособий, какъ трактатъ Дилецкаго, съ присоединениемъ, кромѣ того, тщательнаго акустическаго анализа»¹⁾.

Въ акустическомъ анализѣ, въ эллинской и византійской теоріи музыки искалъ руководства для гармонизаціи древне-русскаго пѣнія Юрій Карловичъ Арнольдъ, написавшій «Теорію древне-русскаго церковнаго и народнаго пѣнія» (Москва, 1880 г.) и «Гармонизацію древне-русскаго церковнаго пѣнія по эллинской и византійской теоріи и акустическому анализу» (Москва, 1886 г.). Отвлеченная, искусственная теорія Арнольда, основанная на сухихъ математическихъ выводахъ и разрозненныхъ отрывкахъ греческихъ музыкально-теоретическихъ сочиненій, нерѣдко отдаленныхъ между собою вѣками, едва ли можетъ дать прочные результаты²⁾; которые возможны лишь при практическомъ изученіи древнихъ мелодій, обнаруживающихъ лишь этимъ путемъ своеобразный ихъ характеръ, все изящество ихъ формы, скрытой ихъ съ виду несимметричнымъ складомъ, и всю глубину проникающаго ихъ религіознаго духа. В. Металловъ, такъ много потрудившійся въ области исторіи, теоріи и практики русскаго православнаго пѣнія, такъ характеризуетъ трудъ Арнольда: «Своеобразно понимая осмогласіе знаменнаго распѣва, какъ совокупность восьми греческихъ ладовъ, Арнольдъ примѣняетъ къ церковнымъ мелодіямъ совершенно ту же гармонизацію съ хроматизмомъ, диссонансами, модуляциями, септ-аккордами разныхъ видовъ, какая въ ходу и въ современной западно-европейской музыкѣ, съ тѣмъ различіемъ, что прилагаетъ при этомъ своеобразныя каденціи (каталексисы) въ ладахъ мажорномъ или минорномъ, и притомъ — или на октавѣ и квинтѣ тоники, или же на октавѣ и квинтѣ доминанты, такъ что и сами каденціи эти ничего собственно новаго и особеннаго для современной музыкальной теоріи не представляютъ, какъ и вся система гармонизаціи не можетъ разсчитывать ни на оригинальность, ни на вѣрность почтенной классической и православно-русской древности, ни на практическую приложимость и плодотворность ожидаемыхъ отъ нея результатовъ. Какъ своеобразный опытъ, эта система гармонизаціи можетъ быть лишь предметомъ исторіи и музыкальной археологіи. Что касается до гармонизаціи православныхъ церковныхъ мелодій на основаніи западныхъ церковныхъ ладовъ, то въ этой мысли

¹⁾ В. Металловъ. Старинный трактатъ по теоріи музыки 1679 года, составленный киевляниномъ Николаемъ Дилецкимъ, Спб. 1898, стр. 18.

²⁾ Ср. В. Металловъ, Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва, 1900, стр. 175.

столько же смѣлости, сколько и непониманія настоящаго музыкальнаго строя и ритмическаго характера этихъ мелодій, особенно въ знаменномъ распѣвѣ. Православная русская церковная мелодія построена на соединенныхъ тетра хордахъ и въ ритмѣ несимметричномъ, западная церковная мелодія (грегоріанская) — на тетра хордахъ раздѣленныхъ и въ ритмѣ симметричномъ (*cantus planus*), почему нерѣдко тѣ гармоническія сочетанія тоновъ, послѣдованія и каденціи, которыя возможны въ западной церковной музыкѣ, невозможны въ православно-русской, и наоборотъ, въ чемъ проявляется рѣшительная своеобразность и несоединимость той и другой, православно-русской и западно-грегоріанской (и протестантской), церковной музыки»¹⁾. Арнольдъ для своихъ трудовъ пользовался софитами и указаниями Д. Разумовскаго, раздѣлявшаго взгляды Арнольда. В. Металловъ, несогласный съ Арнольдомъ, не удовлетворяется и механическимъ приѣмомъ Разумовскаго, характеризующаго на основаніи вращенія гласовой мелодіи въ предѣлахъ какого-либо тетра хорда и самый гласъ, къ которому она принадлежитъ²⁾.

Солидарнымъ съ Разумовскимъ и Арнольдомъ въ своихъ теоретическихъ взглядахъ является І. Вознесенскій, сдѣлавшій весьма значительный вкладъ въ литературу о церковномъ пѣніи своими изслѣдованіями знаменнаго, греческаго, киевскаго и болгарскаго распѣвовъ.

Съ своей стороны, В. Металловъ, признавая серьезныя заслуги І. Вознесенскаго, упрекаетъ послѣдняго за методъ его анализа древнихъ напѣвовъ, болѣе годный къ грегоріанскому пѣнію и обычной музыкѣ, чѣмъ къ особенностямъ православной русской мелодіи³⁾. Православные древніе церковные напѣвы могутъ быть основательно изучены и ясно поняты не въ ихъ переводѣ на современные ноты, а въ ихъ крюковой семиографіи, составляющей ихъ физическую оболочку, органически выросшую изъ ихъ духовнаго зерна. Опытъ подобнаго изслѣдованія и разработки распѣва, въ отношеніи его внутренняго мелодическаго строенія по осмогласію, В. Металловъ сдѣлалъ въ сочиненіи: «Осмогласіе знаменнаго распѣва. Опытъ руководства къ изученію осмогласія знаменнаго распѣва по гласовымъ попѣвкамъ» (Москва, 1899 г.).

Для изученія православныхъ мелодій, записанныхъ крюковой нотацией, упомянутый авторъ издалъ чрезвычайно полезный трудъ

¹⁾ В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 183—184.

²⁾ В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. Москва. 1900, стр. 174.

³⁾ Тамъ же, стр. 176.

подъ названіемъ: «Азбука крюкового пѣнія. Опытъ систематическаго руководства къ чтенію крюковой семіографіи пѣснопѣній знаменнаго роспѣва, періода киноварныхъ помѣтъ». Москва. 1899 г.

В. Металловъ много потрудился для всесторонняго теоретическаго, практическаго, историческаго изученія строя и характера церковныхъ мелодій. Вникая въ художественныя красоты и своеобразный характеръ древнѣйшихъ пѣснопѣній, упомянутый авторъ оказалъ серьезное содѣйствіе выясненію вопроса о гармонизаціи церковныхъ мелодій своей книгой: «Строгий стиль гармоніи. Опытъ изложенія строгаго и строгаго-церковнаго стиля гармоніи». Москва, 1898 г.

Археологическое и историческое изученіе древнихъ православно-русскихъ пѣснопѣній, къ которому такъ энергично призываетъ В. Металловъ¹⁾, началось около середины XIX вѣка. Починъ въ этомъ дѣлѣ принадлежитъ Ундольскому, издавшему въ 1846 г. «Замѣчанія для исторіи церковнаго пѣнія въ Россіи». Недостатокъ специальныхъ знаній въ пѣніи сказывается въ слишкомъ краткихъ и осторожныхъ сужденіяхъ автора. Впрочемъ, этотъ трудъ сохраняетъ свое значеніе до сихъ поръ²⁾. Незнаніе музыки мѣшало и Сахарову, который въ 1849 г. напечаталъ въ Журналѣ Министерства Народнаго Просвѣщенія статью подъ названіемъ: «Исслѣдованіе о русскомъ церковномъ пѣснопѣніи». О трудахъ Сахарова въ области исторіи и археологіи древняго церковнаго пѣнія произнесъ справедливую оцѣнку князь Одоевскій, говоря: «Огромную услугу оказалъ покойный Сахаровъ, печатавъ въ Журналѣ Министерства Народнаго Просвѣщенія 1849 г. отрывки изъ бывшихъ у него драгоценныхъ рукописей; но, къ сожалѣнію, эти отрывки весьма неполны, неточны, избраны безъ опредѣленной цѣли, перемѣшаны съ толкованіями вполне произвольными и даже непонятными по неопредѣленности и выраженій, и мысли. Почтенный Сахаровъ не зналъ музыки»³⁾.

Князь Владиміръ Федоровичъ Одоевскій — человѣкъ всесторонне-образованный, оказалъ громадныя услуги археологіи, исторіи и теоріи древняго и церковнаго пѣнія, несмотря на отсутствіе законченности, опредѣленности и плана въ его статьяхъ, написанныхъ по случайнымъ поводамъ и разбросанныхъ въ разныхъ періодическихъ изданіяхъ⁴⁾.

¹⁾ В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 184.

²⁾ Ср. тамъ же, стр. 164.

³⁾ Кн. Одоевскій. Къ вопросу о древне-русскомъ пѣснопѣніи. Москва. 1864, стр. 14.

⁴⁾ Ср. В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 166.

Вотъ главнѣйшіе труды князя Одоевскаго:

1) Къ вопросу о древне-русскомъ пѣснопѣніи. Москва, 1864 г.

2) О пѣніи въ приходскихъ церквахъ (Историческія свѣдѣнія о нашемъ церковномъ пѣснопѣніи «Дом. Бес.», вып. 26, стр. 622—626 и отд. Москва, 1866 г.).

3) Мнѣніе по вопросамъ, возбужденнымъ министромъ народнаго просвѣщенія по дѣлу о церковномъ пѣніи. Москва, 1866 г.

4) Къ дѣлу о церковномъ пѣніи. «Дом. Бес.» 1866 г. Вып. 27 и 28, стр. 642—647, 665—672.

5) Опыты въ предѣлахъ погласицы древне-русскихъ тетрахордовъ. Москва, 1869 г.

6) О значеніи пѣнія, какъ образовательно-воспитательнаго предмета. Калуж. Еп. Вѣд. 1882 г. № 19.

Кн. Одоевскій имѣлъ весьма благотворное вліяніе на многихъ славныхъ дѣятелей въ области церковнаго пѣнія, какъ, напримѣръ, на Глинку, Ломакіна, Потулова, Ундольскаго, протоіерея Разумовскаго и др.¹⁾.

Протоіерей Дмитрій Васильевичъ Разумовскій (1818—1889 г.) значительно подвинулъ впередъ археологію, исторію и теорію церковнаго пѣнія въ особенности своей образцовой книгой: «Церковное пѣніе въ Россіи» (Москва, 1867 г.), которая резюмируетъ всѣ предыдущія изслѣдованія и становится краеугольнымъ камнемъ для послѣдующей разработки названнаго предмета. Но какъ ни великъ авторитетъ Разумовскаго въ наукѣ о церковномъ пѣніи въ Россіи, все-таки недостатокъ специально-музыкальнаго образованія названнаго писателя обнаружился въ нѣкоторыхъ неточностяхъ и недостаточно провѣренныхъ мнѣніяхъ²⁾.

Еще князь Одоевскій жаловался на то, что древнія музыкальныя рукописи оставались неразобранными, такъ какъ «наши музыканты не археологи, а археологи не музыканты»³⁾.

Но интересъ ученыхъ къ музыкѣ, съ одной стороны, и появленіе музыкантовъ съ широкимъ научнымъ образованіемъ, съ другой⁴⁾, даетъ надежду на то, что этотъ пробѣлъ все болѣе и болѣе

¹⁾ В. Металловъ. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. 3 изд. Москва. 1900, стр. 166.

²⁾ Ср. тамъ же, стр. 172.

³⁾ См. письмо князя Одоевскаго къ Кашперову. (Русское обозрѣніе. 1894, Мартъ, стр. 432).

⁴⁾ Къ таковымъ, по справедливости, принадлежитъ Ст. В. Смоленскій, соединяющій въ своемъ лицѣ и музыканта, и археолога. О немъ я имѣлъ случай писать въ своей статьѣ: «Главные моменты въ развитіи русскаго православнаго духовнаго пѣнія» (рефератъ, читанный въ Парижѣ на конгрессѣ исторіи музыки 14-го (27-го) іюля 1900 г.), напечатанной въ «Журналѣ Министерства Народнаго Просвѣщенія» (сентябрь, 1902 г.).

будетъ пополняться. На западѣ музыка стала предметомъ дѣятельной научной разработки и музыкальная наука («Musikwissenschaft») стремится занять подобающее ей мѣсто среди остальных¹⁾. Можно надѣяться, что со временемъ это совершится и у насъ...

ГЛАВА III.

Свѣтская музыка въ Россіи до Глинки.

Христіанство, принесенное въ Россію изъ Византіи, носило на себѣ характеръ аскетическаго ученія. Оно вооружалось противъ мірскихъ удовольствій, въ которыхъ видную роль играютъ музыкальныя забавы. Духовенство, въ борьбѣ съ музыкальными увеселеніями, столь любимыми русскимъ народомъ, сначала ограничивалось одними увѣщаніями. Но затѣмъ, болѣе и болѣе подчиняя себѣ представителей свѣтской власти, стало переходить къ крутымъ мѣрамъ. Впрочемъ, сами государи и по примѣру ихъ бояре не могли исполнѣ отречься отъ увеселеній музыкальнымъ искусствомъ «умѣльцевъ». Самъ царь Иванъ Васильевичъ Грозный, о композиторской дѣятельности котораго въ области церковной музыки было уже упомянуто, — несмотря на монашескую окраску внѣшняго вида своего дворца, любилъ въ часы разгульнаго веселья потѣшить себя скоморохами, и даже иногда переходилъ отъ пассивнаго наслажденія искусствомъ скомороховъ къ дѣятельному участию въ пѣніи и пляскѣ. Но, допуская эти развлечения въ своей частной жизни, царь Иванъ Васильевичъ Грозный находилъ ихъ вредными для общественной нравственности и выражалъ желаніе окончательно истребить мірскія забавы съ музыкой и пляской во всей подвластной ему странѣ²⁾.

Гоненіе противъ скомороховъ и любителей музыкальных увеселеній проявилось съ наибольшою силою при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ. Съ 1649 г.³⁾ начинается рядъ указовъ, возбранявшихъ увеселенія скомороховъ: игрища, пляски и т. п. Былъ изданъ приказъ прибѣгать къ тѣлесному наказанію и денежнымъ штрафамъ въ случаѣ, если бы скоморохи стали отказываться исполнять установленный правительствомъ законъ, запрещавшій увеселительныя искусства. Гоненія распространились и на любителей мірскихъ забавъ.

¹⁾ Н. Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin und Stuttgart. 1901. S. 768—769.

²⁾ Вл. Михневичъ. Очеркъ исторіи музыки въ Россіи. Спб. 1879, стр. 58—59.

³⁾ Тамъ же, стр. 47.

Наказаніе грозило всякому, приглашавшему скомороховъ для собственнаго увеселенія въ своей частной жизни. Чтобы окончательно пресѣчь всякую возможность предаваться грѣховному развлеченію музыкальнымъ искусствомъ, было велѣно собрать все музыкальныя инструменты, находившіеся въ Москвѣ; ими были нагружены возы, которые свезли эти запретные предметы на московскую рѣку для набожнаго ауто-да-фе...¹⁾

Причина такого суроваго преслѣдованія въ сущности невинныхъ забавъ заключалась во влияніи духовенства на царя Алексѣя Михайловича, который, по своему личному характеру, совсѣмъ не былъ похожъ на мрачнаго фанатика. Напротивъ, онъ даже самъ не устоялъ передъ соблазномъ и даже расширилъ дѣятельность «потѣшной палаты». Уже во времена царя Михаила Ѳеодоровича въ дворцовыхъ спискахъ упоминаются цымбалники: Томило Михайловъ Бѣсовъ, Мелентій Степановъ, и Андрей Андреевъ. Органнымъ дѣломъ завѣдывали нѣмцы: Ансъ Лунъ и Мелхартъ Лунъ. Имъ царь поручилъ обучить органному дѣлу русскихъ учениковъ. Въ царствованіе Алексѣя Михайловича къ удовольствіямъ «потѣшной палаты» присоединились сценическія представленія. Они начались, благодаря пріѣхавшей въ Москву нѣмецкой труппѣ въ 1672 г. Театральныя представленія сопровождалась музыкой. Они произвели самое благоприятное впечатлѣніе на царя. Впослѣдствіи была выстроена особая «комедійная хранилища» для постоянныхъ театральныхъ представленій²⁾.

Подобныя увеселенія, какъ придворная забава, были доступны немногимъ. Но въ 1674 г., по случаю торжественнаго объявленія Ѳеодора Алексѣевича наслѣдникомъ престола, царь задаль широкій пиръ, на который были приглашены: все боярство, дьяки и духовники государя. Музыкальная часть пира состояла въ игрѣ на органахъ, сурнахъ, трубахъ, накрахъ и литаврахъ. Въ это время по Москвѣ ходили комедіанты съ подвижными маріонеточными театрами³⁾.

Такой крутой поворотъ отъ «тишины» къ шумному веселью не могъ не вызвать желанія оправдаться передъ собственной совѣстью, запрещавшей мірскія удовольствія. Оправданіе находилось въ томъ обстоятельстве, что музыканты и прочіе увеселители были не православные, а нѣмцы. Однако, изъ дворцовыхъ записокъ извѣстно, что въ числѣ исполнителей были и русскіе, именно: дворовые люди боя-

¹⁾ Тамъ же, стр. 48. Фаминцынъ. Гусли. Спб. 1890, стр. 98.

²⁾ Михневичъ. Очеркъ исторіи музыки въ Россіи. Спб. 1879, стр. 66—67.

³⁾ Тамъ же, стр. 68.

рина Артемія Сергѣевича Матвѣева, который завѣдывалъ дворцовымъ театромъ. Матвѣевъ завелъ театральную школу, ученики которой написали комедію и поднесли ее царю¹⁾. Матвѣевъ былъ человекъ со вкусомъ и знаніями западно-европейскими, рѣшительный. Поворотъ къ которымъ совершился при Петрѣ Великомъ, не оставлявшемъ безъ вниманія и музыки.

Самъ Петръ Великій²⁾ преимущественно любилъ духовное пѣніе, въ которомъ принималъ личное участіе, исполняя басовую партію³⁾. На святки, въ новый годъ и другіе большіе праздники Петръ Великій исполнялъ обрядъ «славленія». Окруженный толпою вельможъ и любимцевъ, онъ ѣздилъ изъ дома въ домъ, пѣлъ съ хоромъ «Тебе Бога хвалимъ» и пр. Хозяева должны были благодарить знатныхъ гостей болѣе или менѣе цѣнными подарками. Посѣщая при «славленіи» дома частныхъ лицъ, Петръ Великій имѣлъ возможность наблюдать, насколько проникали въ народную жизнь затѣянные имъ перемѣны въ духъ западно-европейской культуры.

Петръ Великій понималъ важность музыки, какъ средства оживлять общественную жизнь. Музыка, по его приказу, должна была увеличивать блескъ торжественныхъ процессій, парадовъ и т. п. Она же оживляла веселье на «ассамблеяхъ». У Петра Великаго былъ свой оркестръ. По примѣру государя, оркестры заводились въ частныхъ домахъ у разныхъ вельможъ. Музыка не всегда играла аксессуарную роль: иногда она выступала самостоятельно въ концертахъ, устраивавшихся меломанами того времени. Музыканты изъ-за границы приглашались на придворную службу. Музыкальный персоналъ наполнялся также плѣнными шведами, изъ которыхъ нѣкоторые были свѣдущи въ этомъ искусствѣ. Петръ Великій обязывалъ иностранныхъ музыкантовъ обучать русскихъ учениковъ западно-европейской музыкѣ. Хотя Петръ Великій и заботился о возвышеніи музыкальнаго образованія русскихъ, но русская національная музыка не получила развитія. Лишь были дозволены русскія національныя пѣсни и забавы, считавшіяся прежде грѣховными.

Екатерина I-я старалась продолжать начатое Петромъ Великимъ дѣло реформы. Въ музыкальномъ отношеніи ея царствованіе

¹⁾ Михневичъ. Очеркъ исторіи музыки въ Россіи. Спб. 1879, стр. 67—68. До насъ дошелъ отрывокъ изъ музыки къ одному изъ «комедійныхъ дѣйствій» (см. Шляпкинъ. Царевна Наталья Алексѣевна и театр ея времени. Спб. 1898, стр. V—VI), ср. ст. о русской музыкѣ С. Е. Булича въ Энциклопедическомъ Словарѣ Брокгауза и Ефрона. Спб. 1899, т. 28, стр. 679.

²⁾ Вл. Михневичъ. Очеркъ исторіи музыки въ Россіи. Спб. 1879, стр. 105—143.

³⁾ Д. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. Москва. 1867, стр. 223.

замѣчательно тѣмъ, что способные къ музыкѣ студенты духовныхъ академій и школъ нѣсколько разъ посылались за границу, для приготовленія себя къ должности хоровыхъ регентовъ¹⁾. При Петрѣ II ретроградная реакція начала было возвышать свой голосъ, но увеселеніямъ и музыкальнымъ забавамъ эта попытка не помѣшала. Петръ II самъ игралъ на скрипкѣ и страстно любилъ музыку. Концерты при немъ были въ большой модѣ²⁾.

При Аннѣ Іоанновнѣ преимущественно обращалось вниманіе на блескъ и пышность. Государыня желала, чтобы въ этомъ отношеніи ея дворъ не уступалъ ни одному изъ европейскихъ. При Аннѣ Іоанновнѣ была выписана въ Петербургъ итальянская опера³⁾. Капельмейстеромъ итальянской труппы былъ Арайа (1700—1770 г.), родившійся въ Неаполѣ и стяжавшій себѣ славу опернаго композитора еще въ молодые годы. Въ 1735 г.⁴⁾ была дана первая въ Россіи большая итальянская опера «Abiasage», «Albiazzare» (по-русски—«Абіацарь»), сочиненная капельмейстеромъ Арайа⁵⁾. Кромѣ этой оперы, Арайа написалъ еще слѣдующія: Семпирамида, Сципионъ, Арзасъ, Селевкъ и др. Написанныя по-итальянски либретто, для удобопонятности русской публикѣ, переводились на русскій, французскій и нѣмецкій языки.

Переведенныя на русскій языкъ итальянскія оперы исполнялись русскими артистами.

Арайа написалъ оперу «Цефаль и Прокрисъ» на самостоятельный русскій текстъ, сочиненный Сумароковымъ. Она была постав-

¹⁾ Веселовскій. Музыка славянъ. Русскій Вѣстникъ. 1866. Июль, стр. 126.

²⁾ Михневичъ. Очеркъ исторіи музыки въ Россіи. Спб. 1879, стр. 145.

³⁾ Тамъ же, стр. 146.

⁴⁾ В. В. Сиповскій. Итальянскій театр въ С.-Петербургѣ при Аннѣ Іоанновнѣ (1733—1735). См. „Русская Старина“. 1900. Май. Слѣдствія объ оперѣ въ Россіи читатель найдетъ въ слѣдующихъ сочиненіяхъ: Р. Штаффордъ. Исторія музыки съ примѣчаніями, поправками и добавленіями Г. Фетиса. Пер. съ фр. Е. Воронова. Спб. 1838, стр. 349—399. Морковъ. Историческій очеркъ русской оперы. Рr. Joussoouff. Histoire de la musique en Russie. Paris. 1862. М. К. Исторія оперы въ лучшихъ ея представителяхъ. Москва. 1874. С. Спб. La musique en Russie. Paris. 1888. В. В. Березовскій. Русская музыка. Спб. 1898. В. Стасовъ. Русскія и иностранныя оперы, исполнявшіяся на Императорскихъ театрахъ въ Россіи въ XVIII и XIX столѣтіяхъ. Спб. 1898. Всев. Чешинъ. Исторія русской оперы (1735—1900). Спб. 1902. Кромѣ того, см. вышеупомянутые труды Михневича и Булича и біографіи композиторовъ, на которыя будутъ сдѣланы ссылки ниже.

⁵⁾ См. ст. С. К. Булича о русской музыкѣ въ Энциклопедическомъ словарѣ Брокгауза и Ефрона. Спб. 1899, т. 28, стр. 689—690. Настоящее названіе этой оперы: „Сила любви и ненависти (La forza dell'amore e dell'odio)“. См. В. Стасовъ. Русскія и иностранныя оперы, исполнявшіяся на Императорскихъ театрахъ въ Россіи въ XVIII и XIX столѣтіяхъ. Спб. 1898, стр. 35. Абіацарь—герой этой оперы.

лена въ 1755 г.¹⁾), слѣдовательно, уже въ царствованіе Елизаветы Петровны. Эта первая русская опера была исполнена съ большимъ успѣхомъ русскими артистами. Въ этой «первой русской оперѣ», кромѣ русскаго языка, не было никакихъ національных элементовъ. Однако, національныя тенденціи стали обнаруживаться во времена Елизаветы Петровны, подчинившейся въ этомъ отношеніи вліянію Разумовскаго, который, понавъ въ знатность, остался вѣренъ своимъ простонароднымъ вкусамъ²⁾. Тогда вошли въ моду русскія народныя пляски и пѣсни. Ловкіе иноземные музыканты воспользовались этой національной модой и стали сочинять пьесы на народные мотивы. Мадонисъ, виртуозъ на скрипкѣ, жившій въ Петербургѣ съ 1731 г., первый сталъ писать инструментальныя произведенія на русскіе національные мотивы. Русскія пляски сталъ вводить въ балетъ Фузано. Онъ же писалъ котрадансы на русскія темы³⁾. Въ оперу вмѣстѣ съ языкомъ и національными русскими мотивами стали проникать и русскіе нравы. Въ 1756 г. была дана комическая опера «въ русскіхъ нравахъ» подъ названіемъ «Танюша или счастливая встрѣча». Текстъ этой оперы написанъ Дмитревскимъ, а музыка актеромъ Ф. Г. Волковымъ⁴⁾.

При Елизаветѣ Петровнѣ была изобрѣтена такъ называемая роговая, охотничья или полевая музыка⁵⁾. Ее изобрѣлъ Іоаннъ Ан-

¹⁾ Историческій очеркъ русской оперы съ самаго ея начала по 1862 г. Моркова. С.-Петербургъ 1862, стр. 2. Въ концѣ названной книги приложена увертюра этой оперы.

²⁾ Михневичъ. Очеркъ исторіи музыки въ Россіи. Спб. 1879, стр. 161—162, 167—168.

³⁾ Михневичъ. Очеркъ исторіи музыки въ Россіи. Спб. 1879, стр. 168. На русскія темы писалъ и русскій скрипачъ-виртуозъ, Хандошкинъ. Изъ его произведеній въ Россіи напечатаны двѣ тетради варіацій изд. Герстенберга и одна соната изд. Стеклова. Много сочиненій его издано въ восьмидесятыхъ годахъ 18-го столѣтія въ Голландіи. (В. В. Березовскій. Русская музыка. Спб. 1898, стр. 18). Хандошкинъ умеръ въ 1804 г. (См. ст. С. К. Булича о русской музыкѣ въ Энциклопедическомъ словарѣ Брокгауза и Ефрона. Спб. 1899, т. 28, стр. 693. Ср. Тамъ же, т. 37, стр. 39).

⁴⁾ В. Стасовъ. Русскія и иностранныя оперы, исполнявшіяся на Императорскихъ театрахъ въ Россіи въ XVIII и XIX столѣтіяхъ. Спб. 1898, стр. 38. Это произведеніе можно назвать настоящей первой русской оперой, хотя сохранились свѣдѣнія и о болѣе раннихъ подобныхъ представленіяхъ съ пѣніемъ и танцами. (См. ст. С. К. Булича о русской музыкѣ въ Энциклопедическомъ словарѣ Брокгауза и Ефрона. Спб. 1899, т. 28, стр. 690).

⁵⁾ Генрихъ (Іоаннъ Христіанъ). Начато, успѣхи и нынѣшнее состояніе роговой музыки. Спб. 1796. Штаффордъ. Исторія музыки. Пер. съ фр. Е. Вороновъ. Спб. 1838, стр. 385—386. Веселовскій. Музыка славянъ. (Русскій Вѣстникъ. 1866, Іюль, стр. 133—134). Михневичъ. Очеркъ исторіи музыки въ Россіи. Спб. 1879, стр. 221—223). Карповичъ. Роговая музыка въ Россіи. (Древняя и Новая Россія. 1880, Августъ). Ср. Роговая музыка въ Россіи. (Русская Музыкальная Газета. 1896, № 7, стр. 717—718). Снимокъ со стариннаго изображенія роговой музыки тамъ же, стр. 718).

тонъ Марешъ, родившійся въ 1719 г. въ Богеміи, въ городѣ Хотиборцѣ, Чаславскаго округа. Сначала Марешъ учился пѣнію, потомъ предался игрѣ на валторнѣ и сдѣлался знаменитымъ виртуозомъ на этомъ инструментѣ. Между прочимъ, онъ выучился играть на виолончелѣ у берлинскаго виолончелиста Зика. Находясь въ Берлинѣ, Марешъ получилъ въ 1748 г. приглашеніе отъ графа Бестужева ѣхать въ Петербургъ. Игра на валторнѣ Мареша такъ понравилась государынѣ, что онъ былъ взятъ въ камеръ-музыканты. Нарышкинъ поручилъ ему исправленіе грубыхъ охотничьихъ роговъ. Это обстоятельство дало поводъ Марешу изобрѣсти особый родъ роговой музыки. Она состояла въ томъ, что играющій издавалъ лишь единственный тонъ своего рога. Несмотря на скудость матеріала, доставляемаго каждымъ исполнителемъ, Марешъ довелъ оркестръ роговой музыки до такого совершенства, что послѣдній исполнялъ цѣлыя увертюры, симфоніи и т. п., приводя иностранцевъ въ изумленіе. Такіе результаты, при неимовѣрной трудности и механичности въ работѣ, могли быть достигнуты только «въ такой странѣ, гдѣ существуетъ рабство», какъ это замѣтилъ Массонъ¹⁾. По поводу роговой музыки Амбросъ говоритъ, что она «представляетъ курьезнѣйшій кунштюкъ; для самой короткой мелодіи нужна цѣлая толпа музыкантовъ, потому что каждый играющій механически, рабски связанъ единственнымъ тономъ своего инструмента, представляя полный контрастъ съ развившимся на западѣ органомъ, на которомъ одинъ играющій управляетъ цѣлымъ звуковымъ міромъ, и свободная музыкальная мысль можетъ литься могучимъ потокомъ». (Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 118—119). Въ 1757 г. Марешъ былъ сдѣланъ капельмейстеромъ Императорской роговой музыки. Въ 1794 году онъ умеръ, разбитый параличемъ отъ усиленныхъ занятій и огорченій по службѣ, которая онъ вынесъ послѣ смерти Нарышкина. Капельмейстеръ роговой музыки графа Разумовскаго, Карлъ фонъ-Лау, еще болѣе ее улучшилъ.

При Елизаветѣ Петровнѣ итальянская опера продолжала находиться въ цвѣтущемъ состояніи и блистала первоклассными композиторами и исполнителями. Изъ композиторовъ, находившихся въ это время въ Петербургѣ, особенно замѣчательны: Раупахъ, Бюланъ, Сальери, Цопписъ, Майо, Локателли, ставившій оперы-буффъ и балеты, и Старцеръ, славившійся преимущественно своею балетною музыкой. Въ послѣднемъ году царствованія Елизаветы Петровны театральныя представленія были закрыты. Но въ 1762 г., по восше-

¹⁾ Mémoires sur la Russie. 1802. Ср. ст. С. К. Булича въ Энциклопедическомъ словарѣ Брокгауза и Ефрона. Спб. 1899, т. 28, стр. 691.

ствии на престолъ Екатерины II, итальянская опера начала свою дѣятельность съ новымъ блескомъ. Изъ композиторовъ, бывшихъ въ Петербургѣ при Екатеринѣ II, особенно выдавались: Манфредини, Галуппи, Траятта, Сарти, Мартинъ, Паэзіелло, Чимароза и др. Выше было уже замѣчено, что эти композиторы повліяли и на русскую духовную музыку. Раупахъ писалъ музыку для переложенія псалмовъ Ломоносова. Сарти сочинилъ ораторію: «Тебѣ Бога хвалимъ», которая была исполнена, по случаю взятія Очакова, съ колокольнымъ звономъ и пушечной пальбой, въ главной квартирѣ Потемкина подъ Яссами¹⁾.

Съ 1791 г. исполнялись въ Петербургѣ и нѣмецкія оперы²⁾.

Въ царствованіе Екатерины II сдѣлала замѣчательные успѣхи національная русская опера³⁾. Въ 1772 г. была поставлена «Анюта», текстъ которой написанъ Поповымъ, а музыка Ѳоминымъ. Эта опера, воспроизводившая народный бытъ и заключающая въ себѣ сатиру на насилія и несправедливости, имѣла большой успѣхъ⁴⁾. Огромный интересъ возбудили оперы Матинскаго: Перерожденіе: (1777 г.) и Гостинный дворъ (1791 г.). Матинскій былъ крѣпостной человѣкъ графа Ягужинскаго. Получивъ научное и музыкальное образованіе въ Россіи, а потомъ въ Италіи, онъ выказалъ разностороннюю дѣятельность: писалъ книги по математикѣ, художественной критикѣ, переводилъ басни, сказки, сочинялъ комедіи, пѣсни и оперы⁵⁾. Кромѣ названныхъ произведеній, дѣятельности того же автора обязаны своимъ появленіемъ слѣдующія оперы: «Добрая Дѣвка», «Плѣнника и Зелимъ», «Какъ проживешь, такъ и прослывешь», «Тунисскій паша», «Сердцеплѣнна» и пр. Музыка къ нѣкоторымъ изъ этихъ оперъ написана Ѳоминымъ и Керцелли и только текстъ Матинскимъ⁶⁾. Но иногда Матинскій писалъ и текстъ, и музыку, напримѣръ, въ своей оперѣ «Гостинный дворъ». Ѳоминъ написалъ музыку и къ оперѣ «Мельникъ колдунъ», текстъ которой сочиненъ Аблесимовымъ. Эта опера была поставлена въ 1779 г. и имѣла громадный успѣхъ. Популярность ея доказывается тѣмъ, что ея аріи и куплеты распѣвались повсюду и господами и лакеями⁷⁾.

1) Штаффордъ. Исторія музыки. Пер. съ франц. Воронова. Спб. 1838, стр. 380—381.

2) Тамъ же, стр. 382.

3) См. ст. С. К. Вулича о русской музыкѣ въ Энциклопедическомъ словарѣ Брокгауза и Ефрона. Спб. 1899, т. 28, стр. 692—693.

4) Михневичъ. Очеркъ исторіи музыки въ Россіи. Спб. 1879, стр. 242—244.

5) Тамъ же, стр. 245.

6) Тамъ же, стр. 248.

7) Тамъ же, стр. 249. Ср. Морковъ. Историческій очеркъ русской оперы. Спб. 1862, стр. 33. Эта опера издана П. Юргенсономъ. Ср. ст. С. К. Вулича о русской музыкѣ въ Энциклопедическомъ словарѣ Брокгауза и Ефрона. Спб. 1899, т. 28, стр. 693.

Успѣхъ названныхъ авторовъ побудилъ и лицъ высокопоставленныхъ попробовать свои силы въ этомъ родѣ искусства. Тексты для народныхъ оперъ стали писать: сама императрица Екатерина II, Державинъ, князь Горчаковъ, Вѣлосельскій и др. Но у названныхъ авторовъ не хватало не столько таланта, сколько знанія народной жизни. Оттого вмѣсто крестьянъ у нихъ выходили «пейзаны»¹⁾. Этотъ упрекъ можно сдѣлать и Княжнину²⁾ (1742—1791 г.), написавшему слѣдующія оперныя либретто: «Несчастіе отъ кареты», «Сбитенщикъ», «Скупой», «Притворно-сумасшедшая», «Мужья-женыхъ своихъ женъ» и много другихъ произведеній (въ числѣ которыхъ мелодраму «Орфей») ³⁾. На оперныя либретто Княжнина писалъ музыку Титовъ, одинъ изъ выдающихся композиторовъ того времени. На текстъ Княжнина названный композиторъ написалъ слѣдующія оперы: «Нурзахадъ», «Посидѣлки», «Амуръ судья или споръ трехъ грацій», «Дѣвишникъ или Филаткина свадьба», «Легковѣрные». Кромѣ этихъ произведеній, Титовъ сочинялъ музыку на оперныя тексты и другихъ либреттистовъ. Онъ авторъ музыки «Минутнаго заблужденія», «Эмерика Текилія» Волкова и пр. Императрица Екатерина II написала либретто для нѣсколькихъ народныхъ оперъ, а также «Начальное управленіе Олега». Это было «большое историческое представленіе въ 5-ти дѣйствіяхъ, съ хорами, свадебными пѣснями, игрищами и балетами». Музыку для этого произведенія писали: Сарти, Каноббіо и Пашкевичъ⁴⁾. Княгиня Дашкова, основательно знавшая музыку, стала гармонизировать русскія народныя пѣсни⁵⁾.

Во времена Екатерины II общественной музыкальной пропагандѣ способствовало введеніе музыки въ программу нѣкоторыхъ учебныхъ заведеній⁶⁾.

При Павлѣ Петровичѣ замѣчается застой въ общественной жизни вообще и въ музыкальной дѣятельности въ частности. Но театры продолжали давать свои спектакли, не исключая даже французскаго, который, какъ и все принадлежащее этой націи, былъ въ опалѣ⁷⁾. Особенный успѣхъ имѣли французскія оперы въ царствованіе Александра Павловича⁸⁾. Произведенія выдающихся французскихъ опер-

1) Михневичъ. Очеркъ исторіи музыки въ Россіи Спб. 1879, стр. 255.

2) Тамъ же, стр. 255.

3) Толль. Настольный словарь. Спб. 1861, т. II, стр. 493.

4) Михневичъ. Очеркъ исторіи музыки въ Россіи. Спб. 1879, стр. 258.

5) Веселовскій. Музыка славянъ. Русскій Вѣстникъ. 1866, Июль, стр. 136.

6) Михневичъ. Очеркъ исторіи музыки въ Россіи. Спб. 1879, стр. 280—288.

7) Тамъ же, стр. 293—297. Ст. С. К. Вулича въ Энциклопедическомъ словарѣ Брокгауза и Ефрона. Спб. 1899, т. 28, стр. 694.

8) Михневичъ. Очеркъ исторіи музыки въ Россіи. Спб. 1879, стр. 338.

ныхъ композиторовъ были поставлены на петербургской сценѣ, между ними и оперы Глука, композитора не французскаго, но имѣвшаго наибольшій успѣхъ въ Парижѣ.

Въ царствованіе Александра Павловича съ особенною силою проявились національныя тенденціи въ оперѣ. Представителемъ ихъ былъ Кавосъ.

Екатеринъ Альбертовичъ Кавосъ¹⁾ родился въ 1775 г. въ Венеціи. Двѣнадцатилѣтнимъ мальчикомъ онъ уже сочинялъ и своею кантатою обратилъ вниманіе императора Леопольда II, посѣтившаго Венецію. Достигнувъ виртуозности въ игрѣ на органѣ, Кавосъ выступилъ на состязаніе съ претендентами на мѣсто органиста въ церкви св. Марка. Побѣдивъ своихъ соперниковъ, онъ, однако, уступилъ эту доставшуюся ему почетную должность старому нуждающемуся органисту. Въ 1798 г., вынужденный политическими обстоятельствами, онъ покинулъ Венецію и отправился въ Петербургъ, гдѣ сосредоточилась его многосторонняя и плодотворная дѣятельность. Главная заслуга Кавоса заключается въ томъ, что онъ заботился о національно-русскомъ музыкальномъ элементѣ въ своихъ русскихъ операхъ, въ которыхъ употреблялъ русскія пѣсни, къ сожалѣнію, разукрашивая ихъ лишними флиртурами. Въ операхъ Кавоса чередуются музыка изъ національно-русскихъ пѣсенъ съ мелодіями въ итальянскомъ стилѣ. Оттого послѣдній въ произведеніяхъ Кавоса лишенъ единства и выдержанности. Тѣмъ не менѣе, русскія оперы Кавоса представляютъ весьма значительный успѣхъ сравнительно съ операми-водевилями предшествовавшихъ ему композиторовъ. Изъ русскихъ оперъ Кавоса особенно замѣчательны: «Князь Невидимка», «Илья Богатырь» и «Иванъ Сусанинъ». Последняя опера написана на текстъ князя Шаховскаго. Кавосъ сочинилъ до тридцати большихъ оперъ, шесть балетовъ, множество водевилей, хоровъ, пѣсенъ и пр. При такой значительной композиторской дѣятельности у Кавоса доставало силъ и времени для преподаванія музыки и управленія оперой и оркестромъ. Удостоенный многихъ наградъ, онъ умеръ въ 1840 г.

Значительный шагъ на пути своего развитія сдѣлала національная русская опера, благодаря Верстовскому.

Алексѣй Николаевичъ Верстовскій²⁾ родился въ 1799 г. въ Тамбовской губерніи. Онъ учился фортепианной игрѣ у Фильда и Штейбелга, на скрипкѣ у Маурера и Бема, пѣнію у пѣвца Гарквинія, а контрапунктъ изучалъ у гобоиста Брандта и Цейнера³⁾.

Въ особенности отличался Верстовскій игрой на фортепиано и считался лучшимъ ученикомъ Фильда. Съ восемнадцатилѣтняго возраста онъ началъ сочинять. Онъ написалъ музыку къ водевилямъ: «Старушка волшебница», «Бабушкины попугаи», «Карантинъ», «Новая шалость», «Проситель» и др.¹⁾ Эти произведенія имѣли успѣхъ. Затѣмъ онъ перешелъ къ операмъ. Въ первыхъ изъ нихъ (Панъ Твардовскій—на слова Загоскина, Вадимъ или двѣнадцать спящихъ дѣвъ—на текстъ Шевырева)²⁾ Верстовскій подчинился фантастическому романтизму, введенному въ это время въ русскую литературу Жуковскимъ. То же направленіе замѣтно и въ послѣднихъ произведеніяхъ Верстовскаго, въ операхъ: «Сонъ на яву» или «Чурова долина» и «Громобой». Эти произведенія, какъ и опера «Тоска по Родинѣ»³⁾, написаны Верстовскимъ во время упадка его таланта. Въ полномъ же блескѣ своихъ дарованій Верстовскій является въ оперѣ «Аскольдова Могила», содержаніе которой заимствовано изъ романа Загоскина⁴⁾. Опера эта полна жизни и проникнута національно-русскимъ характеромъ⁵⁾. Кромѣ оперъ, Верстовскій писалъ

¹⁾ Н. Ф. Александръ Николаевичъ Верстовскій Спб. 1890, стр. 7.

²⁾ Тамъ же, стр. 7.

³⁾ Тамъ же, стр. 8.

⁴⁾ Тамъ же, стр. 22.

⁵⁾ Сбровъ дѣлаетъ слѣдующее интересное сопоставленіе Верстовскаго и Глинки: «Замѣчательно, что одинъ только годъ отдѣляетъ появленіе „Аскольдовой Могилы“ отъ гениальной оперы, которая съ другихъ со всѣхъ сторонъ положила прочное, неизбѣжное основаніе русской музыкальной драмѣ, осенью 1835 г. въ Москвѣ—„Аскольдова Могила“, осенью 1836 г. въ Петербургѣ—„Жизнь за Царя“. Этого синхронизма многозначителенъ. Ясно, что тогда подошло время, когда должны были разомъ взойти и расцвѣсти истинно русскія оперы. Сближеніе по времени очень естественно рождаетъ параллель и въ оцннкѣ двухъ произведеній, составившихъ каждое въ своемъ родѣ эпоху“. Далѣе, Сбровъ продолжаетъ: „Какъ художникъ, технику своего дѣла, Глинка—колѣсь въ сравненіи не съ однимъ Верстовскимъ. „Жизнь за Царя“,—вполнѣ художественное произведеніе, стоящее на общемъ горизонтѣ искусства выше оперъ Керубини и Мегиола, быть можетъ, выше „Фиделіо“ Бетховена, по мѣстной картинности и исключительному выраженію славянства можетъ быть поставлена наравнѣ со специально германскою оперою, Веберовымъ „Фрейшюцомъ“ (превышая его техническою разработкою). „Аскольдова Могила“ при всѣхъ красотахъ своихъ, въ сравненіи съ первостатейными европейскими операми и съ операми Глинки—дилеттантскій недоносокъ. Но нельзя не согласиться съ почитателями вдохновенія Верстовскаго, что собственно мелодическимъ изобрѣтеніемъ онъ богаче (курсивъ въ подлинникѣ) Глинки, что мелодія струится въ немъ свободнѣе, и что мелодія эта затрогиваетъ такія струны русской души, до которыхъ Глинка не прикасался. Въ Глинкѣ, напримѣръ, почти нѣтъ элемента *веселости* (курсивъ въ подлинникѣ), онъ элегичъ по преимуществу. Въ самой „Камеринской“ даже (образцовомъ произведеніи по разработкѣ и оркестровкѣ), въ самомъ даже Трепакѣ въ „Жизни за Царя“ (пріпадъ Сабинина) нѣтъ той веселой и размахистой удалы, которою дышатъ многія мелодіи въ „Аскольдовой Могилѣ“ (напр., „Заходили чарочки по століку“). Въ граціозной женственности Глинки—дивный художникъ, но хоръ авторницъ, въ третьемъ

¹⁾ Михневичъ. Очеркъ исторіи музыки въ Россіи. Спб. 1879, стр. 317—322.

²⁾ Н. Ф. Александръ Николаевичъ Верстовскій. Спб. 1890.

³⁾ Тамъ же, стр. 5.

музыку на баллады Жуковского, на стихи Пушкина. Наиболее популярень былъ его романсъ: «Черная Шаль»¹⁾. Верстовскій умеръ въ 1862 г.²⁾.

Изъ композиторовъ романсовъ обращалъ на себя вниманіе Козловскій³⁾ (1757—1831 г.), написавшій много мелодій въ національномъ вкусѣ на слова Нелединскаго-Малецкаго, музыку къ трагедіи Озерова «Фингалъ», реквіемъ на похороны короля Станислава Августа и нѣсколько полонезовъ, изъ которыхъ громкою славою пользовались: «Громъ побѣды раздавайся!» и «Русскими летитъ странами на златыхъ крылахъ молва» — на слова Державина. Своими романсами славился также: Н. А. Титовъ (1800—1875)⁴⁾; Алябьевъ (1802—1852 г.), авторъ «Соловья», Варламовъ⁵⁾ (1801—1848 г.) авторъ «Краснаго Сарафана». Гурилевъ, Вильгорскій и др. Высшей художественной законченности русскій романсъ достигаетъ подъ перомъ Глинки⁶⁾.

ГЛАВА III.

Самобытная русская музыка.

Предыдущіе композиторы подготовляли освобожденіе русскаго музыкальнаго творчества отъ вліянія западно-европейской музыки. Періодъ рабскаго подражанія и ученическихъ заимствованій кон-

чалъ «Аскольдовой Могилы» (несмотря на довольно мелкую форму полонеза), не менѣе, если не болѣе выражаетъ душу русской женщины, нежели мелодіи Антонины, Людмилы и Гориславы. Наконецъ, въ роли Торопи-гудочника, Верстовскій уловилъ уже элементъ юмора (курсивъ въ подлинникѣ) въ русскомъ пѣніи. А по серьезности и меланхоличности Глинкиной натуры, эта сторона русской жизни, столь важная, осталась для него чуждою. (Верстовскій и его значеніе для русскаго искусства. Сб. «Иллюстрація», 1862 года 20-го Декабря, № 250, стр. 407).

1) Н. Ф. Александръ Николаевичъ Верстовскій. Спб. 1890, стр. 8, 54.

2) О Верстовскомъ см. ст. въ Русской Музыкальной Газетѣ. 1899, № 7, 48.

3) Михневичъ. Очеркъ исторіи музыки въ Россіи Спб. 1879, стр. 276. Толль. Настольный Словарь. Спб. 1861, т. II, стр. 501.

Своими полонезами славился Огинскій. (Михневичъ. Очеркъ исторіи музыки въ Россіи. Спб. 1879, стр. 276. Ср. ст. о русской музыкѣ С. К. Булича въ Энциклопедическомъ словарѣ Брокгауза и Ефрона. Спб. 1899, т. 28, стр. 693).

4) С. Буличъ. Дѣдушка русскаго романса. Н. А. Титовъ. Спб. 1900.

5) См. мою статью о Варламовѣ въ «Ежемесячныхъ Сочиненіяхъ» 1902, № 10.

О «Красномъ Сарафанѣ» Варламова упоминаетъ Амбросъ и называетъ мелодію этого романса прелестной. (Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864. Bd. II. S. 119.

6) Ц. Кюн. Русскій романсъ. Спб. 1896.

чился, и русская музыка въ полномъ блескѣ силъ своей могучей молодости выступила на арену соревнованія съ музыкальнымъ гениемъ народовъ западной Европы. Эта эпоха началась съ Глинки¹⁾.

Михаилъ Ивановичъ Глинка родился 20-го мая 1804 г. О первыхъ музыкальных впечатлѣніяхъ онъ рассказываетъ въ своихъ «запискахъ»²⁾ слѣдующее: «У батюшки иногда собиралось много гостей и родственниковъ; это случалось въ особенности въ день его ангела, или когда прѣзжалъ кто-либо, кого онъ хотѣлъ угостить на славу. Въ такомъ случаѣ посылали обыкновенно за музыкантами къ дядѣ моему, брату матушки, за 8 верстъ. Музыканты оставались нѣсколько дней, и когда танцы за отъѣздомъ гостей прекращались, играли, бывало, разныя пьесы. Однажды, помнится, что это было въ 1814 или 1815 году, однимъ словомъ, когда я былъ по 10-му или 11-му году, играли квартетъ Крузеля съ кларнетомъ; эта музыка произвела на меня непостижимое, новое и восхитительное впечатлѣніе; я оставался цѣлый день потомъ въ какомъ-то лихорадочномъ состояніи, былъ погруженъ въ неизъяснимое томительно-сладкое состояніе, и на другой день во время урока рисованія былъ разсѣянъ; въ слѣдующій урокъ разсѣянность еще увеличилась, и учитель, замѣти, что я рисовалъ уже слишкомъ небрежно, неоднократно журилъ меня и наконецъ, догадавшись въ чемъ было дѣло, сказалъ мнѣ однажды, что онъ замѣчаетъ, что я все только думаю о музыкѣ. «Чтожъ дѣлать?» отвѣчалъ я — «музыка — душа моя». И дѣйствительно, съ той поры я страстно полюбилъ музыку. Оркестръ моего дяди былъ для меня источникомъ самыхъ живыхъ восторговъ. Когда играли для танцевъ, какъ-то: экосезы, матрадуръ, кадрили, вальсы, я бралъ въ руки скрипку или маленькую флейту (piccolo) и поддѣлывался подъ оркестръ, разумѣется, посредствомъ тоники и доминанты. Отецъ часто гнѣвался на меня, что я не танцую и оставляю гостей, но при первой возможности я снова возвращался къ оркестру. Во время ужина обыкновенно играли русскія пѣсни, переложенныя на 2 флейты, 2 кларнета, 2 валторны и 2 фагота. Эти грустно-нѣжные, но вполне доступные для меня звуки, мнѣ чрез-

1) О. М. И. Глинкѣ см.: В. В. Стасовъ. Михаилъ Ивановичъ Глинка. (Русскій Вѣстникъ. 1867. № 20—22, 24). Ларошъ. Глинка и его значеніе въ исторіи музыки. (Русскій Вѣстникъ. 1867. № 10, 1868. № 1, 9—10). Ник. Финдейзенъ. Каталогъ нотныхъ рукописей, писемъ и портретовъ, хранящихся въ Рукописномъ Отдѣленіи Императорской Публичной Библиотеки въ С.-Петербургѣ, съ приложеніемъ описанія рукописей и предметовъ, находящихся въ томъ же отдѣленіи, касающихся жизни и дѣятельности Глинки. Спб. 1898.

2) Записки Михаила Ивановича Глинки. Изданіе Русской Старины. Санктпетербургъ. 1871.

вычайно правились, — даже валторны на низкихъ нотахъ, когда на нихъ играли сильно (я съ трудомъ переносилъ рѣзкіе звуки), — и можетъ быть эти пѣсни, слышанныя мною въ ребячествѣ, были первою причиною того, что впоследствии я сталъ преимущественно разрабатывать народную русскую музыку» ¹⁾).

Далѣе онъ рассказываетъ о своемъ музыкальномъ образованіи: «По пріѣздѣ въ Петербургъ я учился играть на фортепіано у знаменитаго Фильда и, къ сожалѣнію, взявъ у него только три урока, ибо онъ уѣхалъ въ Москву. Хотя я слышалъ его немного разъ, но до сихъ поръ хорошо помню его сильную, мягкую и отчетливую игру. Казалось, что не онъ ударялъ по клавишамъ, а сами пальцы падали на нихъ, подобно крупнымъ каплямъ дождя, и разсыпались жемчугомъ по бархату. Ни я, ни другой искренній любитель музыкальнаго искусства не согласится съ мнѣніемъ Листа, сказавшаго однажды при мнѣ, что Фильдъ игралъ вяло (*endormi*); нѣтъ, игра Фильда была часто смѣла, капризна и разнообразна, но онъ не обезображивалъ искусства шарлатанствомъ и не рубилъ пальцами котлетъ, подобно большей части новѣйшихъ модныхъ піанистовъ. Въ три, взятые мною, урока я выучилъ его второй дивертиссементъ (*Es-dur*) и получилъ отъ него лестное одобрение. По отъѣздѣ Фильда взяли мнѣ въ учителя ученика его Омана, который началъ со мной 1-й концертъ Фильда (*Es-dur*); послѣ него Цейнеръ (*Zeuner*) усовершенствовалъ еще болѣе механизмъ моей игры, и нѣсколько даже и стиль (способъ игры, *le style*). Преподаваніе же теоріи, а именно интерваловъ съ ихъ обращеніями шло не такъ успѣшно. Цейнеръ требовалъ, чтобы я училъ его уроки въ долбяшку, а это мнѣ надоѣло, почему я впоследствии взялъ въ учителя Карла Мейера, который со временемъ сдѣлался моимъ пріятелемъ. Онъ болѣе другихъ способствовалъ развитію моего музыкальнаго таланта.

Въ день выпуска ²⁾ 1822 г. я сыгралъ публично А-мольный концертъ Гуммеля, а Мейеръ аккомпанировалъ мнѣ на другомъ роялѣ. На скрипкѣ дѣло шло не такъ удачно, хотя учитель мой, 1-й концертистъ Бемъ, игралъ вѣрно и отчетливо, однако, не имѣлъ дара передавать другимъ своихъ познаній, и когда я дурно владелъ смычкомъ, говорилъ: «*Messieu Klinka, Vous ne choisissez jamais du violon*» ³⁾).

Впоследствии, уже въ 1833 г., находясь въ Берлинѣ, Глинка сталъ брать уроки теоріи музыки у Дена. «Я учился у него (Дена), пишетъ Глинка, около пяти мѣсяцевъ, и въ самое короткое время

онъ узналъ степень свѣдѣній моихъ и способностей; распорядился же онъ такъ: задавалъ мнѣ писать трехъ, а потомъ четырехъ-голосныя фуги или, лучше сказать, скелеты, экстракты фугъ безъ текста, на темы извѣстныхъ композиторовъ, требуя при этомъ соблюденія принятыхъ въ этомъ родѣ композиціи правилъ, т. е. соблюденія эстетическія свѣдѣнія, и собственноручно написалъ мнѣ науку гармоніи или генераль-басъ, науку мелодіи или контрапунктъ и инструментовку; все это въ четырехъ маленькихъ тетрадкахъ. Я хотѣлъ отдать ихъ напечатать, но Денъ не изъявилъ на то согласія. Нѣтъ сомнѣнія, что Дену обязанъ я болѣе всѣхъ другихъ моихъ *maestro*; онъ, будучи рецензентомъ музыкальной Лейпцигской газеты, не только привелъ въ порядокъ мои познанія, но и идеи объ искусствѣ вообще, и съ его лекцій я началъ работать не ошущью, а съ сознаниемъ, Притомъ онъ не мучилъ меня школьнымъ и систематическимъ образомъ, напротивъ, всякій почти урокъ открывалъ мнѣ что-нибудь новое, интересное» ¹⁾).

Выше было уже сказано, что Глинка, желая посвятить свои силы духовной русской музыкѣ, обращался для этой цѣли за помощью опять къ Дену (въ 1856 г.). Но смерть Глинки (3-го февраля 1857 г.) помѣшала исполнить его предпріятіе.

Значеніе Глинки главнымъ образомъ основывается на его операхъ: «Жизнь за Царя» и «Русланъ и Людмила». О первой изъ нихъ самъ авторъ пишетъ: «Когда я изъявилъ свое желаніе приняться за русскую оперу, Жуковский искренно одобрилъ мое намѣреніе и предложилъ мнѣ сюжетъ Ивана Сусанина. Сцена въ дѣсу глубоко врѣзалась въ моемъ воображеніи; я находилъ въ ней много оригинальнаго, характерно русскаго. Жуковский хотѣлъ самъ писать слова и для пробы сочинилъ извѣстные стихи: «Ахъ, не мнѣ, бѣдному, вѣтру буйному» (изъ тріо съ хоромъ въ эпилогѣ).

Занятія не позволили ему исполнить своего намѣренія и онъ сдалъ меня въ этомъ дѣлѣ на руки барона Розена, усерднаго литератора изъ нѣмцевъ, бывшаго тогда секретаремъ Е. И. В. Государя Цесаревича.

Мое воображеніе предупредило однакожъ прилежнаго нѣмца, какъ бы по волшебному дѣйствію вдругъ создался и планъ цѣлой оперы, и мысль противопоставить русской музыкѣ — польскую. Наконецъ, многія темы и даже подробности разработки, все это разомъ вспыхнуло въ головѣ моей» ²⁾. «Жизнь за Царя» была исполнена

¹⁾ Записки Михаила Ивановича Глинки, стр. 6—7.

²⁾ Глинка былъ помѣщенъ въ благородный пансіонъ при главномъ Педагогическомъ институтѣ. (Тамъ же, стр. 8—9).

³⁾ Тамъ же, стр. 13.

¹⁾ Записки Михаила Ивановича Глинки, стр. 73—74.

²⁾ Тамъ же, стр. 80.

въ первый разъ 27-го ноября 1836 г. Опера имѣла полный успѣхъ. «хотя нѣкоторые изъ аристократовъ, пишетъ Глинка, говоря о моей оперѣ, выражались съ презрѣніемъ: «C'est la musique des cochers»¹⁾).

О сочиненіи оперы «Русланъ и Людмила» Глинка даетъ слѣдующія свидѣнія: «Первую мысль о «Русланѣ и Людмилѣ», пишетъ онъ въ своихъ запискахъ, подавъ мнѣ нашъ извѣстный комикъ князь Шаховской; по его мнѣнію, роль Черномора слѣдовало писать для Воробьевой. На одномъ изъ вечеровъ у Жуковского, Пушкинъ, говоря о поэмѣ своей «Русланъ и Людмила», сказалъ, что онъ многое бы передѣлалъ, я желалъ узнать отъ него, какія именно передѣлки онъ предполагалъ сдѣлать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить этого намѣренія.

Гайдазовскій, посѣщавшій весьма часто Кукольника, сообщилъ мнѣ три татарскіе напѣва; въ послѣдствіи два изъ нихъ я употребилъ для лезгинки, а третій для *andante* сцены Ратмира въ 3-мъ актѣ оперы «Русланъ и Людмила»²⁾. Далѣе Глинка сообщаетъ, что Бахтуринъ «взялся сдѣлать планъ оперы и написалъ его въ четверть часа подъ пьяную руку, и вообразите! опера сдѣлана по этому плану»³⁾. Добавочные стихи писалъ Маркевичъ, В. О. Ширковъ, Кукольникъ, М. Геденовъ и самъ Глинка⁴⁾. Опера «Русланъ и Людмила» была въ первый разъ дана 27-го ноября 1842 г. Она не имѣла успѣха. Вкусъ русской публики еще не былъ достаточно развитъ, чтобы понять гениальное произведеніе своего величайшаго композитора.

Въ свои оперы Глинка бралъ простонародныя пѣсни. Онъ пишетъ, что во время поѣздки на Иматру, «одинъ изъ чухонцевъ-ямщиковъ пѣлъ пѣсню, которая мнѣ очень понравилась; я заставилъ его неоднократно повторить и, затвердивъ ее, употребилъ потомъ главною темою баллады Финна въ оперѣ «Русланъ и Людмила»⁵⁾. Пѣсню лужскаго извозчика Глинка взялъ для партіи Сусанина: «Что гадать о свадьбѣ»⁶⁾. Разбойничья пѣсня «Внизъ по матушкѣ по Волгѣ» служить аккомпаниментомъ Сусанину, когда онъ, отвѣчая полякамъ, поетъ: «Тула завелъ я васъ»⁷⁾.

Народныя пѣсни вошли и въ другія произведенія Глинки. Вотъ,

¹⁾ Записки Михаила Ивановича Глинки, стр. 92.

²⁾ Тамъ же, стр. 101.

³⁾ Тамъ же, стр. 113.

⁴⁾ Тамъ же, стр. 130.

⁵⁾ Тамъ же, стр. 41.

⁶⁾ Тамъ же, стр. 85.

⁷⁾ Глинка пишетъ, что «въ отвѣтахъ Сусанина я имѣлъ въ виду извѣстную нашу разбойничью пѣсню „Внизъ по матушкѣ по Волгѣ“, употребивъ начало ея удвоеннымъ движеніемъ въ движеніе аккомпанимента» (тамъ же, стр. 86).

что онъ пишетъ о своей «Камаринской»: «Въ то время случайно я нашелъ сближеніе между свадебною пѣсню: «Изъ-за горъ, горъ, высокихъ горъ», которую слышалъ, и деревенскою и *плясовою* камаринскою, всѣмъ извѣстною. И вдругъ фантазія моя разыгралась и я вмѣсто фортепіано написалъ эту пѣсу на оркестръ, подъ именемъ «Свидѣбная и плясовая». Могу увѣрить, что я руководствовался при сочиненіи этой пѣсы единственно внутреннимъ музыкальнымъ чувствомъ, не думая ни о томъ, что происходитъ на свадьбахъ, какъ гуляетъ нашъ православный народъ и какъ можетъ запоздалый пьяный стучать въ дверь, чтобы ему отворили. Несмотря на это, О. М. Толстой (Ростиславъ), на репетиціи *Камаринской* (какъ я въ послѣдствіи, по совѣту князя Одоевскаго, назвалъ эту пѣсу) самъ говорилъ мнѣ, что онъ, объясняя Государынѣ Императрицѣ (нынѣ вдовствующей) Александрѣ Феодоровнѣ мою камаринскую, въ послѣдней части этой пѣсы, а именно, гдѣ сперва валторны держатъ педаль на *Fis*, а потомъ трубы на *C*, сказалъ Ея Величеству, что это мѣсто *изображаетъ*, какъ *пьяный* стучится въ дверь избы. Это соображеніе мнѣ кажется *приятельскимъ уиощеніемъ*, которымъ не разъ потчуютъ въ жизни»¹⁾.

Во время своего путешествія въ Испанію Глинка заимствовалъ испанскіе національные мотивы для двухъ своихъ оркестровыхъ произведеній. «По вечерамъ, пишетъ онъ, собирались у насъ сосѣди, сосѣдки и знакомые; пѣли, плясали и бесѣдовали. Между знакомыми сынъ одного тамошняго негодянта, по имени Felix Castilla, бойко игралъ на гитарѣ, въ особенности аррагонскую хоту, которую съ его варіаціями я удержалъ въ памяти и потомъ въ Мадридѣ, въ сентябрѣ или октябрѣ того же года (1845), сдѣлалъ изъ нихъ пѣсу, подъ именемъ *Capriccio brillante*, которое въ послѣдствіи, по совѣту князя Одоевскаго, назвалъ испанской увертюрой»²⁾. О второмъ подобномъ же произведеніи Глинка пишетъ: «Хаживалъ ко мнѣ одинъ Zagal (погонщикъ муловъ при дилижансѣ), пѣлъ народныя пѣсни, которыя я старался уловить и положить на ноты. Двѣ *Seguidillas manchega* (airs de la mancha) мнѣ особенно понравились и въ послѣдствіи послужили мнѣ для второй испанской увертюры»³⁾.

Кромѣ этихъ произведеній, Глинка написалъ увертюру и антракты къ трагедіи Кукольника «Князь Холмскій», множество романсовъ, нѣсколько пѣсень для фортепіано и пр.

Главное значеніе Глинки заключается въ художественномъ вос-

¹⁾ Записки Михаила Ивановича Глинки, стр. 169—170.

²⁾ Тамъ же, стр. 154.

³⁾ Тамъ же, стр. 155.

произведеніи національныхъ музыкальныхъ элементовъ. Помимо употребленія русскихъ народныхъ пѣсенъ въ своихъ операхъ, собственныя мелодіи Глинки запечатлѣны русскимъ характеромъ. Русская музыка въ лицѣ Глинки достигла полной самобытности, независимой, оригинальной національной индивидуальности и, вмѣстѣ съ тѣмъ, благодаря гениальности названнаго композитора, встала на одинъ уровень съ кульминаціонной точкой космополитическаго развитія этого искусства. Глинка не понятъ сначала въ своемъ отечествѣ, былъ оцѣненъ на западѣ Берліозомъ. «Талантъ Глинки, писалъ этотъ насколько талантливый композиторъ, настолько прозорливый критикъ, — гибокъ и разнообразенъ; его стиль имѣетъ рѣдкое преимущество; по волѣ композитора, сообразно требованіямъ или характеру сюжета, на который онъ пишетъ, Глинка можетъ быть простъ и даже наивенъ, но никогда не снизойдетъ до пошлаго оборота. Мелодіи Глинки имѣютъ неожиданные акценты и періоды обаятельной оригинальности; онъ великій гармонистъ и пишетъ для инструментовъ съ тщательностью и знаніемъ самыхъ ихъ сокровенныхъ свойствъ, что и дѣлаетъ его оркестръ, изъ современныхъ, однимъ изъ самыхъ передовыхъ и полныхъ жизни»¹⁾.

Продолжателемъ національно-русскаго направленія въ музыкѣ послѣ Глинки является Даргомыжскій.

Александръ Сергѣевичъ Даргомыжскій²⁾ (1813—1869 г.) изучалъ игру на фортепiano, скрипкѣ и вокальное искусство³⁾. Подъ руководствомъ Шоберлехнера, ученика Гуммеля, Даргомыжскій сдѣлалъ такіе успѣхи на фортепiano, что считался въ свое время весьма выдающимся виртуозомъ. Въ тридцатыхъ годахъ Даргомыжскій сталъ сочинять. Онъ написалъ нѣсколько фортепiаннхъ пьесъ и романсовъ, которые пользовались популярностью. Познакомившись съ Кукольниковомъ и Глинкою, онъ рѣшился заняться композиціею серьезно. Въ то время романтизмъ царилъ въ литературѣ, и однимъ изъ любимѣйшихъ писателей былъ Викторъ Гюго. Даргомыжскій для первой своей оперы хотѣлъ взять сюжетъ изъ «Лукреціи Борджіа», но его намѣреніе осталось безъ исполненія. Жуковский отговѣтывалъ

¹⁾ Этотъ отзывъ Берліоза помѣщенъ въ его статьѣ о Глинкѣ, напечатанной въ «Journal des Débats» 16-го апрѣля 1845 г.

²⁾ М. К. Исторія оперы въ ея лучшихъ представителяхъ. Москва 1874, стр. 233—234. Ст. С. К. Булича о русской музыкѣ въ Энциклопедическомъ словарѣ Брокгауза и Ефрона. Спб., 1899, т. 28, стр. 703—705.

Автобіографія и письма А. С. Даргомыжскаго (Артистъ. 1894. №№ 35, 37, 39).

Кораузинъ. А. С. Даргомыжскій. (Артистъ. 1894. №№ 33, 34, 36, 38).

³⁾ См. автобіографію и письма А. С. Даргомыжскаго. (Артистъ. 1894. № 35, стр. 32).

ему писать оперу на этотъ сюжетъ. Первая опера Даргомыжскаго «Эсмеральда» написана все-таки на сюжетъ, взятый изъ произведенія Виктора Гюго. Эта опера была написана въ 1839 г., но только въ 1847 г. была исполнена въ Москвѣ, гдѣ имѣла успѣхъ. Въ 1851 г. она была поставлена въ Петербургѣ: знаменитый пѣвецъ Петровъ выбралъ ее для своего бенефиса. Въ сороковыхъ годахъ Даргомыжскій ѣздилъ за границу и познакомился съ Мейербееромъ и Оберомъ. Возвратившись въ Петербургъ, онъ написалъ оперу-балетъ «Торжество Вакха».

Даргомыжскій писалъ не одну вокальную музыку. Замѣчательны его комическія фантазіи для оркестра: «Казачекъ», «Баба-яга» и «Чухонская фантазія». Комизмъ — одна изъ выдающихся чертъ таланта Даргомыжскаго. Также и противоположный характеръ комизму — трагизмъ, умѣлъ въ высшей степени удачно изображать музыкой названный композиторъ. Какъ тотъ, такъ и другой элементы обнаруживаются уже въ романахъ Даргомыжскаго, которые, при замѣчательно вѣрной декламаци, представляютъ произведенія весьма высокаго художественнаго достоинства. Упомянутыя стороны таланта Даргомыжскаго наиболѣе рельефно обнаружались въ его послѣднихъ двухъ операхъ: «Русалка» и «Каменный Гость». Драматическій интересъ «Русалки» обусловливается замѣчательно удачнымъ либретто, составленнымъ по пьесѣ Пушкина. Изобиліе комическихъ и трагическихъ моментовъ, удачная декламация въ мелодическихъ речитативахъ, оригинальность гармоніи и лирическая задумчивость многихъ аріевъ дѣлаютъ эту оперу одною изъ любимѣйшихъ въ современномъ русскомъ оперномъ репертуарѣ. «Русалка» была дана въ первый разъ въ Петербургѣ въ 1856 году, а московская публика услышала эту оперу въ 1859 г. Въ послѣдней своей оперѣ «Каменный гость», которую онъ не успѣлъ самъ окончить¹⁾, Даргомыжскій является сторонникомъ новаго направленія въ музыкѣ и обнаруживаетъ увлеченіе оперными идеалами Вагнера (но отнюдь не рабское подражаніе произведеніямъ послѣдняго).

Поклонникомъ Вагнера является также Сѣровъ въ своей критической дѣятельности и его послѣдователемъ въ своихъ операхъ.

Александръ Николаевичъ Сѣровъ²⁾ (1820—1871 г.) получилъ образованіе въ училищѣ Правовѣдѣнія и поступилъ на службу. По служебнымъ обязанностямъ онъ много ѣздилъ по Россіи, что дало ему возможность прислушаться къ народной музыкѣ. Онъ занимался

¹⁾ Она инструментована Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ. Окончаніе 1-й картины написано Ц. А. Кюнъ.

²⁾ А. Н. Сѣровъ. Подлинная автобіографическая записка. (См. А. Н. Сѣровъ. Критическія статьи. Спб., 1896. Томъ IV, стр. 2143—2156).

этимъ искусствомъ въ часы досуга и бралъ уроки игры на фортепиано у г-жи Жебелевой и на виолончель у Шуберта. Теорію музыки онъ изучалъ преимущественно по образцамъ¹⁾. Любимыми его композиторами были: Бахъ, Гендель, Моцартъ, Керубини и въ особенности Бетховенъ²⁾. Одно изъ пріятѣйшихъ для него музыкальныхъ занятій, принесшихъ ему большую пользу въ дѣлѣ его музыкальнаго образованія или вѣрнѣе—самообразованія, состояло въ арранжировкѣ оркестровыхъ произведеній для фортепиано. О его переложеніи Бетховенской увертюры къ «Коріолану» Листъ писалъ ему: «Ваша фортепианная партитура дѣлаетъ величайшую честь вашей художественной совѣсти и свидѣтельствуетъ о рѣдкой и терпѣливой способности, необходимой для того, чтобы хорошо выполнять подобныя задачи»³⁾. Сѣровъ переложилъ на фортепиано въ четыре руки и послѣдніе квартеты Бетховена.

Во время своего путешествія за границу, Сѣровъ имѣлъ случай лично познакомиться съ Листомъ и Вагнеромъ. Увлечшись оперными идеями послѣдняго, онъ сталъ ихъ пропагандировать въ своей критической дѣятельности, которой дебютировалъ на поприщѣ музыкальной карьеры. Полемиическій тонъ его статей создалъ ему много враговъ и друзей. Послѣдніе сравнивали его съ Бѣлинскимъ⁴⁾. Своей литературной дѣятельностью онъ содѣйствовалъ успѣхамъ русско-національной музыкѣ, давъ научное основаніе изученію народныхъ

¹⁾ Впоследствии Сѣровъ обращался за совѣтами къ теоретику Гунке.

²⁾ Сѣрову было шестнадцать лѣтъ, когда была дана опера Глинки «Жизнь за Царя». Въ своихъ «Воспоминаніяхъ о М. И. Глинкѣ» Сѣровъ пишетъ: «На первомъ представленіи оперы „Жизнь за Царя“ (26 ноября (sic) 1836 года), я, по учебнымъ занятіямъ, не былъ. На второмъ былъ съ своимъ отцомъ, въ креслахъ. Увертюры и интродукціи мы не застали; вошли въ залу, когда М. М. Степанова, въ красной лентѣ и въ красной душегрѣйкѣ, распѣвала свою арію: „Въ поле чистое гляжу“. Сходство стиля этой музыки съ народными нашими пѣснями было для меня весьма ощутительно съ первыхъ звуковъ, но вмѣстѣ я какъ-то недоумѣвалъ: музыка и народная, и не народная, мелькаютъ формы очень ученныя, сложныя (какъ мнѣ тогда представлялось все контрапунктное), общій характеръ не похожъ ни мало ни на Моцарта ни на Вебера, ни на Мейербеера (Донъ-Жуанъ, Фрейшютцъ и Робертъ были тогда любимѣйшей моей музыкальной пищей; Глука, Керубини и Мегюля я тогда еще вовсе не читалъ). Какая-то особенная серьезность фактуры (отъ преобладанія контрапункта) и строгій колоритъ оркестровки (отъ частаго сочетанія струнныхъ инструментовъ съ мѣдными) не могли не поразить меня, но не скажу, чтобы тогда особенно поинтересались мнѣ. Общее впечатлѣніе на меня отъ этой оперы (дѣйствительно весьма сложной въ фактурѣ) было на первый разъ смутно». (См. «Искусство» 1880, № 1, стр. 15). Впоследствии Сѣровъ лично познакомился съ Глинкой и сдѣлался его горячимъ поклонникомъ.

³⁾ М. Е. Исторія оперы въ лучшихъ ея представителяхъ. Москва. 1874, стр. 237.

⁴⁾ Тамъ же, стр. 235.

пѣсень. Въ этомъ отношеніи особенно замѣчательны его статьи: «Русская народная пѣсня, какъ предметъ науки» («Музыкальный сезонъ» 1870 г.), «О великорусской пѣснѣ и особенностяхъ ея музыкальнаго склада» (Москва 1868 г.), «Музыка южно-русскихъ пѣсень». («Основа» 1861 г.).

Значеніе Сѣрова, какъ композитора, основано на его трехъ операхъ: «Юдиѣ», «Рогнѣда» и «Вражья сила». Подъ обаятельнымъ влияніемъ игры Ристори¹⁾ у Сѣрова явилась идея написать оперу «Юдиѣ», которая была исполнена въ 1863 г. въ Петербургѣ. Либретто этой оперы составлено самимъ композиторомъ. Сюжетъ «Рогнѣды», данной въ 1865 г., взятъ изъ древней русской исторіи. Въ этой оперѣ композиторъ изображаетъ встрѣчу языческаго міра съ христіанскимъ, что обуславливаетъ особенный интересъ этого произведенія. Послѣдняя опера его «Вражья сила» написана на либретто, составленное по пьесѣ Островскаго: «Не такъ живи, какъ хочется». Эта опера не была окончена самимъ композиторомъ. Въ ея окончательной отдѣлкѣ принимали участіе: жена покойнаго композитора В. С. Сѣрова и Н. Ѳ. Соловьевъ. Главное достоинство оперы Сѣрова заключается въ драматизмѣ, общему характеру котораго принесены въ жертву нѣкоторыя частности. Сѣровъ болѣе драматургъ, чѣмъ музыкантъ. Хотя музыка его оперъ достигаетъ мѣстами значительной художественности, но всетаки главный интересъ его оперъ заключается въ общей драматической концепціи цѣлаго.

Драматизмъ же предохраняетъ Сѣрова, при его реалистической тенденціи, отъ пошлости, балаганности и безобразія, съ которыми граничитъ доведенное до крайности упомянутое направленіе²⁾. Реа-

¹⁾ Въ своихъ «Воспоминаніяхъ» о Сѣровѣ К. И. Званцевъ пишетъ: «Вотъ однажды именно 20 декабря 1860 года, въ антрактъ послѣ Олоферновской оркестры, въ трагедіи „Giuditta“, гдѣ особенно хороши были и Ристори, и синьоръ Майерони, говорю и Сѣрову: „Ну, чѣмъ это не оперный финалъ?“ Въ восторгѣ отъ этой оркестры, Александръ Николаевичъ воскликнулъ: „Разумѣется, и я непременно напишу оперу „Юдиѣ“, тѣмъ охотнѣе, что мнѣ всегда нравились преданія и лица Ветхаго Завета“. „Безъ малѣйшей дозной скромности, но и безъ малкаго тщесавія скажу, что я случайно вопросомъ своимъ вызвалъ Сѣрова на первый композиторскій подвигъ, доставившій ему вполне заслуженную извѣстность“. Званцевъ, Александръ Николаевичъ Сѣровъ. Русская Старина. 1888, Августъ, стр. 381.

²⁾ Упреку, сдѣланному Сѣрову въ крайнемъ реализмѣ, я имѣлъ случай возражать: „Реализмъ „Вражьей силы“ опозитивированъ присутствіемъ глубокаго драматизма, и этотъ драматизмъ, благодаря сопоставленнымъ и контрастирующимъ съ нимъ площаднымъ сценамъ, является тѣмъ сильнѣе отблескомъ. Для доказательства можно привести не мало примѣровъ. Удивный хоръ на слова: „Какъ у нашего двора прикутана гора“ былъ бы весьма тривіаленъ, но онъ сопоставленъ съ мрачною аріей набожнаго Ильи, послѣдствіе чего лишь служить для болѣе рѣзкаго отблеска, выраженнаго въ ней аскетизма. Пѣніе Еремки на слова: „Ты, купецъ, со мной лучше не

лизмъ, представляющій преобладающую черту въ современномъ искусствѣ и литературѣ, защищаемый уже Бѣлинскимъ, говорившимъ, что знамя современной эпохи есть «дѣйствительность», не могъ не отразиться и въ современной музыкѣ, сдѣлавъ ее такимъ образомъ тенденціозной...

Эта тенденція проявляется и у Модеста Петровича Мусоргскаго (1839—1881 г.), автора оперъ: «Борисъ Годуновъ» и «Хованщина», многихъ романсовъ и нѣсколькихъ инструментальныхъ пьесъ. В. В. Стасовъ въ своемъ біографическомъ очеркѣ: «Модестъ Петровичъ Мусоргскій», помѣщенномъ въ «Вѣстникъ Европы» (1881 г. за май и июнь), указываетъ на наклонность упомянутаго композитора писать подъ вліяніемъ впечатлѣній дѣйствительной жизни. Такъ, напримѣръ, по поводу романса Мусоргскаго «Савишна» В. В. Стасовъ, со словъ самого композитора, рассказываетъ слѣдующій фактъ: «Онъ (Мусоргскій) стоялъ разъ у окна и пораженъ былъ тою суетою, которая происходила у него передъ глазами. Несчастный юродивый объяснялся въ любви съ молодой бабенкой, ему нравившейся, умолялъ ее, а самъ себя стыдилъ, своего безобразія и несчастнаго положенія; онъ самъ понималъ, какъ ничто на свѣтѣ, особливо счастье любви, не существуетъ для него. Мусоргскій былъ глубоко пораженъ; типъ и сцена сильно запали ему въ душу; мгновенно явились своеобразныя формы и звуки для воплощенія потрясшихъ его образовъ; но онъ не докончилъ въ ту минуту этого романса, онъ написалъ напередъ свою «Колыбельную пѣсню» («Спи, усни, крестьянскій сынъ»), полную тяжелой, гнетущей грусти, и, лишь спустя нѣсколько мѣсяцевъ, докончилъ и написалъ «Савишну». Слова для этого романса сочинилъ самъ Мусоргскій, подобно тому, какъ для большинства всѣхъ послѣдующихъ лучшихъ своихъ романсовъ¹⁾. Даже нѣкоторые изъ инструментальныхъ произведеній Мусоргскаго, какъ, напримѣръ, его «Intermezzo symphonique in modo classico» пред-

бранись, было бы весьма банально, еслибъ не контрастировало съ состояніемъ духа оскорбленнаго Груней Петра, къ которому именно Еремка и обращается. Пѣсня Еремки и бражниковъ: «Какъ пошелъ нашъ козелъ» была бы совершенно невозможна на сценѣ большой оперы, предназначенной для публики образованной, еслибъ эта самая пѣсня не имѣла совсѣмъ иного смысла въ устахъ Петра, который, повторяя: «все козлятинки просилъ», при мрачныхъ звукахъ оркестра, обнаруживаетъ, гдѣ бродитъ его преступная мысль. Наконецъ, сцена масляницы была бы весьма похожа на вѣчно балаганное. Но при этомъ разгульномъ обрядѣ разыгрывается ужасная сцена столкновенья Петра съ Груней, прѣхавшей повеселиться съ своимъ женихомъ Васей; при этомъ сбродъ Петръ долженъ былъ слышать на смѣху отъ любимой женщины... («Голосъ» 1880 г. 23 января).

¹⁾ В. В. Стасовъ. Модестъ Петровичъ Мусоргскій. (Вѣстникъ Европы. 1881. Июнь, стр. 506).

ставляютъ музыкальные рассказы о сценахъ, происходившихъ передъ глазами автора. «Но замѣчательно то, пишетъ В. В. Стасовъ объ этомъ Intermezzo, что даже, несмотря на всю свою внѣшнюю классичность и европеизмъ, это сочиненіе носитъ внутри себя содержаніе національно-русское. Въ первое время Мусоргскій никому этого не говорилъ, но въ 70-хъ годахъ, въ эпоху самыхъ короткихъ пріятельскихъ его отношеній со мною, онъ мнѣ много разъ рассказывалъ, что это «Intermezzo»—русское «по секрету», что оно внушено ему одной сельской картиной, глубоко запавшей въ его воображеніи: а именно, зимой 1861 г. онъ былъ въ деревнѣ у своей матери, въ Псковской губерніи, и, однажды, въ прекрасный, зимній, солнечный день, въ праздникъ, онъ видѣлъ цѣлую толпу мужиковъ, шедшихъ по полямъ и съ трудомъ пагавшихъ по сугробамъ снѣга, многіе изъ нихъ поминутно проваливались въ снѣгъ и потомъ съ трудомъ оттуда выкарабкивались. «Это—рассказывалъ Мусоргскій,—было все вмѣстѣ и красиво, и живописно, и серьезно, и забавно. И вдругъ,—говорилъ онъ,—вдали показалась толпа молодыхъ бабъ, шедшихъ съ пѣснями, съ хохотомъ по ровной тропинкѣ. У меня мелькнула въ головѣ эта картина въ музыкальной формѣ, и, сама собою, неожиданно сложилась первая «шагающая вверхъ и внизъ» мелодія à la Bach: веселыя смѣющіяся бабенки представились мнѣ въ видѣ мелодіи, изъ которой я потомъ сдѣлалъ среднюю часть или Trio. Но все это—in modo classico, сообразно съ тогдашними моими музыкальными занятіями. И вотъ такъ родилось на свѣтѣ мое Intermezzo». Всѣ друзья Мусоргскаго всегда глубоко любовались на эту прелестную и могучую вещь. Впослѣдствіи, въ іюлѣ 1867 года, тоже въ деревнѣ, Мусоргскій инструментовалъ эту пьесу для большого оркестра (даже съ 4-мя тромбонами) и посвятилъ ее одному изъ самыхъ любимыхъ и глубоко-уважаемыхъ товарищей по музыкѣ А. П. Бородину¹⁾.

Мусоргскій принадлежалъ къ музыкальной партіи, для которой національный колоритъ сдѣлался лишь одною частною послѣдовательностью болѣе широкаго принципа правды, реализма въ искусствѣ. Кромѣ того, композиторы, принадлежащіе этой партіи, обнаруживаютъ болѣе или менѣе значительное увлеченіе новаторской тенденціей въ музыкѣ.

Болѣе консервативный характеръ замѣчается въ дѣятельности Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества. Оно преимущественно старается пропагандировать общепризнанные образцы музыкальнаго творчества, цѣня, однако, выдающіеся таланты разныхъ

¹⁾ Тамъ же (В. Евр. 1881. Май, стр. 298—299).

партий и направлений. Императорскому Русскому Музыкальному Обществу предшествовало «Симфоническое Общество», деятельность которого продолжалась съ 1840 до 1850 г. Въ 1859 г. возникло «Русское Музыкальное Общество», во главѣ котораго сталъ Антонъ Григорьевичъ Рубинштейнъ¹⁾, взявшій на себя управленіе симфоническими концертами и должность директора Петербургской консерваторіи, которая была открыта въ 1862 г. Въ 1860 г. начало свою деятельность отдѣленіе «Русскаго Музыкальнаго Общества» въ Москвѣ. Николай Григорьевичъ Рубинштейнъ завѣдывалъ московскими симфоническими концертами и консерваторіей. Затѣмъ подобныя отдѣленія начали возникать и въ другихъ провинціальныхъ городахъ, вслѣдствіе чего «Русскому Музыкальному Обществу» принадлежитъ инициатива широкой музыкальной пропаганды въ средѣ русскаго народа.

Оцѣнка композиторовъ и исполнителей, находящихся въ живыхъ²⁾ и не успѣвшихъ еще подвести итоги своей дѣятельности, не входитъ въ предѣлы, поставленные этой книгѣ. Въ ея заключеніе уместно припомнить высказанную въ началѣ мысли о томъ, что только сужденіе, профильтрованное черезъ вкусъ цѣлаго ряда поколѣній, избавляется отъ заблужденій, порождаемыхъ личными симпатіями и антипатіями. Нельзя, однако, не констатировать отраднаго факта, заключающагося въ подъемѣ интереса къ музыкѣ и художественнаго вкуса, замѣчаемаго въ современномъ обществѣ за послѣднее время. Этотъ фактъ является результатомъ дѣятельности современныхъ композиторовъ и исполнителей, положившихъ прочное основаніе будущему музыкальному развитію русскаго народа и давшихъ залогъ его блестящаго успѣха, уже признаваемого современными корифеями западно-европейскаго музыкальнаго міра.

¹⁾ Н. Зибревъ. Ант. Гр. Рубинштейнъ. Москва. 1889. Лисовскій. Пѣтіе событій въ жизни и дѣятельности А. Г. Рубинштейна съ указаніемъ на отзывы и статьи о немъ и его произведеніяхъ въ русской печати 1829—1889. Спб. 1889.

Eugen Zabel. Anton Rubinstein. Leipzig. 1892.

Софія-Кавосъ-Дехтерева. А. Г. Рубинштейнъ. Біографическій очеркъ 1829—1894 г. и Музыкальныя лекціи (курсъ фортепианной литературы) 1888—1889. Спб. 1895.

²⁾ Эти строки были написаны въ концѣ 1882 г. Послѣ того умерли многіе выдающіеся композиторы какъ русскіе, такъ и иностранные. Оцѣнка ихъ значенія сильно раздвинула бы границы, намѣченные этой книгѣ. Поэтому я рѣшилъ окончить ее на томъ моментѣ, до котораго она была доведена при первомъ ея изданіи.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ИМЕНЬ.

- Ааронъ или Аронъ Пьетро—100, 134, 149, 154.
Аблесимовъ—384.
Августинъ (свят.)—58, 352.
Августъ III—327.
Авиценна—22.
Агаццари, Агостино—174.
Агрикола—122, 127, 255.
Адальбертъ—323.
Адамъ—156, 296.
Адріанъ—(папа) 64.
Алейрантъ (D')—292.
Александръ Павловичъ, царь—385, 386.
Алексѣй Михайловичъ, царь—346, 356, 378.
Алкивиадъ—45, 46.
Аллегри, Грегорио—141, 142, 204, 263.
Альбанезіо—166.
Альбертъ, Генрихъ—214, 215, 307.
Альбрехтсбергеръ—281.
Алябьевъ—388.
Амати, Антонъ—164.
Амбросъ—24, 25, 81, 34, 35, 44, 48, 50, 52, 55—57, 59, 63, 64, 67, 68, 72,—75, 78, 79, 81—87, 90, 94, 95, 98, 99, 108—112, 114—125, 127—129, 132—136, 139—144, 146—148, 150, 152, 155—160, 162—171, 174, 175, 181, 182, 193, 197, 213, 244, 267, 279, 286, 323, 368, 369, 383, 388.
Амвросій—55, 57, 58, 352.
Аміо (миссіонеръ)—13.
Аммербахъ—168.
Амфiongъ—46.
Анакреонъ—48.
Анеотъ, Мих.—339.
Анеріо—141.
Андрѣ, Іоаннъ—260.
Андреевъ, Андрей—379.
Анимуччіа, Джіованни—140, 141.
Анна Австрійская—244.
Анна Іоанновна—356, 381.
Антара—20.
Аполлонъ—6, 46.
Апулей—54.
Арайя—356, 381.
Аристоксентъ—42, 151.
Аристотель—42, 46, 47, 50.
Аркадельтъ, Яковъ—186.
Арнъ—240.
Арнольдъ, Ю. К.—374, 375.
Артузи—154, 181.
Архилей, Викторія—195.
Асторга (D'), Эмануиль—184, 185.
Аттиліо—239.
Афраніо—166.
Аффлиджіо—259.
Б
Бай, Томазо—204.
Балакиревъ, М. А.—370.
Бальтазарини—243.
Банкьері, Адрианъ—147, 150, 169, 174.
Барата, Муни (мудрецъ)—15.
Барбино, Яковъ—124, 125.
Барди, Джіованни, графъ Верніо—177.
Бассани—201.
Bassiron, Philippe—125.
Баттѣ—247.
Бахъ, Іоаннъ, Себастьянъ—42, 62, 168, 196, 202, 207, 210, 213—217, 221—235, 240, 271, 279, 310, 311, 396, 399, Бахъ, Филиппъ, Эмануэль—226, 228, 232, 252, 271, 272.
Бахъ, Фейтъ—221, 222.
Бахъ, Фридеманъ—226, 228, 231, 232, 271, 274.
Бахметевъ, Ник.—364, 370.
Бахтуринъ—392.
Безбородый, Маркеллъ—345.
Бельдомандистъ (де)—106.
Беллини—298, 299.
Беллерманъ—36, 41, 47, 216.
Бемъ—386, 390.
Бенда, Георгъ—200, 261, 325.
Бенда, Францъ—200, 325.
Беневоли, Ораціо—142, 204, 205.
Бенуччи (пѣвецъ)—265.
Berghem (von) Jaquet—126.
Бѣргеръ—273, 310.
Бердъ, Вилліамъ—130, 170.
Березовскій—357, 358, 381, 382.
Берліозъ, Гекторъ—13, 293, 315—319, 354, 355, 360, 394.
Бернабек, Джузеппе, Эр-коде—204, 216.
Бернаки, А.—193, 194.
Бернаръ—18.
Бернгардъ—166, 273.
Бѣрней—27, 186, 203, 243.
Вестужевъ, графъ—383.
Бетховенъ, Іоаннъ—280, 281.
Бетховенъ, Людвигъ—188, 257, 275, 276, 279—287, 298, 299, 302, 308, 316, 317, 324, 325, 387, 395.

Бетховенъ, Людвигъ фанъ (дѣдъ) — 280.
 Биберъ — 200, 202.
 Вие, Ов. — 78.
 Биншуа — 123, 124, 129, 130.
 Бирдъ — 17, 18, 131.
 Блалцерн — 200.
 Blainville — 250.
 Бовкинъ, Ник. — 356.
 Болховитиновъ (матр) — 372.
 Beaudeau — 243.
 Бокериня — 203.
 Бомарше — 265.
 Bonopini, G. — 151.
 Бонончини, Джованни, Мария — 76, 205, 239.
 Боноччини, Маркъ-Антоний — 205, 239.
 Бонтемпи, А. — 193.
 Бордои, Фаустина — 195, 209.
 Бородинъ — 399.
 Борромео, Карль — 138.
 Бортинский — 355, 357, 359, 363, 371, 372.
 Бозей — 54.
 Брандъ — 386.
 Брейнингъ — 281.
 Брендель — 159, 162, 168, 179, 194, 199, 204, 210, 236, 252, 256, 261, 273, 274, 295, 301, 314.
 Бренѣ, М. — 137.
 Бриксы — 324, 325.
 Броксѣ — 230.
 Брумелъ, Антонъ — 127.
 Брунеллеско — 114.
 Брюсъ — 27.
 Буальдѣ — 293, 295.
 Букстехуде, Дитрихъ — 170, 197, 223, 234.
 Буль, Джонъ — 131.
 Буличъ — 328—330, 334, 335, 380—385, 388, 394.
 Бургкс, Иохимъ — 162.
 Bourgogne — 126.
 Бурцло — 184.
 Бурней — 130, 243, 247, 248.
 Вышковский — 347.
 Вѣлинский — 396, 397.
 Вѣлосельский — 385.
 Вѣсовъ, Томилло Михайловъ — 879.
 Вѣрь — 325.
 Вюланъ — 383.
 Вюна — 123, 124.
 Вюреръ — 173.
 Вюхеръ — 30.

В.

Вагнеръ, Рихардъ — 269, 274, 303, 304—307, 320, 395, 396.
 Валлашекъ, Г. — 9, 30.
 Вальтеръ, Иоганнъ — 160.
 Wanhal — 325.
 Вареско — 264.
 Варламовъ — 388.
 Wasilewsky — 145, 165, 166, 168, 198, 199, 201, 311.
 Василий Великий — 386, 387.
 Вацлавъ (свят.) — 323.
 Ватакъ — 326.
 Веберъ, Карль, Мария — 13, 300—303, 306, 324, 387, 396.
 Веберъ (капельмейстеръ) — 303.
 Веберъ, Констанція — 265.
 Вегелеръ — 282.
 Ведель — 357, 358, 371.
 Вейлигъ — 305.
 Вейсе — 252.
 Вейтъ — 326.
 Weitzmann — 42, 78—81, 170, 202.
 Векерлингъ — 127.
 Векки, Орацио — 147, 176.
 Вельрантъ, Губертъ — 150.
 Венъ-Ванъ — 12.
 Верне, Горасъ — 311.
 Веркемейстеръ, Андр. — 149, 249.
 Веретовский — 386—388.
 Веселовский, А. — 321—327, 329, 334, 345, 381, 382, 385.
 Westphal — 36, 41—45, 47, 48, 149.
 Вивальди — 223.
 Виль, Фридрихъ — 312.
 Виллауртъ, Андрианъ — 143—145.
 Виландъ — 255, 268.
 Willeby (Charles) — 313.
 Виноградовъ, Вас. — 356.
 Винтеръ, Петръ — 260.
 Winterfeld, C. v. — 143, 158, 160—162, 175, 178, 181, 214.
 Вивчи (да), Леонарда — 114, 189.
 Витри (де), Филиппъ — 107.
 Витториа, Томасо-Лодовико (де) — 141.
 Вилана, Людовикъ — 173, 174.
 Вильгорский, графъ — 388.
 Нотти — 273.
 Вичентино, Николо — 152.
 Владимір (свят.) — 336.

Г.

Владиславъ IV — 327.
 Вознесенский, И. — 349—351, 375.
 Войтекъ (свят.) — 323.
 Волковъ — 382.
 Вольстапъ — 81.
 Вольфъ — 302.
 Воробьева — 392.
 Вороновъ — 881, 382.
 Воротниковъ — 363, 373.
 Вриппий, М. — 339.
 Wright — 83, 84, 94, 319, 320.
 Ву-нанъ — 12.
 Вюлькенъ, А. М. — 226.
 Haberl, X. — 122, 130.
 Габриели, Андрей — 145, 146, 161, 162, 201.
 Габриели, Джованни — 143, 145—147, 161, 164, 201, 207, 211.
 Габриели (пѣвица) — 324.
 Havel, L. — 52.
 Гайназовский — 392.
 Гайдъ, Иосифъ — 188, 197, 203, 259, 272—281, 294, 296, 308, 316.
 Гайдъ, Михаилъ — 276.
 Hays, de la. — 244.
 Hawkins, J. — 98.
 Галевн — 295, 304.
 Галилей, Винченцо — 173, 176, 177, 193.
 Галилей, Галилео (астрон.) — 173.
 Галуппи — 208, 216, 357, 359, 364.
 Галдусъ, Яковъ — 162.
 Галь, Адамъ де ла — 85, 95, 96, 101—103.
 Гальяно, Маркъ — 182.
 Hapard, Martin — 125.
 Haneke, James — 313.
 Гаммершмидтъ — 214, 215.
 Гансъ-Саксъ — 87.
 Гарланди (де), Иоганнъ — 97, 102, 105, 107, 108.
 Гарунъ-аль-Рашидъ — 21.
 Гаспарини, Франческо — 204.
 Гассе — 209, 216, 217, 233, 254, 256, 261.
 Гаузеръ — 228.
 Гауптманъ, М. — 154, 235.
 Гафоръ — 108, 149.
 Гварнери — 164.
 Гвидо изъ Аретцо — 72—79, 99, 108, 147, 150, 347.

Гвидонъ Аретинский — 60.
 Гвиччарди, Людовико — 116.
 Gevaert. — 41, 44, 46, 48, 178, 179, 184, 373.
 Геденовъ — 392.
 Геазусъ, Вареломей. — 162.
 Геазуальдо — 152, 171.
 Гейгольдъ — 357.
 Гейденъ, Зебальдъ — 108, 151.
 Гейне (поэтъ) — 312, 314.
 Гейне (композиторъ) — 124.
 Гейнхенъ — 227.
 Gelinek — 325.
 Гелюгабалъ — 53.
 Гельмгольцъ — 23, 152, 250, 251.
 Гендель — 189, 196, 205, 212, 214, 217, 221, 224, 226, 227, 230, 235—241, 251, 279, 296, 310, 311, 363, 396.
 Генрихъ IV — 179.
 Геннингъ — 310.
 Gerald de Bagri — 69.
 Герасимъ (монахъ) — 339.
 Gerber — 234.
 Гербертъ — 41.
 Гербиний — 351, 352.
 Гердеръ — 255.
 Герле, Гансъ — 165.
 Германъ, Николай — 162.
 Гермесъ — 45.
 Гермогенъ, патриархъ — 352, 355.
 Геродотъ — 30.
 Herz — 325.
 Герольдъ — 295.
 Гѣте — 140, 235, 258, 261, 268, 279, 287, 311.
 Гиббонъ — 131.
 Гизъ, герцогъ — 245.
 Гиллеръ, Адамъ — 258—260.
 Гиллеръ, Ферд. — 298.
 Гизарій, папа — 67.
 Гинрихъ, Иог. Христ. — 382.
 Главка — 243, 244.
 Глареанъ — 108, 151.
 Глеймъ — 260.
 Глинка, М. Ив. — 320, 365, 368, 373, 377, 378, 387—394, 396.
 Гликисъ, Иоганнъ — 339.
 Глухъ — 191, 248, 251—257, 261, 264, 294, 296, 299, 302, 305, 386, 396.
 Годуновъ, Борисъ — 352.
 Головинъ, Гавриилъ Матвѣичъ — 347.

Гольцбауеръ — 200, 260.
 Гольцшидтъ, Отто — 283.
 Голмъ, Стефанъ — 344.
 Gombert Nikolaus — 126.
 Горчаковъ, князь — 385.
 Госсекъ — 293, 294.
 Gostinsky — 154.
 Hotho, N. G. — 266.
 Гофгеймеръ — 157.
 Граунъ, Карль Генрихъ — 217, 256.
 Grave, G. — 285, 287.
 Granjan — 150.
 Греко, Гастано — 188, 189.
 Гретри — 290, 292.
 Григорій Вошервилльскій — 67, 68.
 Григорій Великий — 55, 59.
 Григорій II — 59.
 Григорій III — 59.
 Григорій XI, папа — 135.
 Григорій XIII, папа — 127.
 Гриси, сестры — 298.
 Гримальди (миссионеръ) — 13.
 Гриммъ, Г. — 135.
 Губертъ, Антонъ — 189.
 Гудимель, Клавдий — 137, 160.
 Hunold (Menantes) — 229.
 Гукбальдъ — 41, 66, 70, 71, 151.
 Гуммель — 272, 273, 303, 390, 394.
 Гунке — 396.
 Гуравель — 388.
 Гуссъ — 323.
 Гюго, Викторъ — 394, 395.
 Гюньонъ, Жанъ-Пьеръ — 38.
 Hüntel — 325.

Д.

Davey, H. — 98.
 Давидъ, царь — 33, 56.
 Давидъ, Ф. — 25.
 Давыдовъ, Ст. — 358.
 Дамаскинъ, Иоганнъ — 336—339, 350.
 Даниканъ, Филидоръ — 291.
 Данте — 114, 123, 173.
 Даргомыжский, Александръ Серг. — 394, 395.
 Даубе — 250.
 Dauvergne — 290.
 Дахъ, Симонъ — 215.
 Дашкова (княгиня) — 385.
 Дѣббеллиа, Теофилъ — 260.
 Делавигеръ — 304.
 Денстеблъ — 129, 130.

Дѣнь — 367, 391.
 Державинъ — 385, 388.
 Desnoiresterre, Gustave — 255.
 Дехтеревъ — 357, 358, 371.
 Дешевренъ, А. — 9.
 Джакопоне, ди-Тоди — 66.
 Джакобби-Джироламо — 182.
 Лидеро — 288.
 Дидимъ — 43.
 Дилеккий, Николай Павл — 354, 372—374.
 Диттердорфъ (фонъ) Даттерсъ — 259, 260, 266.
 Диаконъ, П. — 74.
 Діе, St. — 102.
 Діодоръ (монахъ) — 55.
 Діодоръ Сицилійскій — 30.
 Діонисій Галикарнаскій — 48.
 Дмитревскій — 382.
 Доуландъ, Джонъ — 131.
 Dommer, Ag. v. — 64, 86, 90, 94, 108—109, 111—112, 140, 149, 153, 154, 156—160, 162—164, 167, 168, 173—175, 178—180, 182—184, 192—193, 200, 203—205, 209—216, 217, 220—222, 237—240, 244—247, 249, 256—260, 267, 273, 277—279, 288—292, 294, 300, 303, 309.
 Доицетти — 298, 299.
 Дорнъ, Генрихъ — 312.
 Дуни — 190, 290.
 Дурандусъ — 63.
 Дуранте, Франческо — 188, 190, 191, 204.
 Дуссекъ — 325.
 Дюфе — 122—124, 129, 130, 193.

Е.

Еврипидъ — 48, 49.
 Екатерина I — 380.
 Екатерина II — 384, 385.
 Елизавета Петровна — 382, 383.
 Елизавета — 130.
 Еликнекъ — 325.
 Елисей — 33.
 Enge, Joh. — 269.
 Enfants sans-souci — 93.
 Ефремъ Сирианъ (Сирий) — 336.

Ж.

Жалейка — 329.
 Jannquin, Clement — 126.

Жебелева—396.
Жени, Елеазаръ (Карпен-
трассъ)—127.
Жерольд де Варри—69.
Живка—323.
Жировецъ—324.
Жоскинъ-де-Пре—124—
127, 143.
Жуковский—363, 387, 388,
391, 392, 394.

З.

Загосинъ—387.
Зандъ, Ж.—314.
Зандевъ—397.
Затравъ—400.
Зегеръ—325.
Зеландия, Генрихъ—122.
Зенфль, Людвигъ—156—158.
Зикъ—383.
Зильберманъ, Готфридъ—
81, 232.
Зиммель—13.
Зорге—175, 181, 200, 249.
Зюссмейеръ—269.

И.

Ибнъ-Халдузъ—20, 22.
Иванъ Васильевичъ Гроз-
ный—345, 373.
Ивановъ, Троф.—356.
Игнатий (св.)—55.
Изауръ, Николо—293.
Исмакъ, Генрихъ—157,
158.
Ишакъ-Оль-Машули—21.

И.

Иенко—322.
Иеронимъ (свят.)—53, 368.
Иеронимъ Моравскій—323.
Иоаннъ (дампадарій)—339.
Иоаннъ, диаконъ—63.
Иоаннъ Златоустъ—336,
337.
Иоаннъ XV, папа—323.
Иоаннъ XXII—103.
Иомелли, Николо—190, 216.
Иосифъ, патриархъ—352,
355.
Иуденуагъ, Гансъ—165.
Иленъ—326.

К.

Кабезонъ—136, 168.
Кавалли, Франческо—244.
Кавальери, Эмилио—177.

Калосъ-Дехтерева, София—
400.
Kade, Otto—157.
Календа, Иоаннъ—354.
Калпула—58.
Кальниаусъ—150, 162.
Кальдара—207—209, 215,
251.
Кальцабиджи—252, 254.
Камберъ—244.
Каменскій, Матвей—327.
Кампистронъ—246.
Бангъ-Хи (богдыханъ)—13,
14.
Каннабихъ—200.
Каноббио—385.
Кантъ—385, 386.
Капелли—132.
Каппелли, Марцианъ—54.
Капсбергеръ, I.—175.
Караманъ—329.
Karazowsky—313.
Каргель, Сикстъ—165.
Кардесими, Дж.—182—184,
186, 193, 216.
Карлъ Великий—64, 89.
Карлъ, Др.—30.
Карполичъ—382.
Каронистъ, Фирминъ—123.
Карриеръ—49, 85, 86, 93.
Кастильоне—165.
Каталани—273.
Катель—293.
Caus, Salom. de—154.
Каччини, Джулио—175, 177,
179, 193.
Кашперовъ—377.
Квальяти—182.
Квантцъ, Иоаннъ-Иоахимъ—
200.
Квей—14.
Квекельбергъ (фанъ)—127.
Квинтилианъ, Аристидъ—
79.
Кейзеръ, Рейнгардъ—219,
220, 229, 230.
Келли (пловецъ)—265.
Келлеръ, Г.—249.
Кентъ-Кентъ, Елиза—7.
Керль, Иоаннъ Каспаръ—
197, 216.
Кернеръ—301.
Керубини—152, 294, 295,
310, 387, 396.
Керцелли—384.
Кизенеттеръ—17, 25, 55, 56,
70, 116, 122, 132, 147, 172,
173, 175, 179.
Кино, Филиппъ—246, 247.

Киприанъ-Рорскій—144,
152.
Кирнбергеръ—62, 162, 251.
Клари, Джованни-Карло-
Мариа—205.
Клейнъ—260.
Клейтонъ, Томасъ—238.
Клементъ (не папа)—127.
Клементи, Муций—272, 273,
303.
Климентъ Александрийскій
(педагогъ)—56, 57, 368,
369.
Климентъ VIII (папа)—
177.
Клянинъ—385.
Козловскій—388.
Кожедухъ, Иоаннъ-Ан-
тонъ—325.
Кожедухъ, Леопольдъ—
325.
Cochicus Andrian Petit—
126.
Колассъ—246.
Колона, Джов. Паоло—
205.
Combatiou, M. I.—242.
Комперъ—127.
Конинскій—371.
Константинъ Великий—57.
Контъ, Франческо—204, 205,
215, 251.
Контрактъ—71.
Контский, А.—325.
Коргановъ, В.—237.
Кораухинъ—394.
Конфуций—12, 14.
Confrerie de la Passion—
93.
Confrerie de la Bazoche—
93.
Compagnia del Gonfalone—
93.
Coransey, Olivier—254.
Корелла, Арианжело—198,
199, 200—202, 237, 271.
Кореневъ—372.
Корпаро (кардин.)—199.
Корнель—246.
Корси, Джованни—177, 178.
Косма (инокъ)—337.
Косма Майюмскій—337, 338.
Костомаровъ—336.
Котонусъ, Иоаннъ—72.
Коттонъ, I.—104.
Кохъ—258, 259.
Краммеръ—273.
Краушагъ О.—154.
Кржиковский—326.

Кривандеръ—135, 237, 238,
240.
Кристофори—81.
Croix, Pierre de la—102.
Броче, Джованни—147.
Крузель—389.
Kugelman, Hans—160.
Кукольникъ—392—394.
Кунау, Иоаннъ—197, 202,
203, 227, 271.
Кукузель, Григорий—339.
Кукузель, Иоаннъ—339.
Кукузель, Иосифъ—339.
Куперенъ, Франсуа—197.
Курпинскій, Карлъ—327.
Курцъ (Бернардонъ)—259.
Coussemaker—53, 67, 70, 73,
78, 92, 99—104, 118, 123.
Куссеръ—219.
Кудцони, Франческа—195.
Кеззибий—46.
Ктедасъ—339.
Кори, Генрихъ—238, 240.
Кюи, Ц. А.—388, 395.

Л.

Лаблашъ (пловецъ)—273,
293.
Лагаръ—255.
Лазъ—44.
Лаландъ (астрон.)—199.
Lambillotte—369.
Langhans, Wilh.—64, 135,
143, 160, 164, 166, 168,
179, 181—184, 187—193,
195—197, 199, 203, 203,
205, 207—209, 211—213,
215—217, 220, 221, 223,
256—259, 260, 261, 263—
266, 268, 269, 272—278,
281, 282, 288—295, 297—
299, 302—305, 307—310,
312—314, 317.
Ландино, Франческо—132,
134.
Lapicida Erasmus—125.
Ларонъ—267, 389.
Лассо, Орландо—127—129,
162, 169, 193, 216, 367.
Лаускъ, Францъ—303.
Лау, К. фонъ—383.
Ларонтенъ—290.
Лёве—309.
Леванидовъ—354.
Легренци, Дж.—207.
Левяуръ—293, 317.
Лекюрьелъ—122.
Лео, Леонардо—188, 204.
Léonin—102.

Леопольдъ (имп.)—268, 386.
Лесажъ—289.
Леску—53.
Лессингъ—255, 258.
Ливий—52.
Лидлей—275.
Линдьеръ—220.
Лингке, Г. Ф.—62.
Лисовскій—400.
Листъ, Фр.—257, 315—317,
319, 320, 325, 390, 396.
Лихновскій—282.
Логинъ—344.
Логрошино, Николо—188,
189, 191.
Локатели, Пьетро—200,
383.
Ломанинъ—377.
Ломоносовъ—384.
Лоритцъ, Генрихъ, Гларе-
анъ—151.
Лоссиусъ, Лука—162.
Лотти, Антонио—205, 207,
237.
Лохеймеръ—156.
Лукошниковъ—344.
Лунъ, Ансъ—379.
Лунъ, Мельхартъ—379.
Львовъ—360, 362—364, 368.
Людвигъ XIV—245.
Людвигъ XVIII—392.
Люблинъ—187, 237, 242—248,
255, 288.
Лютеръ, М.—125, 158—160,
173, 228.
Лютенсъ—217.

М.

Магометъ—20, 21.
Мадонисъ—382.
Мазарини—244.
Маерони—397.
Мадльонъ—82.
Майо—383.
Mailard—126.
Макробий—54.
Максимилианъ II—127.
Маколей—113.
Малибранъ—278, 298.
Манфредини—384.
Маренцио, Лука—142.
Марешъ, Иоаннъ-Антонъ—
383.
Мариамъ—33.
Марини изъ Брешиа—182,
193.
Маркевичъ—392.
Маркель II, папа—137, 139,
369.

Маркель Падуаискій—103,
108.
Марковъ—384.
Магъ—286, 287, 316.
Мармонтель—255, 290—292.
Магургъ—195, 251.
Мартини, Падре—56, 190,
205, 206, 251, 357, 363.
Мартинъ—265, 387.
Мартиновскій—325.
Марцелло, Бенедетто—48,
207, 209.
Маршанъ, Людовикъ—197,
224, 225, 248.
Маршперъ—300, 303.
Массонъ—383.
Матвейелъ, Арт. Серг.—380.
Маттесонъ—145, 151, 175,
192, 220, 221, 227, 230,
236, 249, 274.
Матинскій—384.
Мауреръ—386.
Маху, Стефанъ—156, 158.
Мапцони, Виргилій—142,
193.
Маццоки, Доменико—142.
Машо, Вильгельмъ—85, 102,
323.
Мегюль—293, 295, 387, 396.
Мезенецъ, Александръ—
342, 350, 361.
Мейербереръ, Михаилъ—
304.
Мейербереръ, Яковъ—303—
305, 395, 396.
Мейенрейхъ—95.
Мейеръ, В.—100.
Мейеръ, Карлъ—390.
Meyer, Paul—229, 320.
Mell, G.—137.
Мельгуновъ—332.
Mendel, G.—54, 62, 111, 167,
185, 201—203, 205, 241,
271, 294, 298, 301, 311.
Мендельсонъ-Бартольдъ,
Феликсъ—235, 273, 308—
311.
Мендельсонъ, Моисей—310.
Менди, Джонъ—131.
Menestrier (еазуитъ)—242.
Мерсенъ—42.
Меруло, Клавдий—144, 145,
162.
Месмеръ—263.
Месамедъ—48.
Метастазіо—191, 254, 274.
Металловъ—33, 55, 57, 387—
339, 340—343, 345, 347—
350, 352, 353, 356—360.

362 — 365, 367, 369 — 377.
Метръ, Матвѣй—162.
Микель, Анджело—114, 128, 146.
Миліусъ (поэтъ)—215.
Миллеръ, Готлибъ—305.
Милтънъ—275.
Михневичъ, Вл.—329, 330, 335, 378 — 382, 384—386, 388.
Мицлеръ—62, 175, 228.
Мислевичъ—324.
Михайлъ Θεодоровичъ, царь—379.
Монсей—31, 34.
Мольеръ—245.
Монсини—292.
Монахъ, Гульельмо—97.
Монтеверде, Клавдій—180—182.
Монюшко—328.
Моралесъ, Кристофано — 136.
Морицъ—273.
Морковъ—381, 382, 384.
Морлей, Ома—131.
Москванъ, Конст.—339.
Моцартъ, В.—186, 188, 241, 253, 256, 257, 259 — 272, 276 — 282, 294, 296, 299, 302, 308, 316, 324, 327, 396.
Моцартъ, Леопольдъ—262, 263, 265, 271.
Моцартъ, Марія-Анна—262.
Морцинь (графъ)—274.
Мопелесъ—304.
Мурисъ (де) Иоаннъ—101, 107, 108, 119.
Мусоргскій, М. П.—398, 399.
Mouton — 126.
Мюллеръ, А.—231.
Мюллеръ, Гансъ—70.
Müller, Karl, Ottfried — 47.
Мюнтцъ, Э.—146.
Muntz—164.
Мюффа, Георгъ—197.

Н.

Навини, Бернардино—141.
Навини, Джованни-Марія—141, 208.
Науманъ, Э. 11, 24, 32, 34, 73, 78, 81, 102, 143, 164, 165, 173, 177, 178, 186—189, 192, 198, 206 — 208, 210, 239, 241, 264, 266,

275, 296—298, 301, 302, 305, 308, 311.
Неефе—281.
Нейндлеръ, Гансъ—165.
Нейндлеръ, Мельхиоръ — 165.
Нелединскій - Мелецкій — 388.
Нери, Филиппъ—140.
Неронъ—45, 52, 53.
Nietzsche—313.
Ниверъ—150.
Никопъ—352, 356.
Ниссенъ—265.
Ноткеръ, Бальбулусъ—64.
Ностъ, Иланъ—344.

О.

Оберъ—295, 395.
Оболенскій, кн.—350.
Обректъ (Хобректъ), Яковъ—124.
Огинскій—388.
Одингтонъ, Вальтеръ—100, 101, 105, 106, 108.
Оддо—71.
Одоевскій, князь—364, 365, 367, 369, 373, 376, 377, 393.
Оверонъ—388.
Озандеръ, Лука—161.
Окегемъ, Иоаннъ—124, 148.
Оксенкутъ, Себасти—165.
Олимпъ—47.
Олимпъ (младшій)—48.
Оманъ—390.
Омаръ—22.
Опитъ—211, 212.
Орвieto—148.
Орфей—46.
Островскій—397.
Оттобони (кардин.) — 193, 204.

П.

Павель III—135.
Павель IV—137.
Павель Петровичъ, царь—385.
Павель, диаконъ—74.
Паганини—200, 273.
Палесорина—128, 129, 131, 136 — 141, 146, 175, 193, 203, 206, 207, 216, 279, 294, 367, 369.
Пальчиковъ—331.
Панъ—45.
Paris, Gaston—320.

Парисъ—6.
Пасквини, Бернардо—204.
Пауеръ—98.
Пауль, Оскаръ—54, 70, 80.
Пауманъ—165.
Пахельбель, Иоаннъ—197, 222.
Пахимеръ, Георгій—339.
Пашкевичъ—385.
Пазвело—191, 297, 384.
Паэръ—191.
Педрель, Ф.—136, 168.
Пенна, Лоренцо—205.
Перейра, изуитъ—13.
Перголези—189, 190, 288, 290.
Пери, Яковъ—177—179, 182, 193.
Периъ—102.
Perotin—102.
Перренъ, аббатъ—243—245.
Персаль, Генрихъ—237, 238.
Петровъ—93, 395.
Петруччи (да) Фоссембронне, Октавианъ—135.
Петръ Великій, царь—353, 380.
Петръ II, царь—381.
Петръ Леопольдо, герц.—253.
Петръ (пѣвчій)—64.
Пиготъ III—15.
Пизендель—200.
Пиндаръ—44, 48.
Пикандеръ—230.
Писточки, Ф. А.—193.
Питони, Джузеппо - Оттавио—204.
Пиччини, Николо — 191, 255, 290.
Пий IV, папа—189.
Piombo, Seb.—164.
Писагоръ—25, 31, 41, 50, 149.
Платонъ — 43, 46, 49, 50, 136.
Pleyel—325.
Плутархъ—45.
Power, L.—98.
Польетти, Александръ—210.
Понте (да)—265, 266.
Поповъ—384.
Порпора, Николо—188, 189, 194, 216, 239, 274.
Порта, Костанцо—144.
Порфирогенетъ, Конст. (императ.)—339.
Потемкинъ—358, 384.

Потуловъ—349, 361, 367—370, 377.
Преображенскій, А. — 344, 352, 362, 363.
Преториусъ, Мих.—163, 210.
Прокопій—329.
Просницъ, Ад. — 42, 117, 185, 148, 154, 160.
Проске—128, 145.
Прудонъ—65, 66.
Птоломей, Клавдій—43, 79.
Пуатъ (де) Вильгельмъ, графъ—83.
Rugell, H.—238.
Путневъ, Эрихъ, фанъ-деръ—150.
Пушкинъ—388, 392, 395.
Пфейферъ—34, 281.

Р.

Разумовскій, графъ — 74, 383.
Разумовскій, Дм.—4, 336—339, 341—349, 350, 352, 353—361, 366—369, 373, 375, 377, 380.
Райнеръ—48.
Рамо, Жанъ - Филиппъ — 242, 248 — 250, 251, 255, 288, 290.
Рамо-де-Парейя, Варео-ломей—149, 150, 154.
Ramos, Bartolomeo—106.
Расинъ—255, 311.
Раупахъ—383, 384.
Рафаэль—114, 128, 146, 164.
Регисъ, Иоаннъ—123.
Редриковъ, Θεод.—356.
Рейнахъ, Э.—52.
Reissmann—136, 197, 310.
Рейнкенъ, Иоаннъ-Адамъ—197, 223, 227.
Рейтеръ—273.
Рейхардъ, Иоаннъ - Фридрихъ—260, 307.
Рейнахъ—53.
Riehl—185, 298.
Рибо, Э.—30.
Риманъ, Г.—4, 6, 10, 11, 16, 28, 29, 30, 31, 36, 37, 39—41, 43, 46, 56, 57—59, 62—64, 67—74, 75—78, 80, 85, 89, 90, 97—101, 103—113, 115, 119, 120, 122, 124, 129, 135, 137, 140, 141, 146, 148—156, 160—162, 164—172, 174—176, 181, 182, 184, 189, 191—193, 196, 198—

204, 206, 212, 216, 221, 224, 227, 228, 235, 238, 248, 249, 251, 252, 257, 259, 266, 274—276, 278, 281, 288, 289, 292, 293, 295, 298, 299, 302, 305—310, 316, 317, 325—328, 378.
Римскій-Корсаковъ, Н. А. — 370, 395.
Ринуччини, Оттавио—177, 178, 182, 211.
Рю, Пьеръ-де-ла—124, 127.
Ристори—397.
Ритцъ, Юлий—241.
Рихтеръ—218.
Ричардъ, Львиное Сердце—84.
Ришаръ—184.
Робертъ—215.
Роговъ, Василий—344, 352.
Роговъ, Савва—344.
Роземюллеръ—214.
Розентъ, баронъ—391.
Rollands, R.—242.
Росси, Л. 242.
Россини, Дж.—285, 296—298.
Рубини—273, 298.
Рубинштейнъ, Антонъ — 400.
Рубинштейнъ, Николай—400.
Рулле (де) Балли—255.
Рунге, П.—84.
Руссо, Жанъ-Жакъ—55, 194, 250, 254, 261, 288.
Рущинскій, Л. П.—352.
Рыбаковъ—9.

С.

Sabillon (de) Robert.—102.
Salmon—248.
Салинасъ, Францискъ—149, 154.
Саккини—191.
Сакрати—242.
Сальеръ—251, 256, 257, 266, 269, 383.
Самартини, Джованни-Баттиста—203, 251.
Сарти, Джузеппе—191, 294, 357, 358, 384, 385.
Сауль—33.
Сахаровъ—376.
Сафо—48.
Свелинкъ—196.
Святенъ—275.

Себастиани, Иоганнъ—215.
Сенезино—194, 239.
Sertol—126.
Сикстъ IV—135.
Сильвестръ, папа—57.
Симеонъ Полодскій—356.
Simmel—13.
Сиповскій, В. В.—356, 381.
Сканделусъ, Антоній—162.
Скарлатти, Александръ — 185—189, 193, 197, 204, 216, 237, 247.
Скарлатти, Доменико—197, 202, 237, 238, 271.
Скрибъ—304.
Скоттусъ, Эригенъ—69.
Скуарцианупо, Антонио — 132.
Скучерскій—326.
Скворцовъ, Н.—47.
Смоленскій, Ст.—342, 348, 350, 361, 362, 372, 377.
Смрчекъ—325.
Сокальскій—331—333.
Соловьевъ, Н. О.—397.
Соломонъ—33, 34.
Соріано, Франческо—142.
Софокль—44, 311.
Софія Алексѣевна (царевна)—353.
Спатаро Джіованни — 149, 150.
Спонтини—294, 301, 305.
Spitta, Phil.—62, 168, 202, 208, 222, 224—236.
Спенсеръ, Г.—5.
Ставевичъ, Корнелій — 322.
Стасовъ, В.—348, 361, 366, 367, 381, 382, 389, 398, 399.
Старцеръ—383.
Степанова—396.
Степановъ, Мелентій—379.
Стеффани, Агостино—204, 216, 219, 237.
Страда, Инполито—142.
Страдѣлла, Александръ — 184.
Страдивари, Антонъ—164.
Строцци—242.
Shubiger, Anselm—64, 91—93.
Сумароковъ—381.
Съровъ—387, 395—397.

Т.

Тамбурины—296.
Таппа (свяц.)—149.

Тарквинія (п'вець)—386.
 Тарини, Джузеппе — 154,
 199, 200, 249, 271.
 Тархановъ—30.
 Тассо—182.
 Теви - Трамонтини, Витто-
 рия—195.
 Тейле, Іоганнъ—218.
 Теломанъ, Георгъ - Фил-
 липпъ—221, 227, 230, 236,
 272.
 Теналія—186.
 Тенъ, Іпполитъ—115.
 Танъ, Г.—5.
 Таллисъ, Ома—130, 131, 170.
 Thayer—275, 282—286.
 Терпандръ—47, 48.
 Терраделіасъ—190.
 Терренцій—52.
 Тиббо (король)—84.
 Тиббо (профессоръ) — 294,
 312, 350.
 Тигрини—154.
 Tiersot, G.—90, 171, 289.
 Tiersch—154.
 Тинкториъ—108, 123, 129,
 148, 186.
 Тиртей—48.
 Титовъ—356, 385, 388.
 Типціанъ—146.
 Толстой (Ростиславъ)—393.
 Томсонъ—275.
 Торвальдсенъ—311.
 Траатта—191, 384.
 Трубецкой, графъ—354.
 Туяъ, П. X.—11, 12.
 Туотило—64.
 Турчаниновъ—357, 358, 361,
 368.
 Тья-Ао-Ли—11, 12.

У.

Увдольскій—350, 372, 376,
 377.
 Улыбышевъ—266, 268.

Ф.

Фальке, Яковъ—83.
 Фаминцынъ, А. С.—330, 331,
 334, 335, 379.
 Фарина—198.
 Фаринелли—189, 194.
 Фарнеби—131.
 Фаустина—195, 247.
 Фео, Франческо—189, 204.
 Феррари, Бенедетто—183.
 Farrang—288.

Ферри, В.—194.
 Феста, Костанцо—185, 196.
 Fay, Wilhelm, du—122, 180.
 Фетисъ—18, 24, 26, 47, 74,
 93, 199, 250, 381.
 Филаретъ—55, 337, 339, 349.
 Филиппъ-Красивый—83.
 Фильдъ—273, 386, 387, 390.
 Финдейзенъ, Н.—389.
 Финкъ, Генрихъ—156, 157,
 327.

Фирдунгъ, Себастьянъ—163.
 Фиораванти—191.
 Флавіанъ (монахъ)—55.
 Флакъ—52.
 Fleischer, Os.—5, 59, 60, 66,
 69.

Floegel—94.
 Флемингъ—215, 225.
 Фогель—251, 256.
 Фоглеръ—301, 303.
 Fogliano—149.

Volkelt, J.—266.
 Форкель—56, 157, 159, 184,
 228, 232, 235, 255.

Фортлаге—41.
 Франкъ—160.
 Франконъ Кельнскій—101,
 104, 106, 108.

Франконъ Парижскій—105,
 108.

Францъ, Робертъ—309.
 Фрескобальди—169, 170, 196,
 197, 216.

Fresneuse (de)—245.
 Фреңци, Дж.—75, 151.
 Фридрихъ-Августъ I—232.

Friedländer, M.—308.
 Фробергеръ, Іоганнъ—
 Яковъ—197.

Фузано—382.
 Фуксъ—168, 209, 215, 216,
 251, 256, 274.

Фу-Си—12.
 Fouqué—293.
 Фюрстенбергъ, Каспаръ—273.

Х.

Хандошкинъ—382.
 Хаслеръ, Лео—161, 162.
 Христианинъ, Теодоръ—
 344.

Ц.

Zabel—400.
 Цаконни—154.
 Царлино, Джузеппе—149,
 152—155, 162, 173, 249, 250.

Цахау—224, 236.
 Цейнеръ—386, 390.
 Цельтеръ—235, 303, 307, 310.
 Цингарелли—191.
 Циперонъ—52.
 Цопписъ—357, 383.
 Цумштегъ, Іоганнъ - Ру-
 дольфъ—261, 309.

Ч.

Чайковский, Модестъ—266.
 Чайковский, П. И.—371.
 Челанскій, О.—65.
 Черри, Карлъ—325.

Чести, Маркъ - Антоній—
 182.

Чешихинъ—381.
 Chilston—98, 106.
 Чимароза—191, 384.

Ш.

Шайдуровъ Ів. Аким.—
 344.

Chammle—247.
 Шамполлионъ—285.
 Шармиллонъ, Жанъ—88.

Шаховской, кн.—386, 392.
 Sciagra, Colonna—164.

Шевыревъ—387.
 Scheibens, Joh. Ad.—182.
 Шейдтъ, Самуиль—196.

Шейнъ—214.
 Шень-Пунъ—12.
 Schlick—149.

Schoelcher, Vict.—238, 241.
 Шерръ, Л.—83.
 Шереметьевъ—354, 358.

Шезнауе, de la—248.
 Шиканедеръ—268.
 Шиллеръ—285.

Шинъ—12.
 Ширковъ—392.
 Шкраупъ, фр.—326.

Шляпкинъ—380.
 Шоберлехнеръ—394.
 Шопенъ, Фридрихъ—308,
 313—315, 327.

Шоттъ—217.
 Шпенеръ—218.
 Шпоръ—273, 300, 301.

Springer, A. v.—164.
 Шротеръ—81, 207.
 Штаминъ—200, 203.

Штавдфусъ—258.
 Штаффордъ, Г.—381, 382,
 384.

Sterkel—325.
 Штейбельтъ—325, 386.

Э.

Штейерлейнъ, Іоганнъ—
 162.

Штольцеръ—157.
 Штрункъ—200, 216,
 Stumpf—251.

Шубертъ, К. (виолонче-
 листъ)—396.

Шубертъ, францъ—257,
 307—309, 311, 324.

Шульцъ, Іоганнъ-Авраамъ-
 Петръ—260.

Шуманъ, Клары—313.
 Шуманъ, Робертъ—235,
 304, 308, 309, 311—313.

Шунъ (богдыханъ)—14.
 Шютцъ, Генрихъ—211—
 215, 218.

Эбелингъ—94, 289.
 Эденъ, фанъ-деръ—281.
 Эккардтъ, Іоганнъ—162.

Элианъ—43.
 Элонъ—124.

Эльменгоретъ, Генрихъ—
 218.

Эльснеръ, Іосифъ—327.
 Enge, Joh.—289.

Эйтнеръ, Р.—157, 179.
 Эшигонъ—45.
 Эрбенъ—326.

Эсхилъ—304.
 Эстерхадзи, графъ—274,
 275, 278, 309.

Ю.

Юліанъ—53.
 Юлій III, папа—137.
 Юсуповъ—381.

Я.

Яковъ—56.
 Янъ, Отто—142, 186, 191, 192,
 235, 253, 260—270, 276, 277,
 279, 282, 288, 291, 304.

Ө.

Теодоръ Алексѣевичъ
 царь—379.
 Ома Аквинскій—66.
 Ома Челанскій—65.
 Оминъ—384.

СОБСТВЕННАЯ НОТОПЕЧАТНЯ
МУЗЫКАЛЬНАГО ИЗДАТЕЛЬСТВА
В. БЕССЕЛЬ и К^о.

Существуетъ съ 1871 г.

Ежегодно печатается на скоропечатныхъ машинахъ и ручныхъ станкахъ болѣе
5.000.000 нотныхъ страницъ.

До основанія нашей Нотопечати, въ 1871 год. не существовало въ Петербургѣ Нотопечати, могущей исполнять, полностью, заказы по напечатанію нотъ. Небольшія металлографіи, существовавшія при музыкальныхъ магазинахъ, служили ихъ собственнымъ потребностямъ по изданію музыкальныхъ произведеній. Поэтому основаніе специальной и хорошо организованной Нотопечати являлось насущною потребностью для С.-Петербурга.

Снабженная хорошими шрифтами, скоропечатными машинами, ручными станками, заручившись хорошими граверами на металлическихъ доскахъ и на камнѣ, употребляя хорошую бумагу и лучшія заграничныя краски, Нотопечать Торговаго дома «В. Бессель и К^о» имѣетъ возможность удовлетворять самымъ изысканнымъ требованіямъ. Многочисленныя изданія фирмы «В. Бессель и К^о» могутъ служить доказательствомъ достигнутыхъ ею результатовъ по нотопечатанію въ Россіи. Образцы работъ Нотопечати можно видѣть въ Музыкальныхъ Торговляхъ «В. Бессель и К^о», въ С.-Петербургѣ (Невскій, 54), въ Москвѣ, (Петровка, 12); тамъ же принимаются заказы по нотопечатанію.

Для приблизительнаго опредѣленія стоимости заказа по нотопечатанію слѣдуетъ имѣть въ виду нижеслѣдующія цѣны:

- 1) Обыкновенная металлическая доска съ гравировкой (доска переходитъ въ собственность заказчика) отъ 2 р. 50 к. (при опредѣленіи числа печатныхъ страницъ — по писанному манускрипту — слѣдуетъ имѣть въ виду, что металлическая доска значительно меньше страницъ обыкновенной нотной бумаги).
- 2) Напечатаніе нотъ: за каждыя 100 страницъ . . . — » 60 » (при болѣе значительномъ количествѣ экземпляровъ, начиная съ 200 — стоимость печатанія, соразмѣрно, уменьшается).
- 3) Гравировка заглавнаго листа (титула) обходится — смотря по рисунку и отдѣлкѣ, — по желанію отъ 7 р. до 30 » — » (Гравировка титула сохраняется въ теченіе одного года; камень не переходитъ въ собственность заказчика).
- 4) Печатаніе титуловъ (одной краской) за 100 экз. . . 1 » 75 »
- 5) Бумага — по желанію — за столу отъ 12 р. . . . до 30 » — »
- 6) Корректуръ (съ каждой страницы, 2 раза), считается по — » 30 »

Цвѣтная обертка считается особо. Пересылка корректуръ и отпечатанныхъ экземпляровъ — на счетъ заказчика.

Заказы гг. иногороднихъ исполняются немедленно, если одновременно съ рукописью будутъ посланы задаточныя деньги не менѣе половины, по приблизительной стоимости заказа.

Адресовать свои заказы могутъ гг. иногородніе также въ отдѣленіе Музыкальной Торговли «Василій Бессель и К^о» въ Москвѣ — (Петровка, 12); въ такомъ случаѣ стоимость пересылки заказовъ до Москвы принимаетъ Нотопечать «В. Бессель и К^о» на свой счетъ.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО В. БЕССЕЛЬ И К^о.

С.-Петербургъ, Невскій, 54. Москва, Петровка, 12.

А) ТЕОРЕТИЧЕСКІЯ СОЧИНЕНІЯ И КНИГИ О МУЗЫКѢ:

Амбросъ, А. Границы поэзіи и музыки. Переводъ И. Т.	1 50
Анцевъ, М. Приготовительный курсъ элементарной теоріи музыки съ приложеніемъ сольфеджіо	— 75
Голосовыя партіи сольфеджіо Сопр. I. Альта или Баса по	— 35
Сопр. II	— 20
Берліозъ, Г. Симфонія Бетховена. Переводъ Хавкиной	— 60
Бессель, В. Краткій очеркъ музыки въ Россіи	— 40
Вусолеръ, Л. Практич. учебникъ гармоніи. Пер. А. Р. Бергарда	1 50
Учебн. музыкальн. форм. Пер. подъ ред. Красковского	1 50
Люси, М. Теорія музыкальнаго выраженія. Пер. В. А. Чечотъ	3 —
Ларошъ, Г. Музыкальныя статьи и библиографія	1 50
Немеровскій, А. Самоучитель элементарной теоріи музыки	— 50
Риманъ, Музыкальный диктантъ. Переводъ Ладухина	— 75
Саккетти, Л. А. Очеркъ всеобщей исторіи музыки (4-е изданіе)	3 60
Свириденко, С. Тристанъ и Изольда <i>Риз. Вагнера</i> . Общедост. очеркъ для краткаго ознакомленія (съ нот. примѣрами)	— 40
Спасская, А. Л. Руководство къ изученію элементарной теоріи музыки (8-е изданіе)	1 —
Чечотъ, В. «О ритмѣ». Дополн. къ элементарн. теоріи музыки	— 50
Шлютеръ, Г. Обзоръ всеобщей исторіи музыки. Перев. съ нѣмц. В. В. Бессель. Нов. просмотрѣн. и дополн. изданіе	2 —
Шмидтъ, Гансъ. О естественныхъ законахъ музыкальн. выраженія	— 40

Б И О Г Р А Ф И И:

Бессель, В. В. Очеркъ его музыкально-общественной дѣятельности. Состав. Н. Финдейзенъ	1 50
Григъ, Э. Очеркъ его жизни и музыкальной дѣятельности. Сост. Н. Финдейзенъ	— 60
Листъ, Францъ. 1811—1886. Очеркъ. Сост. В. А. Чечотъ	— 30
Римскій-Корсаковъ, Н. А. Очеркъ его музыкальной дѣятельности, съ 9 портрет. и снимками. Сост. Н. Финдейзенъ	1 —

В) СОЛЬФЕДЖІО И УЧЕБНИКИ ДЛЯ ЭЛЕМЕНТАРНАГО ПѢНІЯ:

Винтеръ, П. Общедоступная школа пѣнія для всѣхъ голосовъ	1 —
Конконе. Пятнадцать вокализъ для Сопр. или М-с. и К-то	по — 60
» Двадцать уроковъ для М-с. или Сопр. и К-то	по — 60
» Тридцать упражненій для Сопр. и К-то	по — 60
» Пятьдесятъ уроковъ (50 Leçons pour médium de la voix)	— 60
» Сорокъ уроковъ для баритона или баса (40 Leçons)	— 60
Мареничъ, Г. А. Практическій курсъ элементарнаго пѣнія, полный	2 —
Тотже, сокращенный (въ скрипичномъ или басовомъ ключахъ) по	1 —
Сольфеджіо. Сто семь упражненій въ разныхъ тонахъ	1 50
Ниссенъ-Саломанъ, Г. Школа пѣнія. Часть первая. Теоретическая	1 75
Панюфка, Г. Азбука пѣнія для всѣхъ возрастовъ	1 50
Рубецъ, А. Новая сольфеджіо для одного голоса	1 25
» Трехголосныя сольфеджіо	1 50
Саккетти, Л. Сольфеджіо въ ключахъ для Спб. Консерваторіи:	
Часть I. Упражненія для одного гол. Часть II (2 гол.)	
Часть III (3 гол.). Часть IV (1 гол. съ акк. фи.)	по 1 50
Циммерманъ, К. Руководство къ изученію совместнаго пѣнія	2 —
Часть I. Голосъ безъ аккомп. ф-п.	— 75
» II. Хорошия партіи	— 75
Шпейеръ, Э. Сборникъ двухголосныхъ сольфеджіо равн. автор. съ акк. ф-п.	1 —
Бессель, В. Нотное дѣло. Необходимое пособие для продавцевъ нотъ и всѣхъ желающихъ заниматься нотной торговлей	1 —