

К. РОЗЕНШИЛЬД

История зарубежной музыки

ВЫПУСК ПЕРВЫЙ

ДО СЕРЕДИНЫ
XVIII ВЕКА

ИЗДАНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

*Допущено Управлением учебных
заведений и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебника
для исполнительских факультетов
консерваторий*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА, 1978

**78И
Р64**

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
имени ГНЕСИНЫХ**

КАФЕДРА ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Р $\frac{90204-197}{026(01)-78}$ 544-77

ВВЕДЕНИЕ

Прекрасны и возвышенны цели, к которым направлено развитие художественной культуры в нашей стране. «Советская литература и искусство, проникнутые оптимизмом и жизнеутверждающими коммунистическими идеями, играют большую идейно-воспитательную роль, развивают в советском человеке качества строителя нового мира. Они призваны служить источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли, служить средством их идейного обогащения и нравственного воспитания». Глубоко значительные слова Программы Коммунистической партии Советского Союза, принятой XXII съездом КПСС, ярким светом озаряют пути развития советского музыкального искусства.

Эта книга по истории музыки предназначена для молодых исполнителей — студентов консерваторий Советского Союза. Им предстоит много учиться, чтобы достойно послужить своему народу. В их обучении и воспитании история музыкальной культуры играет далеко не последнюю роль.

Подлинно художественная интерпретация музыки всегда требует от артиста глубокого постижения ее образного содержания и стиля. Идет ли речь о народной песне или сочинении, написанном рукою композитора, о музыке, созданной в нашей стране или за рубежом, в наше время или в далеком прошлом, — знание и понимание исполняемого составляет необходимое условие для решения основной художественной задачи: донести до слушателя замысел и образ произведения, преломленный в миросозерцании нашего народа сообразно его идеалам художественно-прекрасного. Эта задача, к полному и совершенному решению которой всегда стремились и ныне стремятся настоящие художники, приобретает особый смысл и значение для артистов — певцов и инструменталистов СССР и других социалистических стран. Советский музыкант — солист или участник ансамбля — деятель самой передовой, новаторской культуры современности. Его искусство устремлено к возвышеннейшей цели эстетического и нравственного воспитания наших людей — строителей нового мира.

Социалистический реализм, ленинская партийность, связь с жизнью народа, глубокая человечность, воплощение всего величия и красоты строительства коммунизма, готовность к защите социалистического отечества, страстная проповедь мира и дружбы между народами всех стран — таковы непреходящие идеалы и принципы нашего художественного творчества. Для их претворения советскому музыканту-исполнителю в особенности нужен широкий кругозор, знакомство с теми бесценными и бесцеными красотами, какие веками создавал великий русский народ, братские народы Советского Союза, все прогрессивное человечество.

«В искусстве социалистического реализма, основанном на принципах народности и партийности, смелое новаторство в художественном изображении жизни сочетается с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры», — провозглашает Программа КПСС. Широта нашего концертного репертуара, огромный рост художественного уровня и запросов советских людей, наконец, самый принцип ленинского интернационализма требуют, чтобы наши музыканты, в совершенстве владея отечественным искусством, все более широко приобщались и к прогрессивным музыкальным культурам других стран, других национальных стилей и школ.

Уважение, пылкий интерес, любовь к художественно-правдивой и высокосовершенной музыке не только своего, но и других народов — одна из благородных традиций, в духе которых воспитывает наших музыкальных деятелей Коммунистическая партия. Традиция эта приобретает особенно важное значение в наше время, когда, с образованием мировой социалистической системы, с развитием могучего всемирного движения сторонников мира, культурные связи между народами невиданно разрослись. Международные фестивали, конкурсы, конференции, семинары становятся формой сближения, тесного сотрудничества прогрессивных, демократических сил, действующих в искусстве различных стран и частей света. Наша советская школа музыкального исполнения достигла высокого совершенства в интерпретации западной классики, лучших произведений современных прогрессивных композиторов зарубежных стран. Достижения советского искусства за годы, истекшие со времени Великой Октябрьской социалистической революции, огромны и общепризнаны. Они уже стали достоянием мировой музыкальной культуры и оказывают на нее могучее прогрессивное и революционизирующее воздействие.

С крушением колониальной системы империализма все громче и шире звучит на международной арене музыка народов Азии, Африки, Латинской Америки. Уходя истоками в глубокую древность, она сыграла выдающуюся роль в становлении мировой цивилизации. Эта древняя музыкальная классика приобретает новое звучание и исторический смысл в наши дни, когда все новые многомиллионные массы сбрасывают колониальное иго и продвигаются по пути строительства новой жизни. И музыкальную их

жизнь — не только новую, но и древнюю — мы можем и должны знать или, по крайней мере, узнавать. Таким образом, познавательный диапазон и воспитательная роль нашей науки очень широки. Потому занимает она столь внушительное место в образовании и воспитании нашей молодежи.

Велико и критическое значение этой науки. Обличая реакционные течения и школы в музыкальных культурах прошлого, она не имеет права отвлекаться от настоящего. Коммунистическая партия решительно выступает против мирного сосуществования идеологий. Воспитание нового человека неразрывно связано с последовательной, принципиальной борьбой против реакционной идеологии современной буржуазии. Ее декадентское искусство, упадочное, пессимистическое, оторванное от жизни, от народа, доживает свой век под знаком полной обреченности и вырождения. Оно давно отреклось от классических традиций, норм, высоких идей, законов красоты. История музыки, как и других искусств, непреложно свидетельствует об этом. Это все яснее понимают прогрессивные музыканты капиталистического мира. Тем более для каждого советского художника священным долгом является активнейшее участие в борьбе за творчество большой жизненной правды, нравственной чистоты, высоких гражданственных идей, творчество, служащее созданию нового социалистического мира и непримиримо противостоящее декадентскому распаду. Об этом с огромной убеждающей силой вновь напоминают нам исторические решения XXIV съезда КПСС. Съезд отметил «возрастающую роль литературы и искусства в создании духовного богатства социалистического общества». Он еще раз подтвердил, что «политика партии в вопросах литературы и искусства исходит из ленинских принципов партийности и народности»; что «главное в идеологической работе партии — пропаганда идей марксизма-ленинизма, непримиримая наступательная борьба против буржуазной и ревизионистской идеологии»¹. Ленин учит нас тому, что культура социализма и коммунизма — законный и достойный наследник художественных сокровищ прошлого. Только она способна осуществить те идеалы, о которых мечтали великие музыканты-гуманисты прошлого. И в этом смысле история нашего искусства глубоко поучительна.

Коммунистическая партия и Советское государство многое доверили нашим музыкальным деятелям — борцам за дальнейший подъем и расцвет культуры, помощникам партии в деле идейного воспитания трудящихся.

История музыки — один из источников тех знаний, какие жизненно необходимы нашим специалистам для успешного решения поставленных перед ними задач.

Цель этой книги — стать некоторым подспорьем для молодого советского музыканта, изучающего историю своего искусства.

¹ Резолюция XXIV съезда Коммунистической партии Советского Союза по отчетному докладу ЦК КПСС. Газета «Правда» от 10 апреля 1971 г.

Предлагая свой труд вниманию нашего музыкального студенчества, автор отдает себе отчет в том, что учебник, даже если его содержание тщательно изучено и усвоено студентом, — не станет и не может быть единственным и всеобъемлющим источником познаний, фактором повышения профессиональной культуры, расширения кругозора нашей учащейся музыкальной молодежи. Изучение учебника даст свои плоды лишь в том случае, если студент, прежде всего, будет внимательно знакомиться с музыкальными памятниками прошлого. Потные образцы, приведенные в книге, вследствие их краткости и неизбежно фрагментарного характера, не могут сколько-нибудь полно ответить этой задаче, хотя и дадут некоторое предварительное представление о музыкально-прекрасном, как оно создавалось, мыслилось и воспринималось людьми былых эпох. Читателю придется обратиться к музыке прошлых дней, слушая ее в концертах и звукозаписях, к музыкально-историческим хрестоматиям и опубликованным у нас нотным памятникам старинной музыки различных стран и народов. Наконец, пытливый, музыкально любознательный студент должен будет выйти за узкие и скромные рамки учебной книги и обратиться к исследованиям советских и иностранных авторов, — исследованиям, составляющим в настоящее время целую обширную и разнообразную литературу. Учебник же — это лишь начальный этап профессионального музыкально-исторического образования, но и он требует от будущего профессионала упорного, хорошо организованного и осмысленного труда. Автор желает своим юным читателям успеха на этом нелегком, но неизбежном и полезном пути.

Глава первая

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНОСТИ

Общий обзор Музыкальное искусство возникло в глубокой древности. Еще на заре человеческой истории люди — каменного века изготовили первые примитивные инструменты, сохранившиеся в виде ископаемых до наших дней: колодки и погремушки, каменные плиты-литофоны, трубы-раковины, флейты из костей и рогов животных, музыкальный лук. Некоторые из них найдены на территории нашей страны. Тогда же, за долгие тысячелетия до начала нашей эры, сложили люди и свои первые песни — песни труда и повседневного быта, песни лирические, заклинания сил природы и другие. Можно предполагать, что их выразительные средства первоначально были несовершенны и скудны, относительно большего развития достигла ритмическая сторона музыки (особенно в связи с пляской). И все же создание этих первых напевов, возникших в самой гуще невероятно трудной и суровой жизни, было великим приобретением человечества, его культуры, разума, художественной фантазии. Возникновение и постепенное, постепенное усовершенствование интонационного строя, первичных песенных и инструментальных жанров, образование простейших ладов и начатков многоголосия — таковы первые шаги музыкальной культуры, совершенные на пути художественного освоения мира в доклассовом обществе при первобытнообщинном и родовом строе.

С тех пор музыка древнего мира — с далеких тысячелетий до нашей эры и кончая первыми веками нынешнего тысячелетия — шагнула далеко вперед. Из первобытной дикости и варварства народы входили в новый огромный период всемирной истории — период цивилизации. Важнейшими материальными предпосылками прогресса духовной культуры явились усовершенствование орудий труда, развитие земледелия, появление ремесел, устройство оросительных систем, строительство городов с каменными домами, стенами и башнями, возникновение обмена между племенами, городами, странами, а вместе с ним и судостроения, мореплавания. Все это значительно укрепило человека перед лицом природы, расширило его кругозор, облагородило чувства и привело к такому

умственному росту, когда стала возможной наука, вызванная к жизни потребностями экономического развития. На новую ступень поднялось и искусство, художественное творчество.

Но, как известно, это поступательное движение совершалось в противоречивых формах: наряду с гнетом разрушительных сил природы явился гнет человека над человеком. С ростом производительности труда, развитием обмена и зарождением частной собственности возникла возможность эксплуатации, неоплаченного присвоения чужого труда. Тогда началось обогащение жрецов и военачальников, а с другой стороны, обращение пленников в рабство. Глубокие изменения произошли и в личной жизни, домашнем быту людей, особенно в связи с образованием и закреплением у многих народов отдельной единобрачной семьи. В то время рабство поработило миллионы людей, свободных ранее, при общинно-родовом укладе общественной жизни. Этот уклад и в рамках древнего мира продолжал господствовать в странах, население которых составляло, в последнем счете, большинство человечества. Но у народов экономически и культурно наиболее развитых он постепенно отживал свой век, стеснял развитие производительных сил общества. Переход к рабовладельческому строю, при всей жестокости этого последнего, был тогда шагом вперед в истории человечества. Так возникли классы и классовая борьба, борьба рабов и рабовладельцев, богатых и бедных, и это оказало определяющее влияние на все области общественного сознания, в том числе и на музыкальное искусство.

Музыка отразила прогресс, достигнутый человечеством, и впервые возникшие вместе с ним новые, антагонистические отношения. В то время как массы изнывали в рабском труде, образованные представители богатых классов имели возможность заниматься усовершенствованием наук и искусств.

Теперь музыка стала выразительницей более тонких чувств и широких мыслей, идей, целых мирозерцаний. Это предполагало расширение круга, усовершенствование выразительных средств, художественной формы. Мелодии становились более выразительными по интонациям, широкими по диапазону, разнообразными по ладовому строению, ритмическому рисунку, по сочетаниям сменяющихся направлений и темпов движения. Все более закреплялись различные, особенно пентатонные, тетратонные, наконец, диатонические лады. Возникли музыкальные системы у индийцев, сумерийцев, китайцев, греков и других народов, которые творчески применяли найденные ими закономерности. Усовершенствовались музыкальные инструменты, певческие голоса и исполнение: игра, пение — сольное и в ансамблях; оно требовало теперь специального длительного обучения. Изобретена была запись музыки — нотация. Возникли, наконец, эстетика и начатки истории музыкального искусства в Индии, Греции и других странах. Это возникновение было закономерным и отвечало назревшей потребности его развития.

В то же время расширился круг тем, воплощенных в художественных образах поэзии, танца, изобразительных искусств, в музыкальном творчестве. Появились многочисленные новые жанры сообразно новым формам общественной и личной жизни. Наряду с уже существовавшими извечными темами труда, повседневного быта, любовной лирики, возникли новые — философские, нравственно-наставительные, а с появлением классов, классовой борьбы и государства — темы политические.

Теперь песенный фольклор приобрел новые важные стороны, черты и тематические линии. Вместе с разделением людей на богатых и бедных, угнетателей и угнетенных народились песни рабов, слуг, бедняков города и деревни. Зазвучали разнообразные городские песни — ремесленников, рабочих-строителей, носильщиков, возчиков. Освоение водных путей и кораблестроение вызвало к жизни песни корабельщиков, моряков. Это были правдивые, горькие песни о тяжелой доле, о ненависти к угнетателям, песни о желанной свободе и счастье.

С другой стороны, появилась музыка, связанная с жизнью, бытом и запросами новоявленных богатых, чем дальше, тем более праздных классов. Жречески-храмовыми песнопениями пышно оформлялись религиозные службы, процессии, жертвоприношения богам. Музыка звучала во дворцах — на пирах, царских приемах, в домашнем быту богатых рабовладельцев. Для большинства этих властителей тогдашнего мира она служила средством приятного заполнения их праздного досуга, не более. Однако было бы ошибкой думать, что все созданное под сводами храмов, дворцов или патрицианских вилл было порождено жаждой наслаждений, чуждо жизненной правде и враждебно народу. Дело обстояло сложнее. Передко при дворах царей и в храмах служили музыканты из народа либо сочувствовавшие народу и черпавшие из источника народного творчества. Великие певцы и инструменталисты Средней Азии, Переднего Востока, Индии были, как правило, именно придворными музыкантами, а прославленные афинские драматурги и композиторы принадлежали к рабовладельческому классу. Бывало, что музыка вместе с чертами наслажденчества и утонченности, отразившими устремления и чувства богатых и знатных людей, не обремененных трудом и заботой, несла в себе и истинно прекрасные образы, исполненные большого общечеловеческого смысла.

Все это усложнение музыкального искусства — углубление его содержания, совершенствование форм, расширение круга образов и жанров — могло осуществиться лишь при условии появления музыканта специально обученного, постоянно совершенствующегося в своем деле, музыканта, для которого искусство становится главным занятием в жизни, основным источником средств к существованию. Такова была объективная потребность развития культуры, искусства; и древний мир сформировал, закрепил, распространил повсюду этот новый тип музыканта-профессионала.

Древние и богатые музыкальные очаги, памятники которых дошли до наших дней и исследованы наукой, созданы были народами Запада и Востока. Долгое время под влиянием реакционной идеологии колониализма и империализма в буржуазной науке, вопреки фактическому и музыкальному материалу, собранному исследователями, имели и сейчас еще имеют распространение взгляды, принижающие действительное значение и роль творчества народов колониальных и зависимых стран в истории музыки. Подобные взгляды реакционны и ложны; они опровергаются данными науки.

В нашу эпоху крушения капитализма и торжества социализма народы Азии, Африки, Латинской Америки сбрасывают вековое колониальное иго, становятся на путь независимого государственного существования и национального возрождения. Теперь в освобожденных странах поднялись, растут общественные силы, заинтересованные в прогрессе национально-самобытной культуры и искусства. И впервые перед всем миром действительно широко раскрывается величественная картина того титанического труда и огромных богатств, которые талантливыми и трудолюбивыми народами этих стран вложены были в сокровищницу мировой музыки, вопреки вековому и тысячелетнему господству деспотичного рабовладельческого строя, тяжкому гнету отечественных и иностранных паразитов.

И на Западе Европы возникли в древности музыкальные культуры, получившие блестящее развитие, полно и ярко выразившие дух и разум тех народов, усилиями которых они были созданы. Античная Греция даже в немногих памятниках, дошедших до наших дней, оставила такое богатство художественных ценностей, какое вплоть до нашего времени еще продолжает оказывать воздействие на музыку и музыкантов.

Высокоразвитой музыкальной культурой обладали в древности народы нашей страны, вернее — их далекие предки. Дошедшие до наших дней древнейшие русские и украинские календарные, бытовые и иные песни наряду с другими источниками позволяют сделать вывод о богатом песенном искусстве древнего славянского мира, в частности восточных славян. Освещение этого искусства не составляет задачи настоящего учебника; это предмет других учебных курсов — истории русской музыки, русского народного музыкального творчества.

Создавали свою музыку народы, населявшие обширные степные пространства на юге европейской части нашей страны, — сарматы, киммерийцы, скифы. При раскопках, произведенных научными экспедициями Академии наук СССР, найдены памятники развитого музыкального искусства у древних скифов, населявших причерноморские степи и описанных еще Геродотом. В могильном подземелье мелитопольского кургана, наряду с утварью и другими изделиями, обнаружено было рельефное изображение на золоте, относящееся к IV—III векам до н. э.: скифы справляют празд-

ник — поют, пляшут и играют на арфах. Боспорское царство, Херсонес, Ольвия, вероятно, были очагами музыкальной культуры древнего Причерноморья. Арфы и барабаны обнаружены при курганных раскопках в горном Алтае.

Важную роль в музыкальной жизни древнего мира играло Закавказье. Развитое музыкальное искусство существовало, вероятно, в государстве Урарту до завоевания его Мидией в VII—VI веках до н. э. В глубокую древность уходит красочное и проникновенное лирически-повествовательное творчество армянских певцов-сказителей — гусанов и випсанов. Армения издавна славилась эмоциональной яркостью и тонкой узорчатостью своих мелодий. В азербайджанской музыке, насыщенной островыразительными хроматическими интонациями, рано получило распространение хоровое пение в унисон с сольным запевом, а также богатое разнообразными тембрами и приемами инструментальное искусство. Грузия, сведения о музыке которой встречаются еще у античных писателей, была одним из древних очагов прекрасного хорового многоголосия. Вполне обоснована гипотеза о влиянии, какое искусство народов Закавказья оказывало тогда на музыку Ассирии, Вавилона и других стран Ближнего Востока. Древняя музыкальная культура сложилась и на землях среднеазиатских республик СССР — Узбекской, Таджикской, Туркменской. Особенно богата была по тем временам культура в рабовладельческих государствах земледельческих областей Средней Азии — Хорезме, Согде, Бактрии. Сохранились рельефные изображения бактрийских угловых арф. Музыканты Средней Азии знамениты были в Индии и в Китае. Музыканты-славяне снискали славу в Западной Европе. Таким образом, музыкальное искусство народов нашей страны и их предков еще в древнем мире достигло относительно высокого развития и играло значительную роль в культурной жизни.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРЕВНОСТЬ СТРАН ВОСТОКА

Богатые музыкальные культуры древнего мира возникли на Ближнем Востоке; там были созданы художественные ценности непреходящего значения. Они сыграли важную роль в последующем развитии музыкального искусства не только переднеазиатских, североафриканских, но и европейских стран.

Музыка в Египте

Высокого уровня достигло музыкальное искусство в Древнем Египте. Эта страна была населена одним из старейших народов мира. В III—I тысячелетиях до н. э. он создал цивилизацию, которая явилась целым этапом в истории человеческой культуры. Он устроил свою землю грандиозными архитектурными

сооружениями — восемьдесятю пирамидами, искусно сложенными из огромных, нередко многотонных каменных глыб. Возле пирамиды Хеопса возведено было прекрасное, величаво-загадочное изваяние — всемирно знаменитый сфинкс с львиным телом и человеческой головой. Храмы бога Аммона — Ра в Луксоре и Фивах (Карнак), прекрасные здания в Абидосе, Мемфисе свидетельствуют о зодческом гении народа. Стенная роспись, резьба, иероглифы, ювелирные изделия, предметы из стекла, найденные при раскопках в усыпальницах пирамид и мастаб¹, до сих пор радуют взор человека и вызывают глубокое уважение к народу — создателю этих художественных сокровищ. На стенах гробниц и древних папирусах сделаны драгоценные нероглические записи песен-стихов, сказок, исторических воспоминаний. Огромные успехи Древнего Египта (особенно Александрии) в астрономии, математике, акустике, медицине и других областях знания общеизвестны.

Эти культурные ценности, созданные народом в страданиях и нищете, потом и кровью миллионов рабов, были узурпированы царями-фараонами и много раз подвергались варварским разрушениям иноземцев — гиксосов, мамелюков, греков (при Александре), римлян (при Цезаре).

Сквозь века и тысячелетия египетский народ пронес свою древнюю культуру. Многого достиг он и в музыке, как свидетельствуют об этом сохранившиеся музыкальные инструменты, художественная роспись, барельефы и памятники литературы. Возможно, отзвуки этого искусства еще живут в некоторых напевах, наигрышах, отдельных песенных оборотах, какие встречаются у коптского населения современного Египта, а также в музыке Эфиопии. Впрочем, копты, как и эфиопы, еще с первых веков нашей эры — христиане, и влияние христианского церковного мелоса не могло не коснуться их искусства. В дальнейшем же арабское завоевание привело к тому, что вместе с мусульманской религией повсюду распространились в Египте арабские напевы с их своеобразным четвертитонным строем и роскошной орнаментикой. История страны, ее народа и искусства сложилась так, что ей, видимо, не удалось в сколько-нибудь чистом виде сохранить мелодии и интонации своего далекого прошлого.

Народ Древнего Египта, как сказано, был замечательным строителем. Его труд являлся тогда, как всегда и повсюду, первоосновой всей общественной жизни. Это нашло отражение в народном музыкальном творчестве. Насколько большим и общепризнанным явлением культуры было оно, можно судить по тому, что на стенах усыпальниц, воздвигнутых властителям страны — фараонам и богатым рабовладельцам, встречаются словесные тексты из песен тружеников египетской земли — молотильщиков зерна, пекарей, грузчиков, каменотесов. Эти надписи отличаются строгой простотой, в их словах звучат иногда мотивы обиды и протеста против гнета господ и князей. Можно предполагать, что музыка этих песен, ныне безвозвратно утерянная, выражала тот же характер и чувства.

Еще Карл Маркс указывал на огромную роль, какую Нил играл для древней египетской земли, ее плодородия, для ее цивилизации и культуры. Естественно, что в стране, благополучие которой в громадной мере зависело от разливов единственной и огромной реки, к числу самых распространенных народных песен принадлежали те, какие распевались на нильских берегах, на воде, на оросительных работах. По мнению некоторых исследователей египетского фольклора, имен-

¹ Гробницы богатых египтян нецарского рода.

по эти напевы, которыми сопровождалась извечные трудовые движения и усилия, в течение тысячелетий остававшиеся более и менее неизменными, могли сохраниться до наших дней.

Слава о красоте народных песен Египта распространилась далеко за пределы страны. Даже властители-рабовладельцы, их песнопевцы и художники обращались к теме народного искусства как символу величия и красоты своего царства.

Покорение пустыни и водной стихии — речной, морской — посредством простого сложения огромного множества невероятных трудовых усилий¹, грандиозность сооружений, способных веками противостоять натиску этих стихий, — все вызывало к жизни искусство по преимуществу монументальное, декоративное, рассчитанное на многих участников, в том числе и певцов-музыкантов. Жанром, в котором эта черта народного творчества сказалась всего ярче, были массовые народные действия с музыкой и танцами. Сюжеты этих «страстей» и «мистерий» возникли в народной мифологии, действующими персонажами были боги. С поклонением (культом) этим богам — особенно Озирису, Изиде, Тоту — и связаны были действия. Однако самые божества в древнейших религиях выступали как олицетворения сил природы. Самыми популярными в народе были «страсти» Озириса — бога юности, плодородия, растительности, влаги. Ежегодно умирал он и затем воскресал к новой жизни как символ вечно молодой природы. Прославление Озириса — обрядово-художественное действие, связанное с сельскохозяйственными работами, а они во многом определяли судьбы египтянина, его жизненное благополучие. Музыка играла большую роль в «страстях»: песни с хором, шествия и пляски чередовались с драматическими сценами, нередко воссоздававшими реальные картины жизни и быта. Некоторые из этих сцен изображены на знаменитом надгробии фараона Ихернофрета. Любимым музыкально-драматическим жанром в «страстях» были женские песни-плачи над мертвым Озирисом. Этот жанр, народный по своим истокам, является примером того, как в праздничных действиях массы художественно осмысливали религиозно-мифологические сказания, наполняя их жизненным содержанием.

Страсти-мистерии были высшей формой древнеегипетского фольклора и создали художественную традицию, освоенную впоследствии (возможно, через этрусскую культуру) народами Европы.

Что касается профессиональной музыки египтян, то древнейшими ее жанрами были, вероятно, религиозно-культовые гимны и другие молитвенные напевы, сложившиеся в эпоху Древнего царства, когда судьбы профессионального искусства еще всецело находились в руках жречества. Храмы богов Ра (солнца), Тота (луны), Изиды (звезды Сириус) обладали несметными по тому времени богатствами. Культовый ритуал (отправление религиозных обрядов) обставлялся с большой пышностью. На стенах пирамид, надгробиях, в древних папирусах, в религиозных сборниках «Тексты пирамид» и «Книга мертвых» сохранились строки тех величавых гимнов, какие египтяне слагали своим божествам. Напевы из них, вероятно, не записывались, но передавались от одного поколения к другому, запечатленные в особой системе движений рук при управлении хором. Этот способ обозначения изображен на барельефах и росписях. Он широко распространился впоследствии по культурному миру под названием хирономического².

¹ Простая кооперация, по К. Марксу.

² Существует гипотеза, что египтяне пользовались также иероглифической нотацией.

Со II тысячелетия до н. э. дальнейшее развитие египетского искусства происходило в условиях возвышения светской государственной власти, обогащения и культурного роста крупных рабовладельцев. В эту эпоху значительно окрепла и продвинулась вперед светская профессиональная музыка. Здесь также сказались стремление к монументальности, впечатляющей силе воплощения, какое характерно для древнеегипетской художественной культуры. При дворах фараонов существовали музыкальные ансамбли певцов и инструменталистов. Сохранились изображения — картины хорового пения: поют сидя, в ладоши отбивая такт. Естественно, что в дворцовой музыке главным жанром были песни-гимны в честь царей. Но в то далекое время в жанрах, тесно связанных с жизнью и бытом верхов рабовладельческого общества, происходило исторически необходимое художественное совершенствование профессионального искусства.

Страна обладала высокоразвитой, разнообразной инструментальной культурой. Египтяне играли на дугowych и угловых арфах, лютнях, продольных флейтах, двойных гобоях. Наиболее высокого развития достигло, вероятно, исполнение на художественно расписанной деревянной арфе, особенно в ансамблях. Оно с большим искусством и точностью запечатлено на многих рельефах и художественных росписях. Струны арф, изготовлявшиеся из крупного пальмового волокна, издавали звук нежный и певучий. О том почете, каким была окружена арфа и искусство игры на ней, говорит знаменитая «Песнь арфиста» — одно из высоких достижений древнеегипетской поэзии.

Чем ближе к началу нашей эры, тем больше, вместе с общим ослаблением Египетского царства, утрачивало профессиональное музыкальное искусство былой блеск и самобытность, наводняясь иностранными, главным образом греческими, влияниями. Но и после македонского завоевания египетская музыкальная культура еще соперничала с греческой. Прославленный город египетской земли — Александрия — с III века до н. э. стал признанным культурным центром античного мира и дал музыкальному искусству выдающихся теоретиков — Птолемея, Эвклида, Дидима и других. Разрушение Александрии и особенно гибель крупнейшей в древнем мире александрийской библиотеки, где хранились памятники художественной культуры многих стран и эпох, явились невозвратимой утратой для человечества.

Музыка Сирии

Другая музыкальная культура, громко и властно заявившая о себе на Ближнем Востоке, — сирийская. Она была одною из первых, положивших в основу своей системы четырехзвучную диатоническую структуру, широко освоенную также греками, так называемый тетрахорд. Ее мелодии, особо впечатлявшие лирически-вдохновенным распевом, еще за две тысячи лет до н. э. распространились по странам Востока, проникли в Грецию (о них писали Платон и Аристид), а в начале средневековья составили одну из интонационных основ византийской музыки (гимны) и литургических песнопений на западе Европы. Сирия — родина пяти- и семиструнной лиры, двойного гобоя, возможно, многострунной арфы.

В распространении сирийской музыки по другим странам большую роль играли финикийцы, которые вели широкую заморскую торговлю и располагали

обширными культурными связями. Их города Тир и Сидон славились музыкальным искусством, эмоционально перенасыщенным, чувственным и блестящим. Потому вызывало оно суровое осуждение со стороны древнегреческих философов, ратовавших за строгую чистоту художественного стиля и нравов. По преданию, презираемый Платоном гобой занесен был в Грецию основателем Фив, легендарным Кадмом, происходившим из Финикии. К тому же сирийская музыка, вероятно, отразила в своем строе, складе и стиле этническую многоликость страны, населенной хеттами и финикийцами, хананеями и киприотами; она соединяла разноплеменные песенные токи в многоцветный и яркий, порою кричаще-жестко окрашенно звучащий интонационный сплав.

Музыка в Дворенье

В бассейне Тигра и Евфрата расположены были древние государства Сумерии (Шумерии), Вавилона и Ассирии. За три с лишком тысячелетия до н. э. шумерийцы сложили свои песни — заклинания, легенды, плачи, свадебные и другие. Они создали очень высокую инструментальную культуру — дуговые и ударные арфы, двойные гобои, большие барабаны. Уникальный памятник шумерийской эпохи — дошедшая до нас табличка с поэтическим фрагментом на шумерийском и ассирийском языках и клиновидной нотописью — древнейшей из всех известных нашей науке (III тысячелетие до н. э.). Как предположил известный немецкий музыковед Курт Закс, это запись арфового аккомпанеента вокальной мелодии пентатонного строя. «Арфа повторяет мелодию в унисон, одновременно аккомпанируя созвучиями из двух-трех тонов — квинтами, октавами, секундами»¹.

В Вавилонии традиционным искусством были народные действия — «страсти», посвященные грозному божеству Бела-Мардуку и юному богу весны Таммузу. «Страсти», подобно египетским мистериям, включали бытовые сцены, лирические песни и плачи, где раскрывалась связь этого искусства с повседневной жизнью народа. В сохранившемся отрывке из вавилонской поэмы «Сошествие Интар в обитель мертвых» (сюжетно связанной со «страстями») воспевается великая сила музыки — она возвращает умерших к жизни:

В дни Таммуза играйте на лазоревой флейте.
На порфирном тимпане с ним мне играйте,
С ним мне играйте, певцы и певицы,
Мертвецы да восходят, да вдыхают куренья.

Впоследствии подобный образ животного искусства был воссоздан греками в легенде об Орфее и Эвридике.

Церковно-культовая и дворцовая музыка, исполнявшаяся при жертвоприношениях и молебствиях, во время царских приемов, выходов, шествий и пиров, отличалась пышностью и декоративно-орнаментальным характером, особенно в период Нового Вавилона, при царе Навуходоносоре. Создавая свои божества и наделяя их человеческими свойствами, вавилоняне наивно веровали, что

¹ Закс Курт. Музыкальная культура Вавилона и Ассирии. В кн.: Музыкальная культура древнего мира. Л., 1937, с. 103—104.

музыка пробуждает богов и смягчает их нрав по отношению к людям. Первыми музыкантами-профессионалами были в Вавилоне, вероятно, храмовые жрецы, обладавшие — особенно в условиях раннего рабовладельческого строя — большой властью и влиянием в народных массах. Впоследствии вместе с распространением профессионализма в светских кругах, музицирования в быту богатых рабовладельцев появились музыканты-рабы, призванные игрой и пением улаживать слух господ.

Ассирия, цари, жрецы и рабовладельцы которой особенно любили украшать музыкой свою роскошную жизнь, была страной, куда еще со II тысячелетия до н. э. съезжались певцы и виртуозы-инструменталисты едва ли не со всего Востока. Своей оригинальной, творческой культуры она, видимо, не создала, пользуясь, главным образом, плодами музыкального прогресса других народов. Зато можно предполагать, что именно ассирийцы выработали теорию, отчасти родственную древнеегипетской, по которой в музыке господствуют числовые отношения, свойственные явлениям природы. Эта теория связана была с астрологическим мирозерцанием — учением, будто бы небесные тела управляют жизнью, судьбой человека и определяют ход исторических событий. Возможно, такое понимание закономерностей музыки, но в новой, более глубокой и эстетичной интерпретации, было впоследствии воспринято пифагорейцами Греции («гармония сфер») ¹.

Музыка Палестины

Один из древних очагов музыкальной культуры на Ближнем Востоке сложился в Палестине, народ которой — израильтяне, потом иудеи (так назывались евреи в древности) — отличался, как об этом свидетельствуют памятники той эпохи, ярким музыкальным дарованием. Однако памятники эти, в частности греко-римские литературные источники и художественные изображения, весьма скудны, а музыкальные инструменты не сохранились вовсе.

Наиболее полную картину музыкальной жизни древней Палестины со II тысячелетия до н. э. раскрывает древнеиудейский религиозный эпос — легенды «Ветхого завета», мифологический характер которого мы должны постоянно иметь в виду. Там говорится о песнях, танцах, процессиях с музыкой по преимуществу религиозно-культового характера. Объясняется это как религиозной сюжетикой и идеями «Ветхого завета», так и той чрезвычайно активной ролью, какую в жизни иудейского народа играли религиозные представления, настроения и действия. Среди песенных жанров Палестины особенно широкое распространение получили псалмы. Их создание легенда приписывает царю Давиду, образ которого не раз привлекал композиторов — от эпохи Возрождения (Орландо Лассо, Н. Гомулка и многие другие) вплоть до XIX века (Роберт Шуман) и даже до нашего времени (Артур Онеггер). Религиозно-поэтическая лирика ста пятидесяти Давидовых псалмов и в самом деле сохранилась в словесных текстах («Псалтырь» в древнеславянском переводе с греческого). Что до безвозвратно

¹ См. с. 40.

утерянной музыки псалмов, то она, очевидно, возникла из фольклора. Насколько можно предполагать по косвенным источникам, псалмодия представляла собою певучее речитирование на патетически приподнятой интонации, местами орнаментально изукрашенное искусной вокализацией и исполнявшееся соло либо с хором. Бытовали и другие песенные жанры; отметим среди них свадебные, очевидно составившие основу знаменитой «Песни песней» царя Соломона (она вызвала множество музыкальных интерпретаций и подражаний).

Мелос Палестины в древнейшем фазисе был, вероятно, пентатонным; позже у иудеев получили распространение диатонические лады, близкие древнегреческим¹, как свидетельствуют об этом античные писатели. По складу музыка была одnogолосной; знаменитые хоры, разделявшиеся на полухория (антифонное пение), исполняли свои мелодии в унисон. Иудеи создали и свои музыкальные инструменты: лиры киннор (их неточно называют иногда арфами), серебряные трубы хососра, барабаны рога шофар, якобы обладавшие волшебной силой и сокрушавшие крепости противника (знаменитая «иерихонская труба»), свирели шалиль, медные тарелки шалишим, или кимвалы, часто упоминаемые в Библии.

Музыка была очень любима в Палестине. С хорами и кимвалами встречали пошлов после битвы, под музыку плясали, справляли религиозные обряды, пророки вещали будущее. Церковные службы богато украшались мелосом. Особенно славился музыкой и пением легендарный храм Соломона. Священнослужители, как правило, были музыкантами. Цари-пророки Саул, Давид, Соломон описаны в Ветхом завете как знатоки и покровители музыкального искусства.

Элементы этой культуры, связанной истоками с вавилонской и халдейской, впоследствии освоены были Византией, а через нее достигли и Западной Европы, отразившись отчасти в приемах грегорианской псалмодии и антифонного пения средних веков.

Свой драгоценный вклад в музыкальную культуру древности внесли также страны Среднего и Дальнего Востока. Прекрасное песенное и инструментальное искусство создано было бирманским и индонезийским, корейским и японским, вьетнамским и камбоджийским, а также другими азиатскими народами.

Музыка Индии

На протяжении по крайней мере пяти тысячелетий Индия выработала и сохранила глубоко оригинальную культуру, которая принадлежит к великим достижениям мировой цивилизации. В условиях многовекового господства рабовладельцев и помещиков индийский народ творил чудеса искусства. Он украсил монументальными фресками стены пещерных храмов в Аджанте, Багхе, Эллоре, и роспись эта остается шедевром непреходящего значения по сей день. По всей стране воздвигнуто было множество прекрасных зданий — всемирно знаменитых дворцов, храмов, усыпальниц. Величие и размах архитектурных планов и форм они сочетают

¹ См. с. 35—37.

с тончайшим орнаментальным убранством. С древних времен славились индийские художественные изделия из дерева и слоновой кости, инкрустированное оружие, вышивка золотом. Литература Индии огромна. Ее первые памятники — священные книги Веды возникли за тысячелетия до начала нашей эры. В IV—VI веках нашего летосчисления Индия создала свою классическую драму с ее жемчужинами «Шакунталой» и «Рагхуваншей» гениального Калидасы.

Индийский народ — не только великий зодчий и стихотворец. Он также чрезвычайно музыкален. Его творчество многонационально. Оно богато и разнообразно по темам, жанрам, по местным областным стилям и мелодическим вариантам. Свои песни есть в Бенгалии, Ассаме, Раджпутане, Пенджабе, Хайдарабаде. Классические стили индийского танца также самобытны в различных частях Индостана. Каждый сопровождается своей особой музыкой древнего оригинального склада.

Народное творчество

С незапамятных времен в песнях народа запечатлены картины жизни и работы тружеников индийской земли. Поэзия тяжелого труда, его горечь, муки, его движения, звуки, ритм — все это воплощено в музыке с мастерством, сочетающим художественную правду, эмоциональность и тонкое изящество формы. Индия, земледельческая страна, еще в древности создала крестьянские песни об урожае — бенгальские, тамильские, ассамийские; песни молотильщиц, ритмически причудливые крестьянские песни лауни и многие другие. Индия — страна великой архитектуры, древних городов с их укреплениями, дворцами, храмами. Отсюда старинные песни строителей — каменщиков, кровельщиков, плотников, резчиков по дереву и камню. Далее, Индия — страна больших рек (Ганг, Инд, Брахмапутра) и морских побережий, где издавна поют свои песни корабельщики, лодочники, гребцы. Песенное искусство индийского народа отразило и другие своеобразные черты труда, быта, природы, флоры и фауны страны. К числу очень древних относятся песни погонщиков слонов и буйволов, пенджабские песни погонщиков верблюдов — таппа, пастушеские песни, пунги — песни кротителей кобр.

Музыка, религия, касты

В Индии возникли, получили чрезвычайно широкое распространение и на тысячелетия глубоко укоренились религии брахманизма, буддизма, индуизма. Идеи и образы этих религий оказали очень большое и чем далее, тем более мертвящее влияние на жизнь, быт и искусство народа. Многочисленные религиозно-обрядовые песни, несмотря на обилие застылых ритуально-культовых мотивов, отразили в своем образном преломлении и различные стороны реальной жизни огромной страны.

Сильное воздействие на музыку оказывало на протяжении тысячелетий кастовое разделение общества. Этот чрезвычайно реакционный, закостенелый институт разобщал музыкальные культуры и препятствовал их прогрессу, а некоторые слои общества (например, так называемых «неприкасаемых») обрекал, вместе с их искусством, на полную почти изоляцию.

В I тысячелетии до н. э. в Индии сложился высокохудожественный эпос — всемирно известные поэмы «Махабхарата» и «Рамаяна». Отрывки из этих поэм положены были на музыку. Страстующие певцы-сказители — катхака¹ — явились, вероятно, и создателями и исполнителями этих эпических песен. По сей день катхака сохранили традиционный архаический склад своих сказов, с частыми переходами от речевого повествования к пению. Это искусство богато героическими образами. В суровом, мужественном стиле сложены героические песни Пятиречья, на долю которого выпало особенно много невзгод и военных испытаний. В Южной Индии народ еще в древности создал прекрасные песни жанров свараджати, варнам, в которых прославлялись герои страны и их подвиги в борьбе за отчизну. На крайнем юго-востоке тамилы (одна из древних народностей Индии) сложили многие века назад свою патриотическую песенность.

Лирика

Индийская поэзия с очень давних времен богата образами, отразившими склонность национального характера народа к эмоциональному и возвышенному размышлению. Лирически-сосредоточенная раздумчивая народная песенность — бенгальская, тамильская, пенджабская и иная так далеко уходит к далекой древности. Индийская эстетика утверждает, что ее художественная задача — «раскрывать картину сокровенных несказанных глубин нашего существования»².

Однако нравственно-философские идеи не составляли единственного содержания народной песенности. В ней встречается также огромное множество простых и непосредственных высказываний на опозитизированные темы повседневной жизни.

Время возникновения многих напевов неизвестно сколько-нибудь точно, но мы неизбежно должны обращаться к фольклору, ибо в нем живут и несут древнейшие истоки национального песенного стиля. Потому он заключает в себе не только прелесть местного колорита, но и глубоко народную душу искусства прошлого.

Музыкальный театр

Индия — колыбель музыкального театра, созданного там за тысячелетия до современной оперы. Древнеиндийский ната (плясун, актер, по-санскритски) исполнял танец и пантомиму, в то же время распевались древние сказания с инструментальным сопровождением. В «Рамаяне» встречаются сочно написанные картины уличных представлений народного театра с музыкой.

Индийцы — создатели кукольного театра. Его представления, вошедшие в художественный быт народа задолго до нашей эры, также получали не только сценическое, но и музыкальное оформление. В I же тысячелетии до н. э. сложилась опера — народная драма-мистерия на мифологические сюжеты, иногда с жанровыми интермедиями (шом). Исполнители джатры, наряду с разговорными диалогами, пели песни-монологи, а представление происходило под аккомпанемент инструментального ансамбля. Хороводные песни и оркестр были неотъемлемой частью древнеиндийского народно-хореографического театра раслила³, связанного с именем бога Кришны.

¹ Катхака составляли особую касту. Их песенное искусство передавалось по наследству.

² Тагор Рабиндранат. Воспоминания. М., 1924, с. 159.

³ Раса — хороводный танец; лила — игра, представление.

Богатый песенный и инструментальный фольклор составил плодородную почву для высокохудожественного профессионального искусства. Классическая музыка Индии возникла с глубокой давности в органической связи с поэзией и танцем. «Сангита» — древнее понятие, обозначающее этот синтез искусств. Первичные памятники индийской литературы — Веды — состоят из мифологических легенд, религиозных поучений, гимнических стихов и напевов («Самаведа»). Сочинители этих гимнов — риши — читали или распевали их на празднествах, при отправлении религиозных обрядов в храмах или под открытым небом:



Светская профессиональная музыка в древней Индии хотя и питалась, в конечном счете, из того же народно-песенного источника и имела общую интонационную основу с культовыми напевами, однако же во многом отличалась от них: то было искусство менее консервативное и догматическое, не столь подверженное застыванию, более близкое к живой жизни и отзывчивое на ее события и запросы. Не случайно самых ярких кульминаций оно достигало в периоды общего расцвета индийской культуры и искусства: после победы Индии над войсками Александра Македонского, особенно в империи Маурьев в правление царя Ашоки (III век до н. э.), а также при династии Гупта (IV—V века н. э.), когда империя, которой она правила, представляла собою последнее крупнейшее и сильное централизованное рабовладельческое государство на Индостанском полуострове. Государство это, основанное на жестокой эксплуатации рабов, крестьян, ремесленников, в то время еще способствовало развитию культуры и искусства.

Дворцы царей и раджей (местных правителей) были центрами профессионального театра, танца, вокальной и инструментальной музыки. В частности высокого совершенства достигли женские хоры — иногда с двумя полухориями (о них пишут древние теоретики и поэты). Как и в народном творчестве, хоры эти пели песни одноголосного, унисонного склада, с инструментальным сопровождением.

Девы стройные поют и царевича пленяют
Струнной музыкой они.

(Асвагоша)

Все классические стили древнеиндийского танца до сих пор неразрывны с музыкальным сопровождением: хореографический образ со своими движениями, «струящимися» и «говорящими», пластически истолковывает музыку; музыка же, в свою очередь, не только эмоционально раскрашивает пляску, но и дает ей нередко проникновенный лирический комментарий.

В придворном искусстве танцы под музыку составляли также важную органическую часть классического театра. Индийская драма III—V веков н. э., уходящая корнями к древним народным действиям, отличалась богатым и разнообразным содержанием. На сцене играл инструментальный ансамбль (флейты, лютни, барабаны и т. д.), пел хор, исполнялись и вокальные мелодии соло. Великое сокровище индийской драматургии — «Шакунтала» Калидасы (начало V века н. э.) — по жанру своему представляет именно драму с музыкой.

Условность, символизм, стремление к нарочитой роскоши звучания проникали в придворное искусство, призванное обслуживать быт рабовладельческой верхушки и отвечать изнеженным и чувственным вкусам царей, раджей, чиновников, военачальников, принадлежавших к высшей, привилегированной варне (касте) кшатриев. В древнеиндийской литературе, например в знаменитой поэме «Жизнь Будды» Асвагоши, описано чувственное очарование этих мелодий. Но субъективные эгоистические мотивы не могли глушить поющих голосов художественной правды, и душа народа, его характер, особенности психики, мирозерцания ярко отразились и в древних пластах профессиональной музыки.

Стиль. Характерная особенность индийского мелоса — его стремление к очень широким горизонтам и глубоким раздумьям. Обладая трехоктавным диапазоном, он больше тяготеет к сравнительно низким, темным регистрам. Хроматизмы, красочно мерцающие или выразительно обостряющие интонацию напева, насыщают его. Ритм отличается свободой и импрессионной гибкостью. Встречаются древнеиндийские напевы большой ритмической четкостью, энергии движения, с кристаллически рельефной структурой и правильно повторяющейся группировкой длительностей; но более часты мелодии с долгим и непрерывным, как бы задумчивым развертыванием затейливо-вариантного типа.

Эмоциональному содержанию музыки в древней Индии придается, как и в Двуречье, большое значение. Всякая интонация, даже отдельный звук (нада) считались выразителями определенных чувств человеческих или образами явлений природы — растений, цветов, птиц. Это была целая философия музыки.

Выразительность связывалась прежде всего с разнообразными мелодическими оборотами (пакар), которые сложились по традиции и различались между собою ладами, интонационным строем мелодии, приемами ритмической фигурации голосов. Индийская музыка задолго до нашей эры основывалась на семиступенной:

диатонике. Диатонические лады складывались разнообразные: иногда они бывали очень близки европейским средневековым ладам. Вероятно, еще ранее сложились и ныне бытуют мелодии пентатонного строя. Вместе с обогащением эмоционального содержания и выразительной нюансировки возникли и широко развились различные разновидности и альтерации ладов.

Шрути

Характерное и древнее явление в ладо-интонационном строе индийской музыки — система шрути. Еще в глубокой древности распространена была манера исполнения напевов, при которой основная мелодическая линия как бы обволакивалась промежуточными и вспомогательными звуками с применением очень узких интервалов, приближавшихся к четвертитонным. Это придавало своеобразную поэтическую зыбкость мелодическому рисунку, тонко-эмоционально расцвечивая его. Такой прием интонирования напевов постепенно закрепился в ладовой структуре музыки и получил в V веке н. э. теоретическое обобщение в учении о двадцати двух звуках в диапазоне октавы (так называемые шрути, что значит: еще слышимые, еле воспринимаемые). Система шрути сохранилась в индийской музыке по сей день.

Подобно тому как в архитектуре Индии возвышенность замысла и стройность композиции сочетаются с тонким кружевом орнаментальной резьбы, так и в музыке сосредоточенная эмоциональность напева проступает зачастую сквозь богатый мелизматический узор (аланкары).

Большую выразительную роль всегда играла метро-ритмическая сторона мелоса. Теория ритма была обстоятельно разработана в древности и насчитывала около ста двадцати различных тала (характерных метро-ритмических фигур).

Рага

Роскошное богатство интонационных, орнаментальных и ритмических вариантов в индийской классической музыке восходит к более ограниченному кругу образов-мелодий, которые имеют значение типических. Индийцы называют их рага, что означает: пробужденное чувство, страсть. Рага связаны прежде всего с ладовым строением напева (тхат).

Слово «рага» (как и «патет» в Индонезии) обозначает не только мелодический тип, но и самый жанр произведения, созданного на этой мелодической основе. Нередко классические рага — это сочинения двух- и трехчастной или крупной многочастной формы. Исполнение продолжается иногда очень долго — по нескольку часов.

Количество разнообразнейших рага в индийской музыке огромно. Еще в древности им приписывалось свойство могущественно воздействовать на чувства и мысль человека. В самом деле, различные рага вызывали у людей и различные душевные состояния. Кроме того, с мелодическими образами рага связывались и более широкие, чем с нада, эстетические представления о явлениях природы, жизни, быта. Так, в течение долгих веков сложились шастра

(правила, нормы), предписывающие исполнение тех или иных рага в зависимости от времени года, дня и ночи. Они получали и поэтически-изобразительные, живописные интерпретации. Приводим в качестве образца красивую североиндийскую рага «Бхаирави» (см. нотн. пример 2 на стр. 24).

Нотация

Древняя Индия создала для своей музыки особую оригинальную нотацию. Звуки обозначались начальными слогами некоторых санскритских слов, определявших значение или место звука (ступень). Так возникли обозначения: *са* (до), *ри* (ре), *га* (ми), *ма* (фа), *па* (соль), *дха* (ля), *ни* (си). В дополнение к этим основным знакам сложилась система линий, черт, точек — для обозначения регистра, альтераций, ритма, интервалов шрути. Украшения (аланкары) обозначались мелкими буквами. Система эта, в основе своей, действует и поныне.

Особая внутренняя сосредоточенность является одной из характерных черт индийского стиля музыкальной интерпретации. Она восходит к глубокой древности, когда певцы, а иногда и инструменталисты пели или играли порою с закрытыми глазами, как бы снимая внешние впечатления, мучение возмутить эмоциональное состояние артиста и вызвать расхождение цельного, в себе замкнутого лирического образа¹. Это не значит, что манера вокальной интерпретации у индийцев лишена была выразительности. Наоборот, ее внутренняя динамика ярка, разнообразна и, видимо, составляет очень древнюю традицию. Эту манеру можно было бы определить как динамическую линию волнообразного характера. Ей свойственны были не столько резкие сдвиги и контрасты звучности, сколько постепенные нарастания и спады. Им придавалось очень большое выразительное значение. Певцы и певицы, вероятно, достигали здесь высокого искусства.

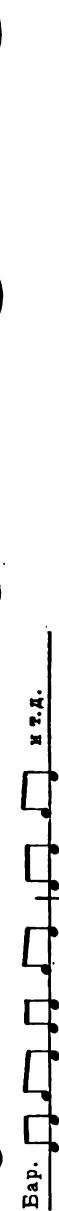
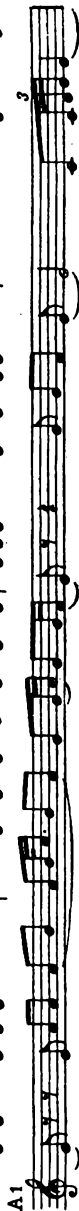
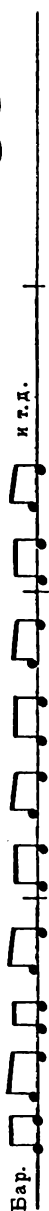
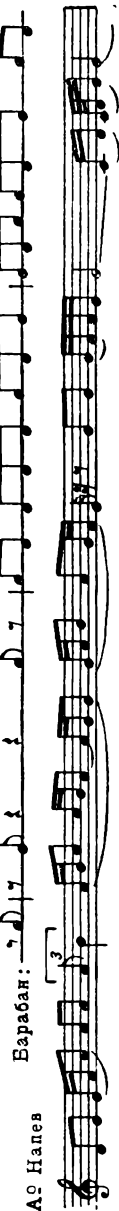
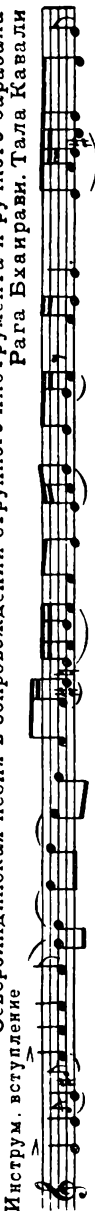
Инструменты

Разнообразна и самобытна была индийская инструментальная культура. Среди ударных больше всего распространены были барабаны, в том числе необычные для нас по форме, веретенородные мридангамы и маленькие барабанчики табла; играют на них ударяя ладонями. Культура приготовления их была очень высокой. Пергамент или кожа для барабанов обрабатывались с большим искусством различными сложными составами (в том числе специальными отварами риса). Таким способом достигалась настройка инструмента и тембровая окраска звука. Виртуозное исполнение на ударных отличалось еще в древности столь совершенной выразительностью, что ими стали сопровождать даже самые лирически-проникновенные песенные содини. «Тревожит чувства звучный тамбури» (Калидаса). Древнейшими из духовых инструментов были труба-раковина (шанкха), рог (шринга) и особенно часто упоминаемые в литературных источниках флейты. Популярен был и ныне бытующий

¹ Эта манера превосходно передана на картине Н. К. Рериха «Кришна» (Р. 33).

2

Североиндийская песня в сопровождении струнного инструмента и ручного барабана
Инструм. вступление



древний смычковый инструмент саранги, звучание которого по тембру близко человеческому голосу. Но едва ли не наиболее любима в Индии щипковая вина, пережившая тысячелетия и упоминаемая еще в Ведах, с ее различными областными разновидностями (северная вина, южная вина). От других струнных вина отличается тем, что у нее два резонатора. Помимо обычного — у основания, она имеет у грифа второй, изготавливаемый из выдолбленной тыквы. Конструкцию вины индийцы считали наиболее рациональной и совершенной. Изобретение ее легенда приписывает знаменитому музыканту-мудрецу Нараде. Окраска звука у вины нежна и выразительна. До нашего времени исполнители на вине придерживаются манеры, при которой тончайшая игра тембровыми, динамическими оттенками и изысканно-легкое прочерчивание мелодического рисунка сочетаются со строгой мерностью ритмического движения.

Музыка средних веков

В эпоху средневековья Индостан подвергся вторжениям, многие области были опустошены, памятники зодчества разрушены, а музыкальная культура, особенно на севере полуострова, испытала персидские и арабские влияния. Но индийский народ сумел не только отстоять и сохранить, но умножить сокровища своей музыки, осваивая приобретения других стран и народов. Возникли новые прекрасные напевы и вокально-инструментальные композиции (рага), обогащенные из народно-песенных источников. Их создатели — Май Сингх, Тульси Дас, Мийан Тан Сен, Хазрат Амир Кусроу (XIV век) — принадлежат к выдающимся музыкантам Востока. Эти мелодии пережили века и до нашего времени не сходят с уст индийского народа.

В рамках индийского средневековья учеными-музыковедами Дармадером Мисра, Пандитом Лохана, Шарнгадевой, Агобалом и другими написано множество ценных музыкально-теоретических трудов. Усовершенствованы были нотопись и инструменты. Очень высоко стоял народный и профессиональный театр. Но все это искусство, огромное, многогранное, жизнелюбивое — чем более богатым и технически изощренным становилось оно, тем больше обнаруживало страдальчески-созерцательные черты, а «летаргический сон» масс, опутанных тенетами религии, кастовых предрассудков, задавленных отечественным и иноземным феодальным гнетом, неизбежно обрекал его на подневольное, а то и застойное существование. Так проходили века, за которыми надвинулось новое страшное бедствие, вызвавшее невиданное национальное унижение народа, прорывание и истребление драгоценных созданий его творчества, — британская колонизация. Но искусство Индии, музыкальное и иное, пережило и эту тягостную эпоху и ныне идет через новые трудности к своему возрождению.

С тех пор как Индия обрела независимость, ее музыкальное искусство все шире выходит на мировую арену. Индийские музыканты — певцы, инструменталисты, композиторы — широко и с

большим успехом выступают в странах Востока и Запада, они знакомят слушателей с произведениями и стилями не только современного, но и древнего индийского искусства. Оно получило отзвук и в творчестве европейских музыкантов — например, Ферруччио Бузони, Сирила Скотта, а в наше время — в произведениях видного французского композитора Оливье Мессиана (симфония «Турангалила»).

Древнекитайская музыка

На Дальнем Востоке оригинальную музыкальную культуру создал в древности китайский народ. Его мастерам принадлежат высокоценные произведения искусства и в других областях — художественно отделанная бронзовая и иная металлическая утварь, цветная керамика, расписной фарфор, резьба по камню, изделия из нефрита и яшмы, вышивка по шелку, пейзажная жанровая живопись и, наконец, замечательная лирическая поэзия.

Древнейший памятник китайского песенного искусства — «Книга песен» («Шицзин») составлена была не позже VII—V века до н. э. В ней собрано триста пять лирических стихов — песен северных областей страны — бассейна реки Хуанхэ. Многие песни возникли задолго до того, в XII—V столетиях. В «Шицзин» немало произведений подлинно народных по образному содержанию и стилю. Лишь некоторые напевы «Шицзин» сохранились, притом в нотных записях, которые не вполне достоверны и относятся к более позднему времени¹. Вероятно, многие сложены были в своеобразной речитативно-декламационной манере.

Народная песенность оказала определяющее влияние на поэтическое и музыкальное творчество также в другом издавшем очаге древней китайской культуры — на юге страны, в царстве Чу, расположенном в долине реки Янцзы. Здесь в III веке до н. э., в эпоху Чжаньго, возникла песенно-поэтическая школа во главе со свободолобивым поэтом-мыслителем Цюй Юанем (340—278 годы до н. э.). На основе песенного фольклора она создала классический сборник лирических стихов и песен («Чуские строфы»).

В течение своей истории китайский народ сложил множество напевов — трудовых, бытовых, лирических, исторических, сказочных, обрядовых и других жанров. Сформировавшийся в древности, этот фольклор пережил века и, вероятно, сохранил основные черты вплоть до наших дней.

При широте диапазона китайские народные песни отличаются преобладанием высокого светлого регистра; в песенном искусстве применяются как естественные голоса звонкого тембра, которыми одарены народные певцы, так и фальцет. Песни по преимуществу одноголосны, однако встречаются порою и давние образцы народного многоголосия.

С далеких времен господствует главным образом пятиступенный бесполутоновый строй — как с различными альтерациями и побочными ступенями, так и

¹ Их источник — работы исследователя Сунской эпохи Чжу Си (XII век н. э.).

в четном виде. В некоторых провинциях бытуют также шести- и семиступенные песни. Песенность примечательна острой рельефностью ритмического рисунка. Размеры издавна преобладают двух- и четырехдольные, с четким тактовым делением напевов. Типичны периодические построения с симметрией предложений. Народное искусство изобретательно в мелодико-ритмических вариантах первоначальной попевки; большую роль играет здесь аккомпанемент. Однако многие песни издавна исполняются и без сопровождения.

Из инструментов, еще в древности распространенных в народе, отметим продольные флейты из бамбука — сяо, поперечные — ди, «китайскую волынку» — пипа, двухструнную скрипку — хуцзинь, лютию — пипа и ударные — барабаны, гоним, литофоны (шицин), колокольчики.

Инструментальные наигрыши и мелодии по своему строю близки народной песне и отличаются той же широтой диапазона, тонкостью мелодического рисунка, обладанием светлых, прозрачных звучаний на пятиступенно-бесполутонной дядовой основе.

В эпоху Чжоу (XI—III века до н. э.) и Хань (III век до н. э. — III век н. э.), несмотря на гнет рабовладельческой знати и тяжелые войны, происходил известный подъем культуры и искусства. Этот процесс неизбежно должен был питаться от истоков народного творчества. Недаром даже надменные властители Чжоуского царства, руководимые политическими мотивами, создали специальный институт правительственных чиновников — собирателей поэтического и песенного фольклора. Религиозная идеология и мировоззрение, провозглашавшие неизбежность тогдашнего бытового и нравственного уклада, веками культивировавшийся конфуцианский и иной догматизм не могли не отразиться в образно-интонационном строе музыки, которая по преимуществу культивировалась в художественном быту правящих классов. Отсюда символистская условность, отвлеченно-таинственная статика освещенных многовековой традицией религиозно-гимнических образов и церемониальных жанров.

В Танскую и Сунскую эпохи (VII—XIII века н. э.) профессиональное искусство усовершенствовалось: поколения композиторов создавали гимны и лирические песни, театральную музыку и камерные произведения инструментальных жанров. С наибольшей пышностью обставлен был музыкой императорский двор. Он превзошел здесь прежние рабовладельческие монархии Чжоуского и Ханьского царств. В эпоху Сунов при дворце «сына неба» состояло десять оркестров большого и сложного состава с инструменталистами, певцами, жонглерами, акробатами. Именно в феодальный период, особенно с утверждением маньчжурского господства, в музыке, как и во всей китайской культуре, обозначился перелом к все большему застыванию. Раньше и яснее всего сказалось это в придворном музыкальном искусстве, прославлявшем императоров, феодалов, всемогущество их власти. Жизнь придворных музыкантов была тяжелой. Они находились в безраздельной власти «сына неба» и его приближенных, подвергались жестокому притеснению и унижениям, а иногда трагически заканчивали свою жизнь, осужденные на казнь, или накладывали на себя руки.

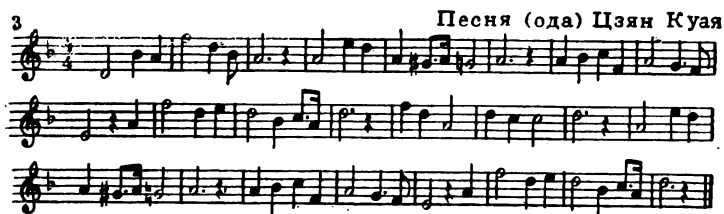
Среди китайских музыкантов-профессионалов Танской эпохи были замечательные художники, следовавшие традиции Цюй Юаня. Они сумели подняться над господствующей идеологией, воспеть народ, человеколюбивые идеалы, красоту родной природы. Классики китайской лирической поэзии того времени Ли

Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-и и другие были поэтами-песенниками своей страны. Песня-четверостишие (цзюэ-цзюй) народного склада была для них одним из любимых жанров. Стихи этих поэтов не только читали, но и пели. Многие из них написаны на народно-песенные мотивы: «Ветка ивы», «Чансянсы», «Ветка бамбука», «Пу-самань», «Цинпинлэ».

Лютяня, флейта, цитра — постоянные спутники поэтов, выразители их сокровенных дум и лирических излияний. Особенно цитра цисяньцин (сокращенно — цинь) составляла исключительную принадлежность возвышенного и утонченного лирического искусства.

Поэзия Танской эпохи привлекала иногда европейских композиторов нашего времени. На стихи старокитайских лириков Густав Малер написал свою «Песню о земле». К творчеству Бо Цзюй-и проявляют интерес некоторые музыканты наших дней.

Камерная музыка, не столь стесненная регламентацией чиновных «музыкальных управлений», была, по сравнению с официальным дворцовым и культовым искусством, более жизненной и эмоционально-выразительной. Довольно многое от нее сохранилось, в том числе произведения большой красоты. В XII веке опубликован был сборник «Песни монаха Бай Ши» на собственные четверостишия (цы) поэта-композитора Цзян Куая. Песни эти относятся к лучшим созданиям тогдашней камерной лирики. Вот напев одной из них — «Син Хуа Тянь Ин»:



Развитию музыки в древнем Китае способствовала разработка теории. Бесполутоновая пентатоника была теоретически определена как ладовая основа музыки для струнных инструментов около 750 года до н. э., двенадцать же полутонов с соответствующими наименованиями (так называемая система Люй) — около 550-го. Упоминание о двенадцатиступенном звукоряде встречается и раньше (трактат «Гуаньцзы» — VII век до н. э.). Звуки обозначались тогда иероглифами и носили названия, имевшие иносказательное, символическое значение. Древнекитайских мыслителей интересовали вопросы о связи музыки с общественной жизнью. Высказывались мысли о нравственно-воспитательной роли музыки. Позже, с XVI столетия, теоретики разрабатывали проблемы темперации и гармонии, не получившей, однако, широкого практического применения.

Примечательным явлением китайской культуры феодального периода стал музыкальный театр. Истоки его — массовые действа с песнями и танцами, которыми народ отмечал когда-то сбор урожая, обращаясь с молениями к духам предков и принося им жертвы. Постепенно это искусство профессионализировалось. С возникновением классов и государства оно привлекло внимание рабовладельческой верхушки и в VIII—V веках до н. э. было приближено к царскому двору. Вполне сложился профессиональный театр при феодализме в эпохи Тан и Сун (VII—XIII века н. э.). В его многовековой истории перекрещивались и боро-

лись различные тенденции: одна — прогрессивная тенденция художественной правды и служения народу; другая — реакционная тенденция отхода от жизненной правды, угождения вкусам правящих феодальных и иноземных военных кланов. Соотношение этих противоположных направлений изменялось в различные исторические периоды: брало верх то одно, то другое. Однако именно второе пользовалось поддержкой помещиков, чиновной бюрократии и их государства.

Спектакль классического театра представлял собою сложное и стройное художественное целое. Все было подчинено единому ритму движения: музыка, разговор, танец, мимика, симфония красок. В то же время стиль театра требовал тонкой отделки деталей движения. Порою же скупо отобранными средствами достигался динамически концентрированный эффект, особенно в батальных сценах. Музыка в классическом театре оставалась ближе к народным истокам, чем какой-либо другой элемент представления. Основной мелодический материал, построенный главным образом на старинных пятиступенных ладах, был широко типизирован, а до некоторой степени приобрел символическое, условно-выразительное значение. Все роли — в том числе женские — в классическом театре исполнялись мужчинами¹. Отчасти по этой причине, отчасти же вследствие издавна существовавшей традиции китайской музыки к высокому, светлому регистру традицией музыкального театра стало фальцетное пение; напряженно-высокая тесситура — одна из особенностей классического стиля. Ансамбли пелись в унисон. Оркестр сопровождал пение; струнные (хуцзинь², сансянь, юцзинь³) или флейты и другие духовые дублировали вокальную мелодию.

Картина, открывшаяся нам на Ближнем, Среднем и Дальнем Востоке, свидетельствует о богатстве того вклада, какой расположенные там страны внесли в сокровищницу музыкального искусства. Однако подлинная и высшая кульминация в истории художественной культуры древности достигнута была в иных конкретно-исторических условиях. Как доказали великие основоположники научного коммунизма, в античной Греции детство человеческого общества развилось всего прекраснее, и потому оно обладает для нас «вечной прелестью», а памятники его «в известном смысле сохраняют значение нормы и недостигаемого образца» (К. Маркс).

МУЗЫКА В ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Цивилизация Европы складывалась в другой исторической обстановке. Здесь позже закончился период варварства и совершился переход к рабовладельческому строю. Иными были и природные условия. Это влияло на характер, психику, нравы, быт народов и определило собою иные пути развития античного музыкального искусства и музыкальной жизни.

¹ До XVIII века не только в народном, но и в профессиональном театре встречалось исполнение женских ролей актрисами. Изгнание женщин из театральных трупп произошло при императоре Цзян Луне (1736—1795).

² Китайская скрипка с двумя струнами.

³ Разновидность китайской лютии.

Наиболее широкого и блестящего развития музыка античной эпохи, как уже сказано, достигла в Греции. Небольшая страна с малочисленным населением и скромною природой, Греция представляла союз многих, но малых городов-государств (полисов), сохранявших самостоятельность политической организации, нравов и обычаев, культуры и искусства. В Афинах эпохи Кимона и Перикла утвердился строй рабовладельческой демократии, способствовавший умственному и художественному прогрессу. Наконец, греческая музыка могла отчасти воспользоваться уже готовыми плодами развития более древних культур: египетской, сирийской, хеттской, возможно, индийской.

Все это наложило глубокий отпечаток на миросозерцание народа и его художественное творчество, достигшее высокого совершенства, особенно в эпической поэзии, театре, ваянии и зодчестве. Афинский акрополь с Пропилеями и развалинами Парфенона, Венера Милосская, «Илиада» и «Одиссея» Гомера, трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида, философия Гераклита, Демокрита, Аристотеля принадлежат к величайшим созданиям человеческого гения. Гуманистические идеи и героические образы древнегреческого искусства не раз вдохновляли освободительные движения народов, творческие дерзания художников.

**Маркс и Энгельс
об античной
культуре**

Основоположники научного коммунизма в античной философии видели первоначальные истоки современного материализма и диалектики.

Маркс причислял Эсхила к своим любимым поэтам. Классики марксизма подвергли глубокому научному анализу причины и условия непреходящей красоты древнегреческого искусства, его отношение к современности. Во «Введении к критике политической экономии» К. Маркс показал, что понятие прогресса не следует брать в обычной абстракции. Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества. Некоторые художественно значительные формы его, например греческий эпос, в своей классической форме возможны на относительно низкой ступени развития искусств. Предпосылкой, почвой, арсеналом греческого искусства стала народная мифология. Эта бессознательно-художественная переработка явлений природы и общественных форм в народной фантазии связана была с незрелыми общественными условиями, которые уже не могут повториться снова. То было детство культуры, а греки были нормальными детьми, и в этом причина обаяния их творчества для нашего времени. «Разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безыскусственной правде? И почему детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень?»¹. Вот почему греческое искус-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е, т. 12, с. 737.

ство и эпос «продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом»¹.

Говоря о народности великих творений этого искусства, Маркс подчеркивал ту роль, какую играла в его возникновении греческая мифология, «т. е. природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией. Это его материал»².

В центре греческой мифологии — образы по существу глубоко человеческие, прославляющие именно человеческие деяния и умение. Таков и древний миф о всемогущей силе музыки. Фракийский певец Орфей, сын бога Аполлона и музы Каллиопы, гласит эта легенда, сладостным пением своим и искусной игрою на лире укрощал зверей, останавливал реки, двигал леса и даже трогал неумолимые сердца богов — властителей преисподней.

Народной легендой овеяны также имена других первооснователей греческой музыки: фригийского авлета Олимпа, критянина-корифея Фалеса, дельфийского певца Хризофемиса.

Игры

Музыка играла большую роль в общественной и личной жизни греков. Для свободных граждан (не рабов) в греческих городах-государствах Афинах, Спарте, Фивах и других обучение музыкальному искусству, его теории, эстетике, приемам исполнения было обязательной составной частью гражданского воспитания и образования. На гимнастических и художественных состязаниях, которые греческие полисы устраивали в Афинах (так называемые дионисии и панафины), в Дельфах (агоны пифийские), в Спарте (карнеи, гимнопедии) и в других городах, гимнастические игры происходили под музыку. Состязались между собою певицы-соллисты, хоры, инструменталисты, поэты — сочинители стихов и песен различных государств-городов. Музыкале придавалось государственное, а в аристократической, воинственной Спарте — и чисто военное значение. Вместе с тем музыкальное искусство и быт не были так мелко и жестко регламентированы государством, как в Китае, не носили отпечатка тиранического произвола царей, как в Египте, либо кастовой обособленности, как в Индии. Организация музыкальной жизни была более открытой, гласной, доступной для споров и соревнования, более демократической по сравнению с восточными деспотиями. Но то была, повторяем, рабовладельческая демократия.

Народное творчество

Нотные записи древнегреческого песенного фольклора отсутствуют. Видные музыкальные деятели современной Греции (Манолис Каломирис и другие) полагают, что их народная песенность и по сей день сохранила кое-где черты, родственные мелодиям античной эпохи.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 737.

² Там же, с. 737.

Многое рассказывают литературно-поэтические источники, скульптуры, барельефы, изображенные на вазовых росписях и фресках сцены из народной жизни с плясками под музыку и пением. В древних эпических поэмах «Труды и дни» Гезиода, «Илиада» и «Одиссея» Гомера мы читаем прекрасные описания музыкальной жизни народа. Одно из самых поэтических заключено в XVIII песне «Илиады»: виноградари водят хоровод и поют обошедшую многие страны древнего мира знаменитую песнь о прекрасном юноше Линосе:

К саду одна прилегалa тропинка,
Коей носильщики ходят, когда виноград собирают.
Там и девицы и юноши с детской веселостью сердца
Сладостный плод носили в прекрасно плетеных корзинах.
В кругу пляшущих отрок по звонко рокочущей лире
Сладко перстами бряцал, припевая голосом тонким:
«Лин мой прекрасный!» Они ж, кружась в хороводе, запеву
Пеньем и вскриками в лад и топотом ног отвечали.

В той же «Илиаде», как и у Гезиода, описаны свадебные песни и народные плачи по павшим воинам (Гектору). В XXIII песне «Одиссеи» на домашнем празднике в честь возвращения героя

.....окружность
Вся оглашалась пением звучным рабов и служанок.

Помимо бытовых, обрядовых, хороводных песен, повсеместно, видимо, распространены были также песни рабочие — жнецов и пастухов, ткачей и прядильщиков, корабельщиков и плотников, со своими особыми наименованиями. Сохранились отрывки из рабочих песен жнецов:

Живо снопы вы вяжите, вязальщики, чтоб не промолвил
Кто проходя: «Лежебоки! Пропала поденная плата!»

Дошла до наших дней, тоже в словесном тексте, гончарная песня. Нередко упоминаются античными авторами и лирические, особенно же — любовные песни народа Эллады.

Пение с плясками было важной и, пожалуй, красивейшей составной частью народных праздничных действ, связанных с земледельческими работами, сбором урожая и прославлением богов — покровителей полей, виноградников и земледельческого труда. Из этих народных действ с песнями в честь бога Диониса возникла в дальнейшем классическая афинская трагедия.

Песни имели особые наименования, указывавшие их жанровую разновидность: свадебные — гименеос, хвалебно-гимнические с пляской — пеанос, песни гуляк — коммос и другие. В народной песенности сложились первоначально те лады — дорийский, фригийский, лидийский, — которые в дальнейшем составили основу тогдашней «композиторской музыки». Песенный фольклор, види-

мо, являлся также источником тех характерных жанрово-мелодических типов, которые под названием номов получили широчайшее распространение и стали образцами для сочинителей и импровизаторов-профессионалов.

Аэды, рапсоды В героический период греческой истории (около XI—VII веков до н. э.) наибольшей любовью, признанием и уважением пользовалось искусство странствующих певцов-сказителей — аэдов и рапсодов¹. Эти «сшиватели песен» воспевали подвиги героев во славу родной земли. Тексты их эпических сказок слагались тем шестистопным стихом — гекзаметром, без разделения на строфы, каким изложены и творения Гомера. Певец пел, сопровождая сказ на древнем струнном инструменте — форминксе (форминге), струны которого натягивались поперек выделанного черепашиного щита, а позже — на кифаре². Мелодии более ранних сказителей, аэдов, были, вероятно, речитативно-повествовательного склада; у более же поздних рапсодов собственно пение вытеснила певучая декламация. Это были первые известные нам греческие музыканты-профессионалы, подлинно народные поэты и певцы.

Гомер в VIII песне «Одиссеи» нарисовал живую, яркую, а вместе с тем и полную глубокого смысла картину того, как художественная правда и красота, заключенные в эпическом сказе аэда Демадока о троянском коне, до слез трогают самого хитроумного героя-странника, явившегося гостем на пиршество к феакийскому царю Алкиною.

Народность искусства аэдов засвидетельствована Гомером в одиссеевых словах:

Всеми людьми, что живут на земле, почтены и любимы
Песни владыки, певцы; их богиня сама научает
Муза ладам и напевам: певцов она род возлюбила.

Так, суровому героическому периоду отвечало и мужественное, героическое песенное искусство. Оно уже поднялось до высот художественного профессионализма, впоследствии и вплоть до нашего времени, быть может, еще не превзойденных. В том обществе еще не сложились вполне, но только лишь складывались классы. Там еще не было могущественной государственной власти богатых над бедными, не было, следовательно, воздействия государства богатых на музыкальную жизнь народа. Потому аэд, по вдохновению и бескорыстно обслуживая народ свой, был желанным гостем равно и у скромного поселянина, и на празднестве у базилевса³. В уже цитированной работе Карл Маркс высказал чрезвычайно глубокую мысль о том, что творения эпического искусства

¹ Отсюда — понятие рапсодии — фантазии в свободной импровизационной форме на темы народных напевов.

² См. с. 37.

³ Старейшина рода и военачальник.

«в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, уже не могут быть созданы, как только началось художественное производство, как таковое»¹. В последующие времена, ведущие к последнему полутысячелетию до н. э., особенно же в VII—VI веках, «художественное производство, как таковое», утверждается и в поэзии, и в музыке, и в танце, образующих теперь «триединую хорею» (наподобие индийской сангита). Правда, искусство эпического сказа по-прежнему существует. Но оно постепенно деградирует в своем песенном содержании и уходит с авансцены художественной жизни, уступая место новым течениям, темам и жанрам сообразно новому содержанию.

Лирика

Разделение греческого общества на классы — рабов и рабовладельцев, на богатых и бедных — вызвало к жизни новые этические и художественные мотивы — мотивы социальной вражды и борьбы, мотивы, связанные с новой тогда идеей государственности, мотивы наслаждения богатых утонченно-беспечной жизнью. Появление же людей, располагавших досугом для занятия умственным трудом — науками и искусством, способствовало тогда поступательному развитию духовной жизни этого образованного меньшинства и усовершенствованию художественного, в частности музыкально-поэтического, творчества. Тогда возникла греческая лирика VII—VI веков до н. э. — хоровая и сольная, философская и любовная, гражданская и даже военная (суровые, пятидольного размера напевы на острове Крите и особенно в Спарте).

Создание хоровых лирических песен легенда приписывает певцам-корифеям Стезихору с Сицилии, Ариону из Коринфа, Ивику из Регия². Выдающийся мастер хоровой лирики — Пиндар из Фив (род. в 522 году до н. э.) прославился своими одами (или эпиникиями). Так назывались песни, торжественные и наставительные, исполнявшиеся при встрече победителя на гимнастических или «мусических» состязаниях. Пиндар слагал напевы диатонического наклонения и по преимуществу дорийского лада. Главное дидактическое содержание стихов обычно облекалось Пиндаром в форму замысловатого иносказания. От него часто ответвлялись побочные линии повествовательного (эпического) характера. Сложным, затаенным было и метрическое строение стиха, сочетавшего чередующиеся колена различных размеров:

О кифара золотая, ты, Аполлона и муз
Темнокудых равный удел!
Мере струнной пляска, начало веселий, внемлет.
Вторят лики сладкогласные,

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 736.

² Образы Ариона и Ивика воспеты в классической поэзии — у Пушкина, Шиллера, Жуковского. На пушкинские стихи С. Рахманинов написал свой романс «Арион».

Когда, сотрясенная звучно, ты взгремишь,
Хороводных гимнов подъемля запевы.

Точно кормчий судно искусный, ветрам
Смей вверять развитый парус. Не жди
Выгод обманчивых, друг!

Наше имя переживет нас и слава
Об отошедших пройдет в роды смертных...¹

Сохранилась древнегреческая мелодия, считавшаяся напевом этой оды (470 год до н. э.). В современном музыкознании принадлежность ее Пиндару иногда оспаривается. Архаически-величавое, высококравственное искусство Пиндара — ступень, ведущая к Эсхилу, первому классику греческой трагедии.

Наоборот, утонченно-поэтичной и прочувствованной сольной лирикой с применением сложных, певучих стихотворных размеров и музыкальных ритмов (логаэды) славилась песенная школа на острове Лесбосе, во главе с Сафо² (VII—VI века до н. э.).

Музыкальная система

Музыкальное искусство у греков культивировало главным образом вокальные жанры и формы. Инструментальное сопровождение, видимо, дублировало вокальную мелодию.

Хоровой склад был одногласным, пели в унисон. В профессиональной музыке преобладали мужские хоры. Это нашло выражение в точно определенном и теоретически обоснованном диапазоне — от *ля* большой до *ля* первой октавы. Так называемая «совершенная система» греков состояла из нисходящего последования четырехзвучных мелодических ячеек — тетрахордов. Основной звук системы — *ме* — находился в центре ряда (наше *ля* малой октавы), разделяя его на две равные части:



Соединенные попарно, тетрахорды сходного строения образовывали «гармонии» (лады). Основных ладов было три. В дорийском ладе тетрахорды замыкались полутоновым интервалом:



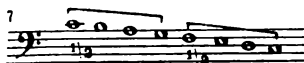
¹ Цит. по кн.: Зелинский Ф. Ф. Древнегреческая литература эпохи неоплатонизма, ч. 2. П., 1920, с. 117 и 122.

² Нежная, плавно-текущая «сафическая» строфа, соединяющая дактиль с хореем и с усеченным четвертым «адонисовым» стихом, вероятно, знакома читателю в современной интерпретации хотя бы по известной песне-оде Й. Брамса на стихи поэта Г. Шмидта.

В тетрахордах фригийского лада полутоном занимал положение срединное:



В лидийском же ладе полутоновой интонацией тетрахорды начинались:



Греческие и римские писатели говорят о «грусти лидийского, приподнятости фригийского и воинственности дорийского лада»¹. По-видимому, для этого последнего, особо почитавшегося греками, большое значение имел динамический упор на полутоновую интонацию, завершавшую собою характерные попевки (явление своеобразного «верхнего вводного тона» той далекой эпохи).

Приведем отдельные образцы (всего от древнегреческой музыки их сохранилось одиннадцать). В дорийском ладе — начало величавой и динамически устремленной первой Пифийской оды Пиндара (V век до н. э.):



В основе застольной песни (схоллии), высеченной на гробнице поэта-певца Сейкиля (I век) в Траллах (Малая Азия), — фригийский тетрахорд; он созвучен ее вакхически-упоенному образу:



Таковы были основные лады (гармонии) древнегреческой музыки. Посредством перестановки тетрахордов к основным ладам пристраивались производные: квинтой выше (гиперлады) и квинтой же ниже основного (гиполады). Гиподорийский лад назывался также эолийским; гипофригийский — нонийским; гипердорийский — миксолидийским.

Наконец, вероятно, с VII—VI веков до н. э. и особенно с конца V века и далее важным выразительным средством музыки явилось введение новых наклонений (ὑποψή ²) — хроматического и энгармонического. Хроматический тетрахорд имел полуторатоновый и два полутоновых интервала (малую терцию и две малые секунды); энгармонический же — один двутоновый (большую терцию) и два четвертитонных:

¹ Впоследствии эти наименования получили другое ладовое значение. См. об этом на с. 82—85.

² Буквально — родá.



В греческой музыке практиковалось также смещение наклонений. Для этого введены были специальные обозначения: «смягченная диатоника», «смягченная хроматика» и т. п. Сохранились высеченные в камне тексты гимнов Аполлону. Они найдены в Дельфах в конце XIX века и написаны в смешанном диатонико-хроматическом наклонении:



Естественно, что хроматизм («хрома» по-гречески — краска) способствовал более тонкой, разнообразной и острой выразительности музыкального языка, более эмоционально богатой нюансировке поэтического текста.

Что же касается энгармонического наклонения, занесенного в Грецию, вероятно, с Востока, то оно не получило сколько-нибудь широкого распространения в античной музыке. Очевидно, этот строй мелодии был до некоторой степени чужд слуху и музыкальному мышлению греческого народа, хотя и имел влиятельных сторонников среди музыкантов (к ним принадлежал великий драматург Еврипид). Греческие теоретики считали энгармонические напевы мрачными и суровыми.

Метрическое строение греческих напевов определялось размером стиха: хорическим (—○), ямбическим (○—), дактилическим (—○○), анапестическим (○○—) и другими. Потому в греческой нотописи размеры и длительности почти не имели особых обозначений. Что касается звуковысотных определений, то последние звуки двухоктавной системы носили наименования, связанные с аппликатурой, применявшейся при игре на кифаре; им присваивались названия струн и соответствующих пальцев. Нотация у греков была буквенная (литерная). Нотные знаки заимствовались из греческого и финикийского алфавитов.

Инструменты Музыка Древней Греции, как уже говорилось, была главным образом вокальной. Основное же назначение инструментов заключалось в сопровождении пения. Любимыми инструментами греков были струнные щипковые: форма (см. выше, с. 33), лира и кифара, почитавшаяся наилучшей для возвышенного музицирования. Корпус ее был плоским и выделывался из дерева. При игре кифарэд прижимал его к груди правой рукою, левою же перебирал струны — числом от четырех и более.

Среди духовых распространены были сирикс (флейта Пана) и авлос (инструмент типа гобоя) — простой и двойной. Авлос

применялся главным образом в театральной музыке, для сопровождения пляски и гимнастических состязаний. Он считался инструментом, чей звук и тягучий мелос больше других волнует человека, пробуждает в нем страстные чувства.

Трагедия

В период расцвета рабовладельческой демократии освободительные войны греков против персидской деспотии и победа прогрессивных сил внутри страны вызвали большой подъем общественно-политической и культурной жизни. В Афинах наступил самый блестящий, насколько это возможно было в тогдашних исторических условиях, расцвет науки, литературы, искусства.

Афинская трагедия, исторически и художественно связанная с дионисийским дифирамбом, родилась в V веке до н. э. в пафосе греко-персидской войны, как искусство, для своего времени действенное и, по чрезвычайно важному определению Ф. Энгельса, тенденциозное, живо откликавшееся на тему современности. Основатель трагедии, поэт Фриних из Митилены, сочинил «Финикиянок» («Битва при Саламине»). Это был патриотический отклик на самую жгучую тему эпохи — на греко-персидскую войну. Мелодии, сочиненные Фринихом, пользовались большой популярностью в народе. Эсхил, сам участвовавший в войне, создал «Персов». Софокл в «Антигоне» воплотил тему конфликта новой государственности и старых родовых традиций и законов. Афинская трагедия была героической. В основе ее лежали высокие идеи гуманизма и любви к своему отечеству:

Много на свете дивных сил,
Но сильнее человека нет, —

провозгласил Софокл в той же «Антигоне». У Еврипида гуманизм поднимается порою до открытого обличения богов и проповеди атеизма, воспринятого им от философа-материалиста Анаксагора и от софистов.

Герои трагедии — люди могучие, сильные духом, преданные своему отечеству и во имя него совершающие великие подвиги. Боги, неумолимо-жестокие, а зачастую и завистливые по отношению к человеческому счастью, обрушивают на героев страшную силу рока. Сила эта действует слепо и неотвратимо. В неравном бою с нею герои гибнут либо обрекаются вечным страданиям. Но морально именно они, борцы за счастье людей, оказываются победителями. Таковы любимый Марксом Прометей Эсхила, Филоклет Софокла, Агамемнон Еврипида и многие другие.

Трагедия предназначалась для широких кругов свободного населения. Ее писали в стихах; их мужественно-суровый язык и сейчас еще впечатляет рельефной красотой и выразительной силой. Представления разыгрывались актерами (исключительно мужского пола) под открытым небом, в гигантских амфитеатрах¹. На его

¹ В Эпидавре сохранился амфитеатр, где до сего времени под открытым небом ставятся трагедии античного репертуара.

камьях зрители, нередко прибывшие издалека, проводили целые дни: там принимали пищу, спали, справляли обряды... Театр имел две площадки. Одна — сцена — предназначалась для актеров, другая — оркестра (отсюда слово «оркестр») — для хора из двенадцати-пятнадцати человек — мужчин, исполнявших свои песни в унисон, обычно в сопровождении авлоса.

Музыка в трагедии играла, как мы сказали бы сейчас, весьма активную драматургическую роль. В наиболее развитом и совершенном виде, какой придавал ей Софокл, она призвана была выражать те чувства и мысли, которые автор-драматург стремился вызвать у зрителей. Таким «идеальным зрителем», проникновенным, мудрым и в то же время непосредственным истолкователем происходившего на сцене, и был прежде всего хор. В трагедию входили также мелодизированные диалоги солиста и хора и, наконец, соло героев — с инструментальным сопровождением. Творцы этого искусства — Эсхил, Софокл, Еврипид — были великими музыкантами античности, но о красотах и величии их музыки мы можем судить лишь по косвенным источникам.

Здесь уже говорилось о высоком гуманизме греческой трагедии и той музыки, которая составляла ее неотъемлемую часть. Гуманизм этот, как и самая демократичность греческой трагедии, носил, однако, ограниченный характер. Она предназначалась лишь для свободных. Более того, профессиональное занятие музыкой для свободного гражданина греческого государства считалось унижающим и позорным! Таким оставалось оно даже в глазах такого высокопросвещенного мыслителя античности, каким был Аристотель. Главные действующие лица трагедии — цари и царицы, боги и богини, титаны и нимфы. Люди из низов народных — пастухи (например, в «Эдине-царе»), земледельцы (например, в «Электре»), слуги (например, в «Антигоне») — лишь второстепенные персонажи либо спутники героев. Однако именно в роли подобного «окружения» выступал обычно хор.

Не столь широкую, как в трагедии, однако же немалую роль играла музыка, хоровая и инструментальная, в других театральных жанрах — так называемой драме сатиров и в комедии¹. Там она приближалась к массовому народному искусству.

Теория музыки Важную область греческой музыкальной культуры составила его теория. От нее сохранилось неизмеримо больше памятников, чем нотных фрагментов от самой музыки. Теория оказывала на последнюю очень большое влияние. Здесь развернулась борьба противоположных течений, отразившая во многом антагонизм материализма и идеализма в греческой философии и связанная, в последнем счете, с борьбой передовых и реакционных сил античного общества.

Великий материалист древности Гераклит Эфесский (VI—V века до н. э.) указал на диалектическую природу музыки

¹ От слова «коммос» — песня гуляк.

(«искусство музыканта соединяет различное») и с гениальной прозорливостью сформулировал некоторые исходные положения гармонии (созвучие образуется из соединенных противоположностей: созвучие и разногласие неразрывны между собою). Другой мыслитель-материалист, Демокрит (V век до н. э.), утверждал атомистическую природу звука и исследовал отношение музыки к другим искусствам. Идеалист Пифагор (VI век до н. э.), заимствовавший с Востока¹ мистическое учение о «музыке движущихся сфер» и придавший ему образно-пластические черты, первым в Европе открыл основы музыкальной акустики и установил так называемый «пифагорейский строй». Глава античного идеализма Платон (V—IV века до н. э.) был выдающимся знатоком музыки. Он заложил основы греческой теории ладов, разрабатывал проблемы общей и музыкальной эстетики. Однако она покоилась у Платона — идеолога аристократии — на ложных религиозно-идеалистических основах. Отсюда его мистическое понимание музыкально-прекрасного, отрицание художественной правды, презрение к народному творчеству, народным певцам, ладам и инструментам. Платон — ярый сторонник «гармонии сфер» — учения, которое он — замечательный мастер слова — облакал в прекрасную поэтическую форму.

Наиболее широко и систематически теория музыки разработана была гениальным мыслителем античности Аристотелем (IV век до н. э.) и его учеником Аристоксеном (IV век до н. э.). Аристотель не побоялся выступить против своего учителя Платона. Музыка, доставляя нам художественное наслаждение, в то же время способствует узнаванию истины, реальных вещей. Она воспроизводит различные человеческие характеры, нравственные состояния и тем самым воспитывает в людях те или иные чувства и моральные качества. Аристотель систематически разработал учение об этом, то есть о нравственно-воспитательном воздействии музыки в различных ее ладах и жанрах. По Аристотелю, музыкальное обучение и воспитание должно быть предметом заботы рабовладельческого государства. Аристоксен, опираясь на Аристотеля, стал виднейшим музыкальным теоретиком Греции. Он обобщил и систематизировал теорию ладов, ритма и других элементов музыки (сохранились лишь скудные фрагменты его работ).

Между сторонниками Аристоксена, так называемыми гармониками, и последователями Пифагора, так называемыми канониками, развернулась борьба. Каноники исходили из понимания музыки отвлеченно-математического («В музыке действуют природа и сила числа»). Гармоники же полагали, что критерием музыкально-прекрасного является художественное восприятие на слух («приятное созвучие»). Правда была тогда на стороне Аристоксена.

¹ Возможно, он побывал в Индии, в Египте.

Учение греков о человечности музыки, о ее познавательном и нравственно-воспитательном значении, о ее акустических, гармонических, ритмических закономерностях, о синтезе искусств, наконец, сами музыкально-теоретические понятия и термины — «музыка», «мелодия», «гармония», «ритм» и другие — все это стало достоянием музыкальных культур многих стран и народов на протяжении последующих веков и тысячелетий.

Упадок греческой музыки В эллинистический период (с конца IV века до н. э.) вместе с неотвратимым упадком рабовладельческой демократии, ее культуры и искусства — в это общее движение по нисходящей линии неизбежно оказалась вовлеченной и музыка. Шаг за шагом теряла она свое высокое идейное содержание. Проповедь бездумного наслаждения жизнью, чувственно-эротические мотивы неудержимо разрослись. В этом сказалось влияние тех художественных вкусов и запросов, какие свойственны были богатым классам рабовладельческого общества, все больше погрязавшим в эгоизме, стяжательстве и других пороках. С утверждением культурного центра эллинистического мира в Александрии, под огромным наплывом восточных влияний греческая музыка потеряла самобытность, былую строгую чистоту стиля.

МУЗЫКА В ДРЕВНЕМ РИМЕ

На исходе античности в музыкальной жизни рабовладельческого общества большую роль играл Рим. В музыкальном искусстве этой огромной колониальной империи ярко отразились ее богатство, древность культуры, художественная одаренность народа и в то же время все стремительнее надвигавшийся упадок, разложение рабовладельческого мира, загнивание его идеологии.

Римская столица жила шумной и роскошной, однако же поверхностной, крикливой и эклектической музыкальной жизнью. Музыкой обставлялись пышные зрелища и кровавые цирковые состязания (*circenses*); создавались огромные оркестры; музыкальные инструменты — кифары, авлосы, ударные гигантских размеров призваны были удовлетворять прихоти и возбуждать пресыщенные патрицианские аудитории. Возникли концертные антрепризы, виртуозы наживали огромные состояния. Коренные песенные и инструментальные традиции, унаследованные римлянами от этрусков и других древних обитателей Апеннинского полуострова, растворялись в огромном наплыве передневносточных культур и пережиточных элементов греческой древности¹. Этот пестрый и разностильный сплав вполне отвечал тем «идеалам» праздной и роскошной жизни, изнеженной чувственности, порока, которые составляли духовное содержание разлагавшейся культуры древнего мира. Однако же это общее движение по нисходящей линии не исключало и некоторых положительных приобретений музыкальной культуры,

¹ Возможно, что в известной сценической кантате Карла Орфа «*Catulli carmina*» («Стихи Катутлла»), 1943, композитор свободно интерпретировал некоторые элементы этой музыкально-поэтической культуры.

художественно значительных явлений. В них сказалось непреходящее значение эстетических ценностей, созданных под эгидой античного гуманизма. С другой же стороны на них уже падали первые отблески занимавшейся зари нового мира. Положенные на музыку стихи Овидия, Горация, Катулла еще составляли высокое классическое искусство античного стиля. С Римом связал свое творчество знаменитый греческий певец-виртуоз Мезомед (II век н. э.), создатель прекрасных гимнов, которые принадлежат к лучшим музыкальным памятникам римской культуры начала нашей эры. Замечательный поэт и мыслитель-материалист Тит Лукреций Кар в поэме «О природе вещей» предпринял смелую и плодотворную попытку исследовать, с точки зрения эпикурейской философии, природу музыкального звука и объяснить происхождение музыки повседневными житейскими нуждами людей. Наконец, в безвестных напевах римских рабов, в частности в песнопениях древних христиан той поры, когда они были еще гонимой сектой, выражавшей идеологию поработенных низов римского общества, вероятно, уже происходило зарождение и образование тех разноплеменных интонационных элементов, которые составили впоследствии первичные пласты музыкальной культуры раннего средневековья.

Глава вторая

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Общий обзор Средневековая музыка ближе и доступнее для современного восприятия, чем та, которой посвящена была предшествующая глава этой книги. Она сохранилась во множестве нотных записей. Некоторые напевы той эпохи широко звучат в современном фольклоре и в произведениях композиторов XIX—XX веков.

Время тогда было тяжелое и кровавое, омраченное бедствиями огромных людских масс. Переход от древнего мира к средним векам в Европе ознаменовался нашествиями гуннов, готов, вандалов и других варваров. Они совершали страшные разрушения на своем пути и уничтожали в числе других многие музыкальные сокровища. Индия, Средняя Азия, Сирия, Египет и другие страны Востока — этой колыбели феодализма — также подверглись иноземным завоеваниям, грозившим стереть с лица земли их материальные и духовные культуры. В Европе утверждение феодально-крепостного строя породило новые кровопролитные войны, стоившие народам неисчислимых жертв: это были монгольские и арабские завоевания, крестовые походы, впоследствии столетняя война XIV—XV веков. Крестьянские восстания против феодалов и папства свирепо подавлялись огнем и мечом. В этих условиях сложилось духовное всевластие католической церкви. Она яростно обрушивалась на своих противников и в их числе на «мирское», светское музыкальное искусство, беспощадно преследовала народных музыкантов и надолго почти полностью захватила в свои руки профессиональное творчество, песенно-хоровую культуру, нотную письменность и теорию музыки. Все это не могло не препятствовать прогрессу музыки, не могло не породить в музыкальной жизни застоя, косности, влияний религиозной мистики, уводивших искусство в сторону от художественной правды.

Но ошибкой было бы представлять себе период феодализма как простой «перерыв» либо сплошное попятное движение в истории музыки. Дело обстояло гораздо сложнее. И в средние века подлинными творцами основ песенного и инструментального искус-

ства по-прежнему выступали народные массы; их творчество, как и раньше, составляло животворный источник, питавший музыку профессионалов. В недрах феодального строя действовали не только силы разрушения, застоя, но и факторы поступательного развития музыкального искусства. Защита родной земли от иноземных завоевателей вызывала подъем духовных сил народов, и он не мог не отразиться в их песнях и гимнах. Рабство пало, и на смену рабу явился крепостной крестьянин, жестоко угнетаемый, однако же со своею землей, своим домом, семьей и имуществом. Это было в те далекие времена движением вперед по пути общественного развития и неизбежно означало целый переворот в укладе музыкальной жизни, в кругу музыкальных жанров и образов.

Освободительная борьба масс, крестьянские восстания против помещиков, демократические движения городской бедноты находили выражение в музыкальном искусстве, вызывали к жизни новые интонационные токи, новые жанры и песенные образы. К тому же и церковь зачастую обращалась к народнопесенным источникам. Чем больше монополизировала она ученую музыку, заставляя служить себе прославленных музыкантов, тем больше в тиши монастырей и под сводами храмов неутомимые художники, знатоки народного песенного искусства воплощали свои искания правды и красоты в глубокожизненных мелодиях, хотя и сложенных на тексты славословий и молитв. Средневековые города становились очагами светского музицирования. В средние века впервые сложились народности и такие государства Европы, как Россия, Чехия, Польша, Германия, Англия, Франция. Это ввело культуры и искусства в новые рамки и явилось стимулом их развития.

Арабская музыка

Среди восточных музыкальных культур средневековья одной из самых блестящих и оригинальных явилась арабская. Отсюда берет истоки богатая и самобытная музыка современных стран Арабского Востока: АРЕ, Сирийской, Иракской республики, Йемена и других. Арабская культура не только составила неотъемлемую и драгоценную составную часть истории и духовной жизни самих арабских народов. Она распространилась далеко за пределы Ближнего Востока, и лучшие ее элементы освоены были на западе Европы — в Испании и других странах. Но в еще большей степени сами арабы усвоили многие научные и художественные достижения Греции и Египта, Азербайджана и Таджикистана, Ирана и Индии. Правда, это взаимное обогащение происходило в весьма antagonистических формах.

С конца XI столетия западноевропейский феодализм предпринимал жестокие и кровавые «крестовые походы» с целью порабощения арабских и других народов Ближнего, Среднего Востока и овладения их богатствами. В свою очередь, еще ранее, в VII—VIII веках н. э. арабская феодальная держава (халифат) под знаменем религии ислама завоевала не только всю Переднюю Азию и Северную

Африку, но и поработила таджиков, хорезмийцев, туркменов, захватила Закавказье на крайнем юго-востоке Европы и Пиренейский полуостров — на юго-западе. Переднеазиатские и североафриканские страны были арабизированы. Армяне и азербайджанцы, таджики и хорезмийцы, испанцы, персы веками сопротивлялись арабскому владычеству. В конце концов они одержали победу и на исходе средневековья добились вновь государственной независимости, сохранив свои языки и культуру. Но и в этих противоречивых и жестоких формах развитие и распространение арабской культуры, а через арабов — культуры и искусства покоренных халифатом неарабских стран — сыграло свою роль. Наиболее эстетически-ценные, демократические элементы этих культур способствовали борьбе передовых кругов как европейских, так и азиатских государств против всевластия католической и мусульманской церкви, против средневековой мистики и схоластики, религиозной исключительности и изуверства. В книге «Диалектика природы» Фридрих Энгельс указал на роль, какую сыграли арабы в укреплении на западе Европы (в романских странах) свойственного эпохе Возрождения «жизнерадостного свободомыслия». Духом этого свободомыслия проникнуты были и лучшие создания арабского музыкального искусства.

Один из древнейших видов арабской поэзии, любовно-лирические стихи — газели — положены были на музыку. Певцы — поэты и музыканты — шайры, рави, мутрибы¹ достигали, вероятно, большого искусства. Они не только совершенствовали свои племенные песенные традиции, но и опирались на богатый опыт тех ближневосточных музыкальных культур, которые были старше арабского мира, — египетской, иранской, сирийской.

Вслед за песней в искусстве кочевых арабских племен, а затем и в городах как на севере Аравийского полуострова, так и на орошаемом и более плодородном юге — в Минейском, Сабейском, Химьяритском царствах (с X века до н. э.) возникает инструментальная музыка. Именно у арабов, в отличие от многих древних музыкальных культур, она рано получила вполне самостоятельное развитие и доведена была впоследствии до очень высокого художественного совершенства. Древнейшие арабские инструменты — барабаны табл и касс (отсюда итальянское *cassa*), бубен дуфф, палочки кадиб, продольная флейта кассаба, струнный мизхар. В дальнейшем особо излюбленным инструментом становится у арабов лютия (удд)², возможно, заимствованная из Сирии или Закавказья.

Феодальный период — от образования арабского халифата в VII веке н. э. и до турецкого завоевания (XVI век) — был временем наивысшего расцвета арабской культуры и искусства, в том числе и искусства музыкального. Дамаск в Сирии, Басра, Багдад в Ираке, впоследствии Каир в Египте превратились в крупнейшие культурные центры. Арабский язык более чем на полтысячелетия стал, вместе с языком дари (фарси), средством высокого духовного общения между народами, «латынью» Ближнего Востока. Арабские ученые создали свою прогрессивную школу в математике и астрономии, географии и медицине, истории и философии. Сложившаяся в VII веке арабская материалистическая философия гениального мыслителя Ибн-Рошда (Аверроэса), атеизм другого выдающегося просветителя, Ибн-Баджи, явились духовным оружием прогрессивных кругов в

¹ Буквально — увеселители.

² Слова «лютия» (французское *luth*, английский *lute*, итальянское *liuto* и т. д.) происходит от арабского *le* (артиклъ) *udd*.

Наряду с диатоникой и хроматикой, а иногда и со своеобразным их переплетением¹, арабский мелос создал еще одну очень широкую и ярко выразительную ладоинтонационную сферу, охватившую обширный круг музыкальных жанров. Ее специфика — это тончайшие и разнообразные сочетания очень узких звуковысотных интервалов (семинадцати- и двадцатичетырехступенный ряд в диапазоне октавы). Мелодическая линия, скользящая по этой раздробленной шкале, с непередаваемой нашими понятиями трепетной красотой ложится на прихотливый узор ритмического рисунка. Отсюда возникает множество тонких и прямих выразительных оттенков. Их мелькания и переливы создают совершенно своеобразный «мерцающий» колорит.

Эмоциональная и колористическая насыщенность мелодии находит выражение и в роскошно-богатой, тонкой и разнообразной мелизматике. Это точно так же характерная черта арабского мелодического стиля, развивавшаяся на самых различных ладовых основах. Она созвучна тем чудесным миниатюрам, которыми украшены многие старинные арабские книги, или орнаменту на мотивы растительного мира, обвивающему колонны и стены дворцов и мечетей. Но там, в пластических искусствах, ислам запрещал изображение человека и даже животных. Здесь же — в музыке — мелодические украшения напоены живым и трепетным человеческим чувством. Иногда мелодия лишь местами «инкрустирована» орнаментом, и его фигуры со страстной выразительностью подчеркивают опорные звуки и заключительные обороты напева:

Напев макама Раст-ад-Дил

13

jā - sā . hi . bul hemmi li in . nel

hem - ma - mun - fa - ri - gun

. jā . sā . hi . bu l hem . mi li in - ne . l he m . ma .

mu - n - fa - ri . gu - n ā - be - si - re bi ha l .

- ru n āb - sīr bi ha l . ru -

- n fa in - na l fā - ti - hu - lla - bu .

¹ Например, в тех случаях, когда диатонический строй сохраняют лишь опорные звуки напева.

Иногда же мелизматический наряд разрастается настолько, что линия мелодии звучит как бы сплошь затканной его орнаментальными завитками. При строгой поступенности движения и постоянных скольжениях вокруг опорных звуков на интервалах $\frac{1}{3}$ или $\frac{1}{4}$ тона возникает эффект, отчасти подобный вибрато. Но он не «растворяет» напева, как мы это слышим нередко в индийской песенности. Наоборот, его эмоциональная выразительность обостряется чрезвычайно. В сочетании с пышным метафорическим убранством стиха, с гортанностью речи это создает интонацию, неповторимую по чувственной обнаженности экспрессии и «знойной яркости» окраски:

14

Mah - bou - by la - bas bour

ney - tah Ou iek - ke -

- thou O'q - dah ou

chneyt tah Ta - leb - tou

ouas - lhou qal ly'

sbey tah Mâ - hlâ ka -

- lâ - mhou bi - t ta

lyâ - ny. Ya sa - lam

min a' - you - nhou A' youn

ghouze - lân Yâ salâm



Убраны милого локоны,
Лентами пояс украшен.
О поцелуе мечтала я —
Он приказал обождать.
Песнею речь итальянская,
В душу вливаясь, звенела,
Очи газели влесли меня,
Звали меня целовать

Сладки слова чужестрашные.
Дай мне, господь, устоять ¹!

Арабская музыка в течение веков выработала свой оригинальный тип тематического развития, отчасти уравнивающий ту статичность мелодики, какая создается постоянным повторением двух основных опорных звуков, отсутствием вводного тона и тягуче-речитативным складом напева. Песне предшествует короткая инструментальная интродукция. Это — «сгусток» напева, своего рода формула лада. Тематическое зерно постепенно обрастает повторами-вариантами: орнаментальное кружево заплетается все гуще и причудливее, усложняются ритмические фигуры (преобладает трехдольный размер), а темп становится быстрее и быстрее. Все вместе взятое создает великолепный эффект расцветания образа, разгорания эмоции. В крупных композициях жанра макама ² (см. ниже) этот тип развития значительно усложнялся.

Инструменты

Характерные тембры арабской музыки неразрывны были не только с особенностями фолетики певческого голоса и произнесения, но и с природой инструментального звука. Не создав своего музыкального театра, арабы зато чрезвычайно развили самостоятельную инструментальную культуру. В игре на барабанах, бубне с богатой и островыразительной полиритмией; на духовых — флейтах (особенно двойных флейтах — аргулях) и кларнете; в игре на струнных смычковых и щипковых инструментах они достигли тончайшего артистизма. Славилось исполнение на смычковом двухструнном ребабе и на щипковых — трехструнном танбуре, цитре и уже упоминавшейся лютне улд семнадцатиступенного строя. Пение обычно сопровождалось игрой на лютне или ребабе. В этом последнем случае зачастую возникало своеобразное двухголосие: инструментальные отыгрыши чередовались с вокальной мелодией на выдержанном басу.

Пение с сопровождением почиталось у арабов, как и у таджиков и персов, высшим родом искусства:

Когда опьяненный любовью Хафиз поет песню,
То Зухра в небесах аккомпанирует ему на лютне.

Хафиз

¹ Вольный перевод автора.

² Самое понятие макама было многосторонне, многозначно: оно обозначало и лад напева, и тип тематического развития, и композиционное строение, и, наконец, музыкально-поэтический жанр.

Известны имена многих арабских певцов и инструменталистов начиная с VII столетия н. э. В период династии Омейядов славились Ибн-Айша, Мабад, выдающаяся певица Джамиле. В период Аббасидов (VIII—IX века) — Ибрахим аль-Маусали, создавший не менее девяти сот песен; виртуоз на струнных инструментах Зальзаль; певец Зарьяб, певший на память тысячи песен, и многие другие.

Макамы Ведущим жанром народной и светской профессиональной музыки была лирическая песня. Наиболее же развитым и совершенным композиционным принципом явился макам. Азербайджанские, армянские мугамы, таджикские макамы, иранские и арабские макамы — все это музыкальные явления, хотя и различающиеся чертами национального стиля, однако же органически родственные между собой. Как жанр, арабские макамы (подобно таджикским) — это большие вокально-инструментальные композиции или песенно-лирические циклы. Каждый цикл, в свою очередь, состоял из нескольких малых циклов, а эти последние — из отдельных инструментальных и вокальных частей, обычно «рондообразного»¹ строения: основной напев чередовался с «эпизодами». Тексты макамов — народные либо написанные поэтами-профессионалами, но зачастую также в народной интерпретации. Каждый цикл объединялся общей ладовой основой. Размеры, ритмические фигуры, темпы сменялись по принципу контрастного чередования. Каждое мелодико-ритмическое «зерно», первоначальный напев, получало богатое и разнообразное орнаментально-вариационное развитие, при неизменно одногласном складе музыки:

15
A⁰ Макам Хигаш

al . la . hu ak . bar al . la . hu ak . bar es . be . du an la i . la . ha

il lai . lah

В

es . be . du an . na mu . ham med e . ra . sul . i . lah

¹ Мы очень условно пользуемся здесь понятием, заимствованным из западно-европейской музыки.



В макаме художественно-совершенно сочетались противоположные начала. роскошная мелодическая изобретательность в вариантах-повторах напева — и несколько монотонное иногда однообразие музыки, связанное с господством неизменной ладовой и ритмической основы (усули), а также с обилием мелодических секвенций на очень больших протяжениях. Народная традиция макама постепенно профессионализировалась и — особенно в придворной музыке — претерпела значительные изменения. С течением времени стиль макама становился все более декоративным. Композиция усложнялась, в словесных текстах чаще и чаще звучали эротические мотивы.

Во всем этом удивительном синтезе чувственного очарования и строгого художественного расчета, однообразия и великолепного изобилия узорчатых вариантов по-своему отразилась сама действительность — природа и люди средневекового арабского мира, с его контрастами и характерными чертами. Народ запечатлел в своей музыке безбрежность песчаных просторов и роскошную растительность побережий и оазисов; вечное безмолвие своих пустынь и роскошную игру южных красок. В ней, этой музыке, до сих пор звучит гортанная говорливость городских улиц, базаров и площадей; но она несет временами и отпечаток недвижно-застылых и замкнутых форм восточно-феодалной жизни и дворцового быта, пышного и косного в своем деспотическом величии. Всего же ярче, вероятно, отразился

здесь народный характер: «летаргический сон» огромных масс и пылкость народной фантазии, фанатическая приверженность религиозной догме и пытливые искания передовых умов в науке и творчестве.

Ислам как религиозно-государственная идеология противился прогрессу музыки, хотя его обрядово-ритуальная сторона и предполагала некоторое музыкальное оформление. Недаром самое название его обозначает «покорность». Тексты Корана¹ произносились, да и теперь речитируются муэдзинами всего мусульманского мира однообразно нараспев.

В дальнейшем молитвенно-речитативный стиль изменился в сторону приближения к светской музыке. Шейхи, муллы, муэдзины, распевая Коран по установленному ритуалу пять раз в сутки (в это время все мусульмане читают свои молитвы), стали варьировать напевы, вводя в них бытующие мелодические обороты, расцвеченные четвертитонными интонациями, насыщенные увеличенными секундами и т. п. Это делало молитвенные призывы «La ulaha ulla Ilah»² и другие, им подобные, более разнообразными и эмоционально впечатляющими.

Но религиозная философия ислама безусловно отрицала разумно-познавательное, эстетическое значение и роль музыки.

Наоборот, передовая музыкально-теоретическая мысль арабов рассматривала музыку в связи с высокими гуманистическими идеалами. Знаменитый «Дом мудрости» («Бейт алхикма») в Багдаде, объединявший в средние века многих выдающихся просветителей арабского мира, являлся очагом прогрессивной науки о музыке (братья Бану-Муса и другие). Крупнейший музыкальный теоретик Аль-Кинди (ок. 790—847) хотя и не порывал с исламом, однако же возрождал философское учение Аристотеля, причем развивал его материалистические стороны. С музыкой, песней связывались свободолюбивые мечты, в ней изливалось возмущение деспотизмом царей и сочувствие народу, хоть эти высокие общественные мотивы и переплетались порою с темами пиршества, любовных утех, беспечного наслаждения жизнью (например, у Хафиза, что было в свое время отмечено Ф. Энгельсом).

Огромное деспотическое государство присоединяло огнем и мечом завоеванные земли, и на землях этих арабские музыканты жадно усваивали культуры поработенных народов. Следует различать захватническую политику воинственных и фанатичных правителей халифата — политику, принесшую много ущерба и разрушений туркменской и таджикской, армянской и азербайджанской музыке, — и тех гуманистически мыслящих и высокообразованных тружеников музыкального искусства, которые, не страшась признать превосходство побежденных, в благоговении склонялись перед Ибн-Синой, Рудаки или Джами и становились страстными пропагандистами их идей, искусства, творческих принципов. Народы же поработенных стран неукротимо боролись за сохранение своего искусства в чистоте и самобытности его идейно-образного содержания и стиля.

С эпохи монгольского и турецкого нашествия (XIII—XVI века) положение на Ближнем и Среднем Востоке коренным образом изменилось. Причины этого изменения лежали, разумеется, далеко за пределами музыки; но они могущественно

¹ «Коран» буквально означает чтение.

² «Нет бога, кроме Аллаха!»

повлияли на ее судьбы. Арабы закончили свои странствования на обширной территории от Гибралтара до Индийского океана и окончательно осели на ней. Огромная феодальная империя халифата распалась на ряд мелких государств. Набеги и завоевания сменились мирной жизнью, однако же ненадолго. Теперь новоявленные арабские государства сами стали жертвой завоеваний, среди которых турецкие были самыми жестокими и разрушительными. На этот раз уже арабским музыкантам рука об руку с таджикскими, туркменскими, иранскими и другими приходилось отстаивать свою музыку, литературу и науку. Кульминация VIII—XV столетий осталась далеко позади. Музыкальная жизнь вступала в период застоя и упадка. Еще позже на смену восточным поработителям пришли колонизаторы с Запада. Они совершили (и в нашу эпоху продолжают совершать) разрушения и надругательства над культурой арабов гораздо большие, по сравнению с теми, которые учинены были полчищами Тимура или Александра. Но это привело лишь к пробуждению и сплочению арабских народов; их роль в сокрушении колониально-империалистического господства на севере Африки и в Передней Азии становится теперь все более внушительной. В странах, уже сбросивших колониальное иго, происходит постепенное, хотя и нелегкое возрождение веками погранных и поруганных национальных музыкальных культур.

Своеобразным связующим звеном между музыкальными культурами Востока и Запада, античности и средневековья стала Византия.

Музыка Византии

Византия, это огромное и богатое разноплеменное государство, возникшее в IV веке н. э. в результате разделения Римской империи на Западную и Восточную, просуществовало до половины XV столетия, то есть свыше тысячи лет. Музыка, как и другие области культуры, отразила внутреннюю жизнь страны и то своеобразное положение, какое она занимала на тогдашней международной арене.

В период наивысшего политического могущества при императоре Юстиниане (VI век) Византия объединила огромные земли покоренных ею государств: Балканы, Малую Азию, Италию, Испанию, Северную Африку. Население ее отличалось этнической пестротой; оно состояло из греков, арабов, итальянцев, иберов, армян, грузин, евреев и людей других народностей. Широкие экономические и культурные связи, возникавшие на территории Византии или при ее посредстве, сделали ее «золотым мостом между Востоком и Западом»¹. Будучи рабовладельческой, а затем (примерно с IX века н. э.) феодальной монархией, Византия на Востоке вела почти непрерывные захватнические войны и, с другой стороны, сама неоднократно подвергалась иноземным вторжениям: готов и гуннов, персов и арабов, лангобардов и вандалов. Вторжения эти бывали различными по их общественно-историческим и культурным последствиям. Так, приход славян и расселение их на византийских территориях в VI—VII веках сыграли положительную роль, оказав поддержку рабам, крестьянам и ремесленникам в их борьбе против «дворцового деспотизма» (К. Маркс) императоров и сблизив, без особых

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 9, с. 240.

разрушений, восточноримскую империю с молодым, полным неистраченных сил славянским миром. Наоборот, зверскими насилиями над населением и огромными опустошениями сопровождался в Византии четвертый крестовый поход, учиненный феодальным рыцарством Запада в начале XIII столетия. Наконец, нашествие турок в XIV веке и захват ими Константинополя в 1453 году не только положили конец Византии как государству, но повлекли за собою насильственное отуречивание огромных людских масс, уничтожение их вековых культурных ценностей, неисчислимые и многовековые бедствия для южнославянских и других народов.

Главной идеологической опорой императорской власти была православная церковь, объединенная с государством. Это единство светской и духовной власти (так называемый «цезарепапизм») способствовало тогда более широкому, чем на Западе, развитию светского искусства. Светские же, государственные функции церкви лишали ее той исключительности, замкнутости и религиозной нетерпимости, какие были так характерны для католической церковности западноевропейских стран. Наиболее косной, реакционной силой являлось «черное духовенство» — монашество.

В области культуры, при всей дикости и самовласти «дворцового деспотизма», именно Византии суждено было стать преемницей античного наследия как классической, так и эллинистической эпохи. В то же время и восточные культуры прокладывали себе путь в Европу, осваивались и перерабатывались там в значительной мере через византийский «золотой мост».

Литературными языками в империи были не только греческий, но и египетский, сирийский, а в дальнейшем армянский и грузинский. Вот почему, как ни интенсивна по тем временам была культурная жизнь Константинополя и других византийских городов, культура «византинизма» никогда не стала вполне органичной. Ее величайшие создания: собор св. Софии в Константинополе, лирико-философские гимны Романа Сирийца и Иоанна Дамаскина, высоко-совершенное искусство художественной миниатюры — все это произведения не чисто восточного, но скорее синтетического восточно-западного стиля.

Такова была и византийская музыка — красивая, однако пестрая и многоликая по своему этническому происхождению и характеру. Сирийская, арабская, еврейская, персидская, армянская песенность сливались в ней с интонациями, приемами и принципами формообразования, сохранившимися от античности, пришедшими из славянского, а в дальнейшем — и из западноевропейского мира. Церковные службы отправлялись на местных языках. Сирийская и болгарская, армянская и русская, коптская (египетская) и эфиопская литургии¹ различались не только по языку, но и по молитвенным напевам. Даже в некоторых византийских монастырях, издавна являвшихся оплотом крайней религиозной нетерпимости, монашеские хоры делились «противогласно» по национальному признаку, и строфы одной и той же молитвы распевались на различных языках. Те потные памятники, которые сохранились от византийской музыки, позволяют сделать заключение, что в лучших своих созданиях и она питалась из родников народной песенности. Но то была песенность различных народов, населявших «Восточный Рим». В разные периоды они играли различную роль, и, сообразно этому, различные «песенные

¹ Литургия — обедня: воскресная служба, связанная с обрядом причащения, а в более широком смысле — церковная служба вообще.

пласты» звучали попеременно на авансцене музыкальной жизни. До VI столетия это была почти исключительно музыка восточноэллинистического происхождения: египетская, сирийская, греко-римская. С VI века в Византию широким потоком вливается новая, славянская песенность, отнюдь, однако же, не заглушившая восточных, в частности сирийских, песнопений, которые именно тогда переживали период наивысшего расцвета. В IX—X веках и позже все более активную роль играли грузинские и особенно армянские песенные истоки. Конечно, все эти различные интонационные пласты сообщались между собой, невзирая на огромную разбросанность византийской периферии. По стране бродило великое множество странствующих музыкантов — мимов, гистрионов, вагантов, нередко пришедших из других краев. Они, вероятно, создавали те жанры народного искусства, которые были всего ближе к жизни, вкусам и запросам масс.

Профессиональное искусство богатых византийцев, при императорском дворе. Пышное, велеречивое, массивного орнаментально-колористического стиля, оно прославляло и возвеличивало императоров, мощь и «вселенскую миссию» их государства и составляло неотъемлемую составную часть придворного церемониала. Нам известны некоторые его жанры, дошедшие до нас в нотных памятниках и описанные в документальных источниках формы музыкального быта: царские выходы и приемы, а также торжественные цирковые представления¹ сопровождалась приветственными возгласами — аккламациями (в церковном обиходе — звемиями). Во время пиршеств хоры распевали величальные песни в честь императора, нередко антифонно². Гремели инструменты — органы, трубы, отделанные золотом, слоновой костью, драгоценными камнями. Своего рода инструментами были заводные певчие птицы и фигуры зверей, искусно изготовленные из редчайших материалов, певшие, рычавшие и приводившие в ужас и восторг иностранных послов.

Впрочем, при всей необузданной роскоши, тщеславии и угодничестве, придворное музыкальное искусство не было чисто светским. Благодаря церковному главенству императоров при дворе зачастую исполнялась духовная музыка. Она, в свою очередь, подготовлена была к этой сугубо мирской роли тем обстоятельством, что в нее обильно и сравнительно беспрепятственно проникали светские образы и напевы. Это проникновение совершалось по всему необъятному простору византийских земель. Там песенное искусство, разумеется, не подвергалось строгому контролю и направляющему воздействию придворного или какого-либо иного жестко регламентированного церемониала. Церковные организации на периферии были в большой мере децентрализованы и относительно автономны в музыкальном оформлении своего ритуала, тем более во внеритуальном обиходе. Отсюда своеобразное положение в профессиональной музыке византийских городов: ее религиозно-церковные жанры, по сравнению со светскими, оказались более близкими широкому населению, более гуманистичными и жизненными по содержанию, более народными по песенному строю, музыкальному языку.

¹ Цирк в Византии называли ипподромом.

² Попеременно двумя полухориями. Прием этот заимствован был с Востока, где особенно широко применялся в Палестине.

Культовое пение Основные виды культового пения византийская церковь

унаследовала еще от раннего восточного христианства эллинистического периода. Таких видов было несколько. На них нужно остановиться, так как они, с некоторыми преобразованиями и в различных вариантах, были освоены западноевропейской христианской церковью.

Простейший, наименее музыкально-развитой и художественно-совершенный из этих видов — молитвенное чтение нараспев, особенно прочно закрепившееся среди монашества. Эта речитация еще не являлась мелодией в собственном смысле. Она исполнялась обычно в медленном движении, покойно, тягуче, отличаясь большим однообразием ритма, интонаций, и как нельзя более отвечала тому аскетически-мертвенному, бесстрастному духу, какой провозглашался тогда нормой затворнически-монастырской жизни.

Несколько более мелодически развитыми и эмоциональными были моления другого вида — псалмодические. В византийскую столицу они принесены были, видимо, с Востока — из Сирии и Палестины, где такого рода песенность сложилась еще задолго до разделения Римской империи. Вокальная линия псалмодии была разнообразнее и выразительнее. Заключительные обороты мелодии нередко расчленивались орнаментальными вокализмами.

Тропарь

В течение долгого времени наиболее художественно-совершенным, интонационно богатым и жизненным видом церковного пения являлись тропари, возникшие, вероятно, не позже II века н. э. в греческом песенном искусстве Александрии и других центров эллинистической культуры. Тропари, впоследствии (с X века н. э.) именуемые стихирами, — это музыкально-поэтические импровизации на библейские сюжеты или тексты религиозно-дидактического характера. Импровизации эти исполнялись между основными стихами молитв-псалмов и сочетались в целую большую композицию. Первоначальный напев — ирмос — вариировался в последующих тропах — повторях. Тропари сочинялись в народных ладах и по мелодическому складу были близки светской народной музыке.

Свойственное византийскому стилю стремление к пышной монументальности открыло тропарям широкий доступ в церковное богослужение. Их широта, орнаментальное убранство мелодии, затейливая сложность композиции — все это импонировало художественным вкусам правящих кругов церкви и государства. Характерно, что одним из сочинителей тропарей предание называет самого императора Юстиниана. Это увлечение византийских властителей оказалось роковым для гимнического пения; оно таило в себе опасность духовного оскудения и гипертрофии декоративной роскоши звучания.

Однако пока тропари были живым, эмоциональным искусством народного происхождения, вокруг их проникновения в святая святых духовной музыки — в монастырское пение — разгорелась острая борьба. Виднейшие деятели «черного духовенства» со всею яростью выступили против нового в то время церковно-песенного искусства. Им слышались там свежие голоса из реальной, мирской жизни народа. Эти голоса зывали против монашеской схимы и безрадостной мистики.

Вероятно, родственны тропарям по эмоциональному стилю и интонационным истокам были многочисленные песни народного склада, возникшие в связи с еретическими движениями, сотрясавшими самые основы православной церкви и отражавшими стихийное возмущение масс против государственного и духовного гнета.

Известно, что крупнейший ересearch¹ Арий сочинил множество песен, специально предназначенных для «обращения» ремесленников, рабочих, матросов и других людей труда, представлявших наиболее внушительную массовую силу в борьбе против воинствующего византизма. Ортодоксальная же церковь, организуя отпор арианству, огнем и мечом искореняла арианские напевы.

Гимны

Несмотря на это сопротивление, мирская песенность народного происхождения все шире разливалась по церквам Византии и в VI—VII веках достигла высокого расцвета в творчестве выдающихся мастеров — мелодов. Их излюбленным жанром стала хвалебная песнь — гимн. Создававшиеся сначала вне богослужебной музыки, гимны в дальнейшем благодаря своим художественным достоинствам и всеобщему признанию получали все более широкий доступ в православноцерковный ритуал.

Песенный жанр этот возник и получил первоначальное развитие еще в древнем мире: существовали греческие, китайские, вавилонские и другие гимны. Источником, из которого в большой мере питалось гимническое искусство Византии, была сирийская песенность. Поэты-гимнотворцы Бардезан, Ефрем Сирин² и другие создали целую песенную школу, получившую широкое признание и пользовавшуюся громкой славой. Школа эта не была цельной и единой. Мелодически ярко одаренный, Ефрем Сирин, будучи фанатически экзальтированным приверженцем ортодоксального христианского вероучения, крайне нетерпимо относился ко всяким уклонениям от исконной традиции гимнического пения. «Еретики облачают чуму грехопадения в наряд музыкальной красоты» — так обвинял он знаменитого еретического гимниста Бардезана.

Роман Сладкопевец

Последователем этой школы был знаменитый лирический поэт и мелод из Бейрута Роман Сладкопевец (конец V — начало VI века), создавший, вероятно, около тысячи гимнов. Стихи их написаны ярким, образным языком, в размерах, характерных для народной поэзии. По образному содержанию — это лирико-философские поэмы, где религиозные размышления сочетаются с мощными порывами искреннего и ярко выраженного чувства. Роман поднимается порою до гуманистических идей большого в то время общественного звучания. Любовь к людям, сочувствие их горестям и мукам — вот высшее и прекраснейшее в жизни. Без этого отправление обрядов, соблюдение символа веры — не более как «груз добродетели», лишь напрасно и бесплодно отягощающий человека.

Гимнические произведения Романа Сладкопевца назывались кондаками. Это — сложные, но весьма органичные композиции, состоящие из многих строф (до двадцати четырех). Строфы кондаков объединены между собою не только образно-поэтическим содержанием, но акростихотворной формой: заглавные буквы стихов при чтении по вертикали, в свою очередь, образуют слова, тающиеся «в глубинах» текста. Мелодии восьмидесяти сохранившихся гимнов Романа до сих пор пленяют вдохновенным экстазом, чудесной певучестью интонаций. Они близки сирийским гимнам эллинистической эпохи. Яркий колорит, сгущенная экспрессия восточных ладов сочетаются в них с поэтической возвышенностью чувства. Мелодическая линия и напряженно-выразительна, и радуется пластической красотой, узорным богатством рисунка.

¹ Глава еретиков.

² Образ Ефрема Сирина запечатлен А. С. Пушкиным в известном стихотворении «Отцы пустынноики и жены непорочны».

Популярность Романовых кондаков и другой гимнической литературы его школы была громадна и распространилась далеко за пределы Византии. Кондакарное пение нашло применение — правда, не столь широкое, к тому же в своеобразном претворении, — также и в России.

Следующий этап византийского гимнотворчества — VII—IX века. Оно по-прежнему красиво, но уже не столь пламенно-молодо и дерзновенно. Теперь для него характерно стремление влить в широкие, стройные формы тот песенный поток, который до того неудержимо разливался по странам Византийской империи. Новый период связан с именами Андрея Критского, Иоанна Дамаскина, Козьмы Майумского, поэтессы Кассии, Федора Студита.

Канон

Андрей Критский — создатель нового гимнического жанра — канона. Содержание этого понятия в то время было совсем иным, чем у антиков, а тем более, чем в современной музыке. Канонем называлась в Византии сложная гимническая композиция, состоявшая, как и кондак, из нескольких частей. Однако строение это было теперь гораздо более широким и изощренным. (Строфы канона (числом от восьми до тридцати шести) объединялись в песни; песен же насчитывалось от двух до девяти, по четыре строфы в каждой. При этом, в отличие от единой, цельной тематической линии кондака, части канона были посвящены различным религиозным легендам и поэтическим образам. В них реже встречаются те социально-этические мотивы, которые составляли одно из главных достоинств кондаков Романа Сладкопевца. Религиозно же мистический элемент, паоборот, занимает в канонах канонических гимнов, их интонации реже столь лирически распевны, а рисунок мелодии порою уступает кондакам в разнообразии и богатстве орнаментальных фигураций. По складу же они зачастую вновь приближаются к напевной речитации. Как художественное целое, канон являлся гимническим жанром, непомерно разросшимся по композиции, а иногда и несколько искусственным.

В практике церковно-хорового пения склад гимнов, ранее чисто одnogолосный, приобретает новые черты. Появляются иногда выдержанные басы — своеобразные органые пункты того стиля и эпохи. Вокруг основной мелодии возникают сопровождающие голоса в мягком волнообразном движении.

Иоанн Дамаскин

Виднейший и влиятельнейший среди гимнистов этого периода — Иоанн Дамаскин (700—760). Он был не только высокоталантливым, вдохновенным поэтом и певцом-мелодом, но также одним из наиболее авторитетных музыкальных теоретиков своего времени. Вопреки глубоко религиозному мировоззрению и церковному сану, творчество его было проникнуто глубокой человечностью.

Приводим один из гимнов, сочиненных Иоанном, — «К престольному празднику церкви Воскресения». Гимн сочинен во втором (по «Октоиху») плагальном ладе. Начинается он характерным религиозно-проповедническим призывом: «Просвещайтесь, братья! Соведайте с себя людей ветхих, начинайте новую жизнь!»

16



kai ten pa.lai.on an.thro.pon a.
 po.the.me.noi en kai.no tē.ti Zo.
 ēa po.li.teu.e.sthe.pa.si cha.
 li.non e.pi. then.tes ex hōn ho tha.na.tos.
 pan.ta ta me.lē du.la.gō.gō.sō.men
 pa.san po.nē.ran tu xy.lu brō.sin mi.sē
 san.tes, kai di.a tu.to me.non mem.nē.me.
 noi tōn pa.lai.ōn hi.na phy.gō.men.
 Hu.tōs eng.kai.ni.zo.tai an.thrō.pos; hu.tō
 ti.ma.tai hē tōn eng.kai.ni.ōn hē.mē.ra

Заслуга Дамаскина заключается также в том, что он подытожил и обобщил практику гимнотворчества, юставив после себя знаменитый «Октоих» — свод гимнов, систематически сгруппированных по восьми ладам (гласам). Лад «Октоиха» диатоничен. Это — обобщенные типы гимнической мелодии, с характерными для нее опорными звуками, интонациями, попевками, кульминационными вершинами, заключительными оборотами, сменами фаз мелодического движения. Наименования ладов Дамаскин заимствовал древнегреческие. Лад разделялся на главные — автентические (их было четыре) и побочные — плагальные, строившиеся

квартою ниже соответствующих главных (гиполады). Названия же ладов — дорийский, лидийский, фригийский, миксолидийский — применены были Иоанном Дамаскином и другими византийскими музыкантами в иной последовательности и соотношении, нежели в древнегреческой музыке.

Для закрепления и сохранения того наследия, какое оставило нам гимническое искусство, большое значение имела византийская нотация. Система нотных знаков — *невм*, которыми пользовались византийские музыканты, получила применение и в Западной Европе.

Вскоре после Иоанна Дамаскина начинается упадок профессионального музыкального искусства. Упадок этот был закономерным следствием общего глубокого кризиса огромной, разноплеменной империи, ее политической системы, культуры и искусства. Сказалось усилившееся давление дряхлевшего деспотического режима, уродливо и непомерно разросшиеся реакционно-мистические влияния церкви, отсутствие передовых общественных сил, способных вдохнуть в музыкальное творчество новую жизнь. Восторженно-гимнические импровизации мелодистов сменяются риторическими, замысловатыми и статичными произведениями искусников — «гимнографов».

Правда, так называемый средневизантийский период в XIII—XIV веках ознаменовался новой полосой песенного и орнаментально-мелодического цветения гимнов. Полоса эта связана была с широким проникновением в Византию мощно поднявшихся прогрессивных культур славянского мира и Закавказья (особенно Армении).

К этому времени армянское и грузинское музыкальное искусство достигло блистательных успехов, славилось по всему Востоку и все большее признание получало на Западе.

Армянские и грузинские музыканты еще ранее навещали Византию, особенно в период царствования там армянских императоров. Но именно в кульминационный момент расцвета своего искусства они совершают широкий выход на византийскую арену. Их успех, наряду с русскими (киевскими) и болгарскими певцами, вызвал многочисленные подражания. Однако музыка этого обновленного гимнического стиля уже не обладала ни высокими гуманистическими идеями кондаков, ни вдохновенным пафосом и обобщающим значением дамаскинова «Октоиха». То был не более как эпизод, яркий, однако лишенный необходимых условий для широкого прогрессивного развития.

В музыкальной жизни средневековой Европы Византия сыграла роль двойственную. Освоение лучших византийских достижений — гимнического пения, некоторых видов инструментальной музыки (оргán), невменной нотации — способствовало прогрессу музыкального искусства на Западе. Однако в политике деспотической империи, стремившейся сломить сопротивление поработаемых ею народов и нивелировать их культуры на византийский образец, это проникновение на Запад и Северо-Восток становилось орудием воинствующего византизма. Отсюда борьба народов за сохранение самобытности и чистоты родного искусства. Так, уже в XI веке Киевская Русь и Болгария открыто противопоставляют свои коренные славянские песнопения привозным византийским образцам и успешно соперничают с ними, направляя в Восточную Римскую империю своих певцов и инструменталистов, нискавших там широкое признание.

Гибель Византии в результате внутренней гнилости ее застарелого деспотического режима, а, с другой стороны, беспощадно-жестокое и разрушительное турецкое завоевание в половине XV века явилась вместе с тем и гибелью ее музыки. Ее лебединой песней были скорбные плачи о трагической судьбе Константинополя и Трапезунда. Но музыка их до нас уже не дошла.

МУЗЫКА СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ

Задолго до того как вошла в зенит роскошно-орнаментальная и жизнерадостная мелодика арабов, а византийские мастера-лирики в своих канонах и кондаках создали вдохновенно-экзальтированный западно-восточный гимнический стиль, — одним из самых могучих, широких и древних истоков музыкальной культуры европейского средневековья стала славянская песенность. Ей не свойственна была напряженная и острая эмоциональность или пышная орнаментика восточных напевов. Все в ней было исполнено простоты, сдержанности, неторопливого величия. Широкая распевность, большое дыхание, строгая четкость мелодического контура, диатонический строй с обилием мягких, покойных плаговых оборотов, смешанных и переменных размеров; богатая выразительными оттенками, однако же скромная по рисунку вариантность мелодического развертывания — все это создавало в высшей степени органичный песенный стиль.

Предки славян, населявшие Приднепровье, слагали свои песни, вероятно, за целые тысячелетия до нашей эры. В первых же столетиях нашей эры славяне-земледельцы уже обладали, видимо, многочисленными и разнообразными календарными, бытовыми и трудовыми, а в дальнейшем эпическими и лирическими песнями. Красота этих песен вызывала изумление и восторг не только на славянских землях, но и в Византии, Сирии, других странах Ближнего Востока.

Русская музыка¹

С образованием самого могущественного и передового в то время славянского государства — Киевской Руси — возникла русская средневековая музыкальная культура.

Она дала своему народу и всему человечеству такие сокровища искусства, как героический эпос «Слово о полку Игореве». В образе вещего Бояна запечатлены типические черты всенародно почитаемых певцов — сказителей этих песен. Неугомонно-дерзким и жизнелюбивым было русское скоморошество. Чарующей красоты достигли мелодии знаменного пения. Высокохудожественное хоровое исполнение его привлекало к себе другие народы Востока и Запада.

¹ История русской музыки составляет, как известно, самостоятельную учебную дисциплину. Очерченная здесь всего лишь несколькими штрихами характеристика дана для полноты общей картины.

Тяжелый период феодальной раздробленности и татаро-монгольского нашествия не иссушил русского искусства. На этот раз оно подарило миру величавые, исполненные народной мудрости былины и протяжные лирические песни многоголосного склада. В Новгороде Великом возник очаг музыкальной культуры не только русского, но и европейского значения. Наконец, с утверждением в XIV веке Московской Руси народ в исторических песнях проложил еще одну важнейшую жанрово-тематическую линию в своем песенном творчестве. Полного расцвета достигло знаменное пение, а дьяк Федор Шайдуков создал для него пережившую века оригинальную систему нотных знаков — киноварных помет. Из народных первоисточков многоголосие проникло в церковную музыку. Развилось виртуозное церковно-певческое мастерство русского стиля (демественное пение, «разводы» — «фиты»). Нарождались профессиональные светские жанры и исполнители (хор «Государевых певчих дьяков»). Музыка при московском царском и патриаршем дворе становилась искусством государственного значения. Иван III и Иван IV слыли знатоками и покровителями музыки. Вопросы русского богослужебного пения обсуждались на церковных соборах, и в XV веке составлен был знаменитый «Обиход». В то же время ранее гонимое и преследуемое скоромничество было приближено к царскому двору. Слава русской музыки росла.

Все это широкое восхождение оказывало воздействие на развитие музыкального искусства в западнославянских странах.

Болгарская музыка

Небольшому, но талантливому и гордому болгарскому народу не раз в течение средневековья приходилось с оружием в руках отстаивать родную землю против воинственных набегов чужеземных сил — Арабского халифата, Византийской, а затем Османской империи. В вековом труде и борьбе болгарский народ создал много прекрасных песен и плясок.

Народное творчество

Древнейшие среди них — песни труда, запечатлевшие свою извечную тему в жанровых наименованиях. Пастухи пели песни «овчарски», земледельцы — «на копан», жнецы — «жетварски»; «седенкарски» — так называли песни об урожае. Болгария тех времен, как известно, — чисто земледельческая страна, и естественно, что эти жанры получили особенно широкое распространение. Самыми мелодически развитыми, напевными были жнивные песни. Бытовые — свадебные (свадбарски), застольные — также отличались протяжным, распевным характером.

Важнейшие события в жизни Болгарии нашли художественное воплощение в исторических песнях, известных по крайней мере с XIV века. Их образы, мелодический строй прочувствованно-величавы, для них характерен речитативный склад, отсутствие тактового деления напева. В борьбе против турецких захватчиков (с того же XIV века н. э.) выдвинулись народные герои — юнаци, и народ прославил их в песнях, названных юнацкими. Песни эти

стали символом освободительной борьбы народа и впоследствии не раз вдохновляли его в битвах за независимость отечества.

Самобытны, оригинальны болгарские старинные плясовые песни. Они темпераментны, отличаются богатством разнообразнейших размеров и затейливых ритмических фигур. В размере $7/16$ пляшется древняя рѣченица:



Едва ли не наиболее любимы в Болгарии распевавшиеся с плясками еще в средние века и широко известные за пределами страны песни-хороводы (хорó) со сложными размерами $8/16$, $5/8$, $7/8$ и $14/16$.

Болгарская народная музыка большей частью одноголосна. Сохранилось кое-где в горных областях (Пирин-Плакина) и по городам (София, Самоков) народное двухголосие с более мелодически развитым, ведущим верхним голосом (водич). Оно, видимо, очень древнего происхождения.

В болгарской песенности преобладали натуральные диатонические лады; нередко встречалась интонация увеличенной секунды, также характерная для украинской и молдавской народной мелодики. По сравнению с музыкальным фольклором других славянских стран, болгарский всегда выделялся склонностью к орнаментальной мелодической фигурации, особенно во вступлениях и заключительных оборотах.

Были издавна у болгар и свои излюбленные народные инструменты. Продольная флейта кавал двухоктавного диапазона обладает звуком теплого, певучего тембра, который красиво окрашивает пастушьи наигрыши, особенно протяжно-элегического склада. Густое и несколько гнусавое звучание волынки (гайды) составляло неотъемлемую принадлежность сельских празднеств.

Распространены были и струнные инструменты; они солировали и сопровождали пение, пляску. Укажем смычковую гуслу, или гъдулку, с грушеобразным корпусом и щипковый, восточного происхождения, но своеобразного строения танбур.

С образованием в VII столетии Болгарского феодального государства и особенно с провозглашением в IX веке христианского православия государственной религией, в Болгарии получила развитие профессиональная музыка. Крупнейший болгарский город Преслав стал центром этого искусства. Цари и богатые вельможи выписывали сюда византийских певцов. Придворная музыка равнялась по византийскому образцу. Рассматривая болгарскую православную церковь как свою провинциальную епархию, византийские церковники и их сторонники из числа болгарского духовенства всячески пытались искоренить народные напевы из церковной службы. Осуждениям, отлучениям, анафемам и другим репрессиям не было

Профессиональная
музыка

конца. Однако болгарский народ стойко сопротивлялся этому наступлению византинизма и сумел патриотически отстоять и сохранить родную славянскую песенность как основу музыкального оформления своей обрядности.

Большую роль сыграли в этом деле выдающиеся просветители славянского мира Кирилл и Мефодий (IX век). Им принадлежит славянский перевод священных книг византийской церкви с сохранением местных напевов. Болгарские монастыри, хотя и были рассадниками религиозно-философских идей и крупнейшими землевладельцами-феодалами, однако же вместе с тем (особенно с X века) стали надолго очагами самобытно-болгарского песенно-хорового искусства, нотной письменности, музыкального обучения и образования.

Большую поддержку народная болгарская песенность получила со стороны крестьянского еретического движения богомилов (X—XII века). Борясь против светских и церковных феодалов, богомилы выступали против официальной церковной музыки, противопоставляя ей простые и задушевные народные мелодии.

Иван Кукузель В XII—начале XIII века Болгария выдвинула своего высокоталантливого, искусного и наиболее образованного в то время музыканта-профессионала и теоретика Ивана Кукузеля.

Прожив значительную часть жизни в Византии, он снискал себе громкую славу «второго источника музыки» после Иоанна Дамаскина. Сопоставление это законно. Кукузель был замечательным композитором-гимнотворцем необычайно яркого мелодического дарования. Прекрасный знаток родного фольклора и, с другой стороны, всех многовековых достижений профессиональной церковно-византийской музыки, он предпринял обновление православного культа пения на основе болгарско-славянской песенности, с применением вариантного мелодического развертывания славянского типа. В этом большое значение его многолетнего труда «Полиелей болгарский». Религиозно-молитвенные настроения и представления не заглушили в нем художественной правды в песенно-мелодическом воплощении самых задушевных человеческих чувств. Среди гимнотворцев Кукузель был крупнейшим деятелем, активно и широко способствовавшим выходу музыки славянских народов в Византию и на мировую арену. Ему принадлежит также реформа нотописы («Кукузелевы невмы»).

Так, в борьбе, растянувшейся на столетия, Болгария сохранила непреходящие эстетические ценности песенного и инструментального искусства, бережно пронесла их через мрачную эпоху турецкого ига.

Чешская музыка

Во многом иначе складывались судьбы чешской музыки.

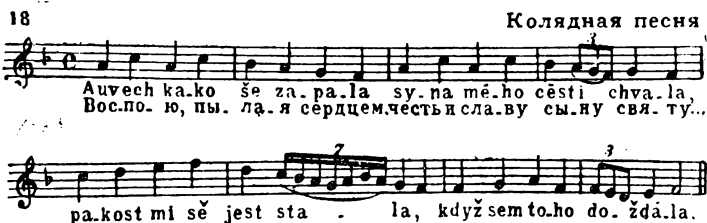
Тогдашняя Чехоморавия среди славянских стран всего дальше выдвинута была на запад. После того как она отразила нашествие

аваров в VI—VII веках, порабощение уже не грозило ей, как Болгарии, с востока; зато ей приходилось и дальше веками отстаивать свою независимость от покушений с запада — со стороны немецких рыцарей и римско-католической церкви. По сравнению с Болгарией, Чехия в феодальный период была страной менее земледельческой, с иной природой, иными народными обычаями, иными народными преданиями и верованиями. В ней было больше городов, богаче и древнее городская культура и традиции. Это, естественно, сказалось и в музыке.

Фольклор Каких-либо нотных записей чешских народных песен этого древнего периода не сохранилось.

Лишь косвенные и весьма общие предположения можно было бы сделать по материалам старинных песенных сборников — так называемых «Канционалов». Песни «Канционалов» записаны лишь в XVI столетии, а самые напевы их относятся, вероятно, ко времени XV или XIV веков¹. Более древние литературные памятники не раз упоминают о земледельческих, охотничьих, военных, религиозных и других чешских песнях, но каковы именно были их напевы, мы пока точно не знаем. Можно предполагать, что некоторые черты их характера и склада сохранились и были воспроизведены в позднейших, уже записанных образцах.

Старинная чешская песенность диатонична (хроматическая интонация совершенно не свойственна ей), имеет склонность к переменным ладам и четным размерам. Мелодика ее сравнительно короткого дыхания (частые цезуры), ярко-выразительная, с четким, ровным контуром и довольно редким мелизматическим орнаментом. Ритмы чаще плясовые, моторные (многие — с характерными акцентами на слабых долях). Вот образец чешской песенности, записанный в XIV веке:



Древнейший вид чешской народной песенности — крестьянская. С ростом городов и городской культуры получил развитие и городской фольклор — ремесленные песни (до того бытовавшие в деревне). Повсюду давали представления с музыкой и танцами странствующие музыканты. Это были не только одаренные, но и вольнолюбивые люди из глубочайших народных низов — разорившихся крестьян и ремесленников, расстриженного духовенства, беглых солдат, а впоследствии — и беднейшей части студенчества. Их ис-

¹ Об этих сборниках и самих песнях см. ниже.

кусство было жизненно-правдивым, злободневным и нередко заостренным против сильных мира — светских и духовных князей.

Главным образом из литературных источников и по живописным изображениям мы можем судить о чешском инструментальном фольклоре. Там фигурировали волынки и флейты, бубны и барабаны, кобзы (цитры) и лиры.

Профессиональное искусство

Прага, Пльзень, Кралов и другие чешские города в те далекие времена жили уже большой музыкальной жизнью и насчитывали много профессионалов — певцов и инструменталистов среди своего населения. Городские празднества широко обставлялись музыкой и пением. Чешские оркестры отличались разнообразным и интересным составом. Одно из тогдашних новшеств — *zvonková hra* — своего рода средневековый гlockenspiel. Отличной выделкой славились чешские флейты. Любим был чехами, при исполнении их славильных песен, так называемый славник (*psalterium*) — инструмент с веерообразно расположенными струнами (числом около десяти). Фигурировали, наряду с лирой и цитрой, также арфы большой звучности. Применялся в светском музицировании и орган.

Крупным очагом музыкальной культуры был Пражский университет — знаменитый рассадник средневекового гуманизма. Он стал «сборным пунктом» для свободлюбивых вагантов и славился своими студенческими песнями, лучшие из которых приобрели широкую популярность. В университете весьма основательно изучалась музыка — как практика, так и теория.

Питомцем университета был один из виднейших чешских музыкантов той эпохи — магистр Завиш из Зап (XIV — начало XV века) — автор первой известной нам чешской любовно-лирической песни, написанной композитором-профессионалом:

19

Любовная песнь Завиша



Jižt mne vše ra - dost o - sta - vá,
jižt mě vše ů - tě - chy sta - nů
srd - ce vtů - žeb - nej kr - ví pla - vá,
to vše pro mň pa - ní žád nů.

Уж не в радость жизнь мне стала,
Опостытели утехи,
Сердце кровью истекает —
Все от девы той желанной¹.

¹ Перевод автора.

Песня эта, с широкораспевной диатонической мелодией, хотя и несколько однообразна по ритмическому рисунку и заключительным оборотам в конце каждого стиха, — мелодическим движением и восторженно приподнятым образно-интонационным строем отличается от тогдашних литургических напевов. К тому же и многосложная строфическая структура этого произведения, отчасти сходная с формами немецкой песенности, повторение основного напева в рифмованных стихах — все это достаточно далеко от канонизированных типов культового пения.

Другой замечательный музыкант позднего чешского средневековья, Ян из Иенштейна, младший современник Завиша, был инициатором внедрения в чешскую музыку так называемого мензурированного (размеренного) письма. Он оставил после себя ряд прекрасных песен, сложенных в этой манере, тогда совершенно новой в чешском профессиональном искусстве.

Завиш, Ян из Иенштейна и неизвестный автор знаменитой лирической «Песни о миртах» (мы не будем приводить ее здесь) были крупнейшими чешскими композиторами догуситского периода.

На судьбы музыки в Чехии значительное влияние оказывала государственная власть. Чешские короли и князья покровительствовали музыке и заботились о том, чтобы она широко и внушительно звучала на официальных торжествах и в повседневной дворцовой жизни.

Однако они пренебрегали родным искусством и ориентировались главным образом на Запад.

В этих целях в Чехию приглашались многие иностранные музыканты, в том числе такие высокоталантливые и искусные мастера, как знаменитый французский трувер Гийом де Машо и немецкий миннезингер Генрих Фрауенлоб. Особенно много проникло в Чехию и Словакию немецких музыкантов.

Светское профессиональное искусство было в большой мере монополизировано феодалами. Церковная же музыка стояла гораздо ближе к народным массам по образно-поэтическому содержанию и песенно-интонационному строю. Сила и почвенность этого искусства заключалась никак не в философски-познавательном содержании его религиозных идей: древние библейские и иные легенды зачастую переосмысливались народом на свой, жизненно-правдивый лад, в них привносилось нередко патриотическое содержание. Оно становилось тем ярче и сильнее, чем больше наводнялись чехоморавские и словацкие церкви чуждыми народу римско-католическими песнопениями на латинском языке. Чехоморавы в IX веке приняли христианскую веру на основе славянской обрядности. Выдающийся просветитель Мефодий из Солуни стал моравским архиепископом. Но чешские короли и князья, за редкими исключениями, насильственно внедряли в своей стране, вопреки воле и традициям народа, католическую веру, богослужение на латинском языке и молитвенные песнопения по римскому образцу. В этих условиях борьба патриотически настроенного чешского

духовенства за сохранение самобытных славянских основ церковной музыки приобретала прогрессивное значение. В то же время в области профессионального искусства духовно-гимнические и молитвенные жанры дали всего больше образцов, связанных с народной песенностью; поэтому они отличались наибольшей чистотой чешского песенного стиля.

Чешские религиозные песни слагались зачастую как совершенно самостоятельные композиции, исполнявшиеся вне и независимо от латинского молитвенного текста, от католического напева и церковного богослужения вообще. Этим путем возникла в XI веке архаическая песнь-молитва «Господине, помилуй ны». В следующем, XII веке, сложена была и знаменитая «Песнь о святом Вацлаве», которая на несколько столетий приобрела значение чешского государственного гимна, исполнявшегося в самых торжественных случаях. Этому назначению отвечал ее склад — по-славянски распевный и исполненный сурового величия:

Песнь о св. Вацлаве

20 Свя . ты Вацла . ве, че . шский во . п . гель,

Sva . tv vá . cla . ve: ve - vo - do če . ské ze . mě,

Князь наш, мо . ли за нас бо . га, ду . ха свя . то . го! Бо . же по . ми . луй!

Kne . že náš, pros za ny Bo . ha, sva . të . ho Du . cha, Kri . ste . le . i son.

Так католической церкви пришлось потесниться и местами отступить под напором чешского песенного искусства, за которым стояли народные массы. Но она яростно сопротивлялась, не гнушаясь самых диких, фанатических методов борьбы. В конце XI века был безжалостно разгромлен один из очагов славянской духовной песенности — Сазавский монастырь. В начале XII столетия папа римский наложил запрет на славянское богослужение. Многие славянские книги были сожжены. Эта борьба продолжалась до XIV века, когда гуситское движение вдохнуло в нее новое содержание и придало ей ранее небывалое значение и резонанс.

Польская музыка

Сходными путями развивалось в средние века музыкальное искусство польского народа, который, как и чехи, принадлежит с глубокой древности к числу ярко и своеобразно музыкально одаренных. Образование польской народности из объединения западно-славянских племен — полян, мазовшан (впоследствии — мазуров), куявов и других — совпало во времени с образованием в

Х веке польского феодального государства. Народность польская в то время состояла почти исключительно из крестьян-земледельцев, на что указывают и самые наименования «поляне», «Польша».

Народное творчество

Древнейшие польские народные песни возникли, очевидно, еще задолго до феодального периода, когда повсюду господствовали общинно-родовой уклад, языческая религия и обрядность. Многие черты этих песен — диатоника, ладовая переменность, распевность мелодии, склонность к переменным размерам — роднят их с песнями древнерусскими, чешскими и обнаруживают свои общеславянские истоки. В то же время издавна сложились в польской песенности и свои самобытные качества — специфически польские мелодические обороты, особая острота ритма, своеобразная система акцентов. Эти черты, в свою очередь, у различных польских племен — мазуров, куявов и других — приобрели особенный интонационный облик, сообразно их характерным песенным и танцевальным жанрам. Эти жанры вполне определились позже и ярко-выразительно сказались в композиторском творчестве.

По складу своему польская музыка средних веков одногласна. Многоголосие возникает в ней, видимо, лишь с XIII столетия.

Польский народ создал много разнообразных музыкальных инструментов и инструментальных жанров; некоторым из них пришлось в дальнейшем сыграть выдающуюся роль в истории музыкального искусства. Среди щипковых славились польские гусли и особенно лютня. Несколько столетий спустя польская лютневая школа выдвинулась на первое место в Европе. Прославились также смычковые инструменты: скрипка — генсле — один из любимейших инструментов польского фольклора. Генсле — разновидность древнеславянской смычковой жиги, с тремя или четырьмя струнами, настроенными по квинтам. Очень вероятно, что, в отличие от песенной диатоники, польская народно-инструментальная музыка очень рано выработала, в сочетании с диатоническими ладами, мелодику хроматического склада. Она оказала впоследствии большое влияние на профессиональное творчество в эпоху польского Возрождения и в классический период XIX века (Шопен). Живыми и повсюду любимыми носителями этого искусства были народные странствующие музыканты.

Профессиональная культура

Польское средневековье, вероятно, не знало светской профессиональной музыки столь развитой и разнообразной, как чешская. Хоровые капеллы и профессиональные инструментальные ансамбли в городах возникли лишь в XIV столетии. Объясняется это не только тем, что в Чехоморавии городская культура была старше, крепче и влиятельнее польской. Немецкое проникновение в Польшу было гораздо более широким. Еще с X века она была буквально наводнена немецкими колонистами. Королевская власть, князья, богатые помещики приближали к себе иногда музыкантов из народа. Однако «верхи» почти всецело ориентировались на Запад и прене-

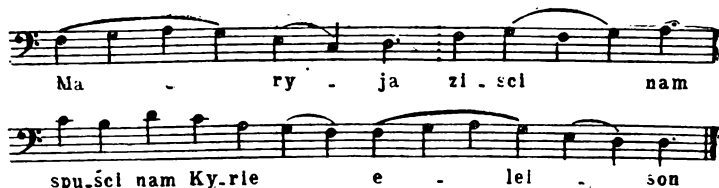
брегали русскими и другими славянскими связями. Между тем эти связи имели для всего польского искусства — в том числе и музыкального — большое прогрессивное значение.

Немалые трудности на пути самобытного развития приходилось преодолевать и польской духовной музыке. Ее судьбы также сложились несколько иначе, чем у чехов. Переход от древних языческих верований и обрядности к христианству Польша осуществила в X столетии. Но крещение ее князя польские совершили не по восточнославянскому, но по римско-латинскому обряду. Они следовали в этом немецкому образцу: Германская империя, уже в то время сильное и весьма воинственное феодальное государство, постоянно грозившее Польше разбойничьими набегами своего рыцарства, была в средние века (вплоть до XVI столетия) католической. Это привело к латинизации польской церкви более глубокой, всесторонней и «сплошной», чем та, которая происходила в Чехоморавии. Римско-католическое пение повсеместно внедрилось в польскую обрядность. И здесь дело не обходилось без сопротивления. Католическое духовенство при поддержке государственной власти насильственно изгоняло из церковного обихода славянские напевы, громило те монастыри, которые стояли на славянской обрядности, и сжигало книги на славянском языке. Естественно, что славянская песенная традиция лучше сохранилась и поддерживалась во внебогослужебных жанрах духовной музыки: они были всего ближе к народно-песенному искусству.

Выдающимся памятником этой «внелитургической» песенности является знаменитый польский гимн пресвятой деве — «Богородица» («Bogurodzica»), возникший не позже XII—XIII столетий, а весьма вероятно, и раньше. Приводим первую строфу этого гимна¹ в древнейшей из существующих записей. Она хранится в Ягеллонской библиотеке в Кракове и относится к началу XV века:



¹ Польские музыковеды считают, что мелодия последующих строф «Bogurodzica» — более позднего происхождения.



Эта мелодия, видимо, не затронута римско-католическими влияниями, она сохранила свежесть и чистоту славянского песенного стиля. Диатонический напев протяжен, льется широко и свободно, на большом дыхании. Рисунок его очерчен просто, строго и изобилует вместе с тем вариантными повторами начальных попевок. Таким образом, древнейший напев «Богородицы» сочетает целый ряд черт, характерных для славянской песенности, и создает сильный и вдохновенный образ, не раз пробуждавший в поляках высокие патриотические чувства. Летописцы прозвали его «отечественной песнью». С этим боевым гимном на устах польские воины победоносно шли на врага — немецких рыцарей — в знаменитой битве у Грюнвальда в 1410 году. В эти и другие решающие моменты истории польского государства вдохновляющая сила песни заключалась не столько в ее религиозном тексте (он также, вероятно, играл свою роль), сколько в том, что самый напев стал для поляков символом родины, ее величия и чести.

В своем образном содержании, стиле «Богородица» — нотный памятник, редкий, а пожалуй, и уникальный.

Профессиональная музыка польского средневековья — свидетельство богатой одаренности польского народа и вместе с тем узости тех границ, какие были ему поставлены иноземным гнетом, произволом королей, магнатов и мертвящими влияниями религиозной догмы.

* * *

В освободительной борьбе против гурецкого ига прекрасные эпические сказания сложил сербский народ. Знаменитые сербские хороводы коло еще в древности славилась красивыми звонкими песнями и удалью танцоров. Лирические, бытовые, легендарные песни слагались и в других южнославянских странах — Хорватии, Боснии, Черногории. Некоторые сказания и песни пережили столетия и привлекли впоследствии внимание великих поэтов и композиторов — Пушкина, Тартини, Гайдна, Белы Бартока и других.

Обобщая все сказанное о музыке славянских стран в средние века, мы видим перед собою внушительную картину. На обширных землях от Одера и до Волги, от Балтики и до Балкан единокровные братья — славянские народы, грудью своей прикрываю-

щие Европу от варварских нашествий кочевников, — создают музыкальные культуры, глубоко родственные по свободолюбивому духу, по мужественно-сдержанному и вместе с тем сердечно-отзывчивому характеру, по неисчерпаемо богатой песенности, уже тогда одарившей мир творениями непреходящей красоты. В жизни самого славянства музыка выросла в большую культурную силу. Велико и плодотворно было ее воздействие на музыкальную жизнь Запада.

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКА

По сравнению со странами Азии и даже Восточной Европы, западное средневековье породило музыкальное искусство, во многом отличавшееся от восточного. Отличие это сложилось под воздействием ряда причин. Огромную роль сыграл здесь иной характер, психический склад народов, иные нравы и традиции. Они определили собою и иные представления о музыкально-прекрасном, иные жанры и песенный строй. Иными были словесные языки и литературы. Естественно далее, что музыка западноевропейских стран оказалась наиболее восприимчивой к античной традиции и получила возможность особенно широко освоить драгоценное наследие древнегреческого искусства и эстетики. Наконец, здесь действовали и причины более широкие, лежавшие далеко за пределами музыки. Рабство на западе Европы пало стремительнее, чем в странах Востока, а феодализм принял классические формы и вызвал к жизни соответствующую сословную и военную организацию господствующего класса — дворянство, рыцарство. Отсюда такие специфически-западноевропейские явления, как замковая музыкальная культура и быт, как рыцарское песенно-поэтическое искусство. Если из трех мировых религий буддизм укрепился главным образом на Дальнем Востоке, а ислам — в Передней Азии и Северной Африке, то средневековая Европа надолго оказалась под почти безраздельным влиянием христианства, а римско-католическая церковь стала силой, оказавшей могущественное влияние на музыку. Вместе с тем именно на Западе всего раньше обозначились внутренние противоречия феодализма и его монархий, и они не замедлили сказаться в области идеологии, в частности, искусства. На западе Европы рано окрепли и развились города как центры новой, передовой культуры, в том числе, конечно, и музыкальной.

Когда изобразительные искусства и литература средневековья достигли своих кульминационных вершин, создав и доведя до высокого совершенства романский, а позже готический стили, эти последние широко и ярко отозвались в музыке, приведя к возникновению новых, эстетически весьма значительных явлений песенно-мелодического творчества.

Феодалная Европа возникла на развалинах Западной Римской империи. Колониальную периферию этой империи составляли страны с огромными территориями, заселенными множеством племен и народов — кельтами, германцами, готами, галлами и другими. Римское владычество душило эти народы и в течение нескольких столетий «нивелирующим молотом» (Ф. Энгельс) разрушало их общественные порядки, обычаи и языки. К V веку н. э., когда эти народы объединились и сокрушили Рим, они все же сохранили свою родовую общественную организацию. Именно эта высшая ступень варварства стала исходным пунктом для образования и развития феодального строя, со свойственным ему классовым делением общества — «могущественными земельными магнатами и зависимыми от них крестьянами»¹. Вновь сложившиеся феодальные государства были государствами именно этих кельтических, германских и других народов, ранее задавленных Римом и затем обрушившихся на него своею гигантской массой. В течение долгих веков — до римского владычества и во время его — они создали, в рамках родового строя, свою культуру — зодчество, художественные ремесла, эпические сказания, песни и инструментальную музыку. Развитым и разнообразным музыкальным искусством, едва ли уступавшим римскому, обладала Галлия, — особенно в городах, где культивировалось сольное и хоровое пение, игра на кифарах и флейтах. Была своя музыка и у древних германцев, стоявших тогда на более низкой ступени художественного, культурного развития. Римский историк Тацит и другие авторы отмечают суровый, порою дикий характер искусства, выразившего, видимо, душевный облик этого воинственного народа, и жестокие нравы, царившие у него на высшей ступени варварства. Глубокий след в истории музыки оставила древняя культура народов кельтических, особенно в Ирландии, где они сохранили независимость к началу нашей эры и далее вплоть до нормандского завоевания XI века.

Все эти разноликие потоки песенно-музыкального творчества — кельтического и германского, галльского и иберийского, а также различного другого постепенно влились в новые берега — культуры новых феодальных государств средневекового Запада. Им предстояло стать основой, исходным пунктом дальнейшего развития. Музыкальное же наследие античности почти целиком погибло при крушении рабовладельческого мира. Остались литературные памятники, единичные, недоступные в то время расшифровке нотные фрагменты, да религиозно-гимнические песнопения древних христиан. Им также суждено было сыграть свою роль. Далее, через «византийский мост» устремились на запад песенные токи — сирийские, армянские, славянские и другие. Эпоха переселения народов была вместе с тем эпохой переселения музыкальных культур.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 21, с. 154.

Народное творчество

Дошедшие до нас памятники песенного искусства вождей раннефеодального мира, этой, по определению Ф. Энгельса, «варварской эпохи», красноречиво свидетельствуют о том, какую свирепость нравов и жажду разрушения выражала их музыка. Иное дело — народное песенное и музыкальное творчество. Правда, сохранилось оно от западноевропейского средневековья в немногих скудных образцах, относящихся к самым различным этапам огромного исторического периода. Скудость эта объясняется главным образом тем, что нотопись в Европе появилась намного позже, чем в странах Востока, и к тому же составляла почти монопольную принадлежность католической церкви, крайне нетерпимо относившейся к светскому народному искусству. Но и немногое, записанное в далекие феодальные времена, дает представление о художественной правдивости и неизменном оптимизме народной песни. В ней выражена любовь к жизни, труду, к родной стране, а порою — и ненависть к помещику-феодалу. Народная песня звучит эмоционально-свежо и искренне, от нее веет душевным здоровьем. Ее жанры разнообразны, они неразрывны с тяжелой работой, повседневным бытом, горестями и надеждами огромных людских масс. Народно-песенные стили различных стран всегда оригинальны и самобытны.

Странствующие музыканты

Горячую любовь широких круговнискало песенно-инструментальное искусство странствующих музыкантов. У немцев они звались шпильманами¹, у французов — жонглерами². Были они и в Англии, Италии, Испании и других странах, где получили прозвища гистрионов, хоугларов и другие. Вероятно, во всем средневековом фольклоре это было творчество наиболее передовое и свободолюбивое. В песнях шпильманов и жонглеров просто и искренне выражались чувства миллионов тружеников — крепостных, ремесленников, угнетенных, обездоленных, задавленных феодально-помещичьим строем. Они, эти песни, пробуждали в слушателях сочувствие страданиям народным. В то же время песня странствующего музыканта покоряла неисчерпаемой жизнерадостностью, верой в силы народа. Порою становилась она острым и разящим оружием борьбы против власть имущих, обличала пороки князей и прелатов, обливала их ядом иронии. Немногое сохранилось от этого искусства, дерзкого и полнокровного, вскормленного лишениями и нуждой. Правящие классы упорно замалчивали его не только потому, что оно было чуждо тем, «кто не едал с слезами хлеба»³. Они видели в нем реальную опасность и потому обращали против него государственную власть, законодательство, авторитет церкви. Недаром поучал верующих Алкуин, один из виднейших церковников и ученых музыковедов империи Карла Великого: «Человек, впускаю-

¹ Игрцами.

² Фокусниками.

³ Известное выражение Гёте.

щий в свой дом гистрионов, мимов и плясунов, не знает, какая большая толпа нечистых духов входит за ними следом»¹. «Нечистых духов» преследовали, лишали гражданства, заточали в тюрьмы, ставили вне закона, предавали отлучению и проклятию. Им даже запрещено было хоронить на кладбищах своих мертвецов, и они вынуждены были справлять эти обряды в самых диких, пустынных местах, куда не ступала и нога человеческая. Но ничто не могло захоронить жизненной правды песен, изливавшихся из самой души народа. Шпильман, жонглер, гистрион — это не только странствующий художник-универсал: певец, инструменталист, актер-декламатор, иллюзионист, акробат-канатоходец. Обычно это представитель наиболее революционно настроенных слоев деревни и города: разорившихся крестьян, ремесленников, мелких торговцев — тех, кто всех больше страдал от крепостного гнета и бежал от него на большие дороги, променяв соху или кузнечный молот на вьеллу, кроту, сельскую лиру. К тому же это было песенное искусство наиболее подвижное, способное распространять свои песни, а с ними и идеи, быстро и на большие расстояния. Наконец, оно было искусством наименее притязательным и наиболее общедоступным: шпильманы, жонглеры, как и их собратья в других странах, выступали везде: на улицах и площадях городов, на ярмарках и у церковных папертей, а то и просто для прохожего люда где-нибудь у большой дороги. Даже монастырские врата, ограды дворцов, висячие мосты замков — и те не были для них непреодолимым препятствием. Пресыщенные искусством и развлечением короли и епископы не прочь были порою полакомиться запретным плодом крамольных и «бесовских» песен.

Как на востоке Европы, так и на западе с XI, примерно, века часть жонглеров и шпильманов стала обосновываться на постоянное житье в замках и даже в монастырях, смыкая свою песенность с рыцарским и церковным искусством. Это способствовало профессиональному усовершенствованию певцов, а в замковую и монастырскую музыкальную жизнь вливало свежие, народные жанровые и интонационные элементы. Из этого сплава рождались сплошь да рядом музыкальные явления большой красоты. Но процесс этот имел и обратную сторону. Иногда ему сопутствовала эволюция вчерашних странствующих певцов: они «успокаивались», сатирические и бунтарские мотивы звучали у них все глуше, а порою и затихали вовсе. Из бездомных, но «свободных художников», гордых и независимых, такие шпильманы и жонглеры превращались теперь в умеренных, а зачастую и лойяльных музыкальных оруженосцев своих сеньоров, в исполнителей, пропагандистов их рыцарской поэзии. Но случалось это далеко не всегда и коснулось сравнительно небольшой части певцов-странников.

¹ Цит. по кн.: «Всемирная история», т. 3. М., 1957, с. 164.

Вот две мелодии немецких шпильманов.

Первая — живой и бойкий инструментальный наигрыш, вероятно, сопровождавший народную пляску:



Как видно, шпильманы оправдывали свое прозвище — они были и в самом деле отличными музыкантами-инструменталистами. Их излюбленные инструменты — рог и волынка, кастаньеты и барабан, скрипка и «сельская лира» (струнный инструмент с колесным механизмом для выдержанного баса) ¹. Список этот, конечно, далеко не полон.

Другая песня немецкого шпильмана — совсем иного жанра и склада: лирико-бытовая. Певец поет в ней о своих странствиях и любовных приключениях. Мелодия ее певуча и гибка. И здесь ступени трезвучия (мажорного) составляют основу напева, и на них падает метрический акцент. Размер песни — ямбический, с характерным в немецкой песенности затактом. Сложная трехдольность ($\frac{6}{8}$) в сочетании с плавным, но подвижным ритмом, послужила основанием к тому, чтобы напев был причислен к хороводам, хотя это не оправдывается словами текста:

28 **Andantino** **Песня шпильмана**

Jch spring an die . sem
Rin . ge des Bes . ten so ich's kann, von hübschen Mägd . lein
sin . gen, als ich's ge . ler . net han Ich
zog durch fer . ne Lan . de, er . zäh . lend man . cher . han . de, wie
ich die Mägd . lein fand.

¹ Образ нищего лирника воспроизведен Ф. Шубертом в его знаменитой песне «Der Leiermann» («Шарманщик») из цикла «Зимний путь».

Песня состоит из семи строф. Автор книги дает следующий эквиритмический перевод первой строфы¹:

Пляшу — верчусь по кругу,
Чтоб позабавить вас.
Про девушку-подругу
Я поведу рассказ.
Где только ни бывал я,
О девушках певал я,
Каких встречал не раз.

Мажорный лад, строфичность стиха и напева, эмоционально наполненная, отзывчивая интонация, разнообразные и оживленные ритмические фигуры, яркие кульминации — все это драгоценные приобретения средневековой песни, позволявшие художественно совершенно и впечатляюще раскрыть ее правдивое и человеческое содержание.

**Церковная
музыка**

«Крупным интернациональным центром феодальной системы была римско-католическая церковь. Несмотря на все внутренние войны, она объединяла всю феодальную Западную Европу в одно большое политическое целое, которое находилось в противоречии одинаково как с схизматическим грекоправославным, так и мусульманским миром. Она окружила феодальный строй ореолом божественной благодати. Свою собственную иерархию она установила по феодальному образцу, и, наконец, она была самым крупным феодальным сеньором, потому что ей принадлежало не менее третьей части всех земельных владений в католических странах»².

Будучи главной опорой феодального строя в широких народных массах, церковь в идейной жизни Западной Европы — в науке, искусстве, морали — установила жестокую и кровавую диктатуру. Всякое инакомыслие искоренялось огнем и мечом. Философия провозглашена была «служанкой богословия». Эти притязания распространялись и на художественное творчество.

В правящих церковных кругах отношение к музыке было двойственным. С одной стороны, они усматривали в ней нечто специфически мирское, суетное, а следовательно, греховное, и поэтому музыка осуждалась церковью и подвергалась гонениям. С другой же стороны, церковные деятели не могли не считаться с неодолимой эмоционально заражающей силой музыкального искусства, с его способностью воздействовать на огромные массы людей и преодолевать необозримые расстояния. Отсюда стремление церкви обставить свой культ с помощью пения наиболее впечатляюще, импозантно для пасты. Музыка осуждалась принципиально, но допускалась практически, а в значительной мере даже тактически. Нужно помнить, что христианство было (остается и ныне) «пропагандистской религией» (Ф. Энгельс), и пение ценилось им как

¹ Böhme Fr. Originalgezänge von Troubadours und Minnesingern.

² Маркс К., Энгельс Ф., Соч., т. 22, с. 306.

весьма эффективное средство религиозной пропаганды. Но отсюда еще не следует, что церковная музыка западноевропейского средневековья сводилась только к пропаганде. Дело обстояло гораздо сложнее. Мелодическое содержание церковной службы, а тем более исполнявшаяся в церкви внебогослужебная музыка неизбежно, хотя и в различной степени, питалась интонационными токами, шедшими из музыкальной жизни, быта, от вкусов, любимых песен самой массы прихожан. По крайней мере до второй половины IV века н. э. сохранилась традиция, по которой молитвы распевались не специально обученным хором, но всеми верующими. Таким образом, здесь взаимодействовали и боролись противоположные тенденции. Одна из них — автократическое влияние церкви, ее руководящих кругов, стремившихся отдалить музыку от реальности, насытить религиозным спиритуализмом и нивелировать на единый космополитический лад. Другая тенденция — освежающий приток напевов, оборотов, интонаций светского и в особенности народного происхождения.

Стиль церковной католической музыки сложился в Западной Европе в IV—VII веках н. э. Ее главные очаги и центры — Италия (Рим, Милан), Франция (Пуатье, Руан, Мец, Суассон), Испания.

В течение по крайней мере трех столетий многие ученые монахи и музыкально образованные представители «белого духовенства»¹ работали над систематическим изложением и сводом мелодий этого стиля. Результатом явился обширный кодекс начала VII столетия, главную роль в создании которого предание приписывает папе Григорию I². Отсюда название этого кодекса — «Григорианский антифонарий»³ и самого песенного стиля — грегорианское пение. Песни-молитвы предназначались исключительно для мужского хора (унисон) и потому получили обобщающее наименование «грегорианского хора». Наименование это указывало одновременно на жанр и стиль музыки.

Псалмодия Один из древнейших видов грегорианского пения — псалмодия. Эта протяжная, в очень узком диапазоне, речитация латинских молитвенных текстов в прозе, не лишенная своеобразной скромной и суровой красоты, долго составляла основное музыкальное содержание церковного богослужения. Христианская церковь именно псалмодию считала молитвенным песнопением, наиболее отвечавшим мистическому духу своего ритуала.

¹ Священнослужители, не принадлежащие к монашеству.

² Церковно-католические круги на протяжении веков идеализировали эту фигуру. Образованный богослов, дипломат, почитатель музыки и знаток византийской культуры (он был в свое время папским нунцием в Константинополе), Григорий, подобно другим «наместникам господ бога на земле», выступал ярким противником образования и просвещения народа. «Невежество — мать благочестия» — таков один из его афоризмов.

³ Собрание обиходных хоровых песнопений.

Новым, перспективным жанром церковной музыки становились гимны. По сравнению с псалмодией, это напевы мелодически более развитые, певучие, структурно завершенные. Мелодика их по преимуществу лирическая, ее интонации много общительнее, разнообразнее, живее, нежели псалмодические. В отличие от псалмодии, гимны обладали также определенным размером и правильно повторяющейся группировкой длительностей; ритм их был более ясен, выразителен и оживлен. Напев облакался в довольно четкую композиционную форму с чертами периодичности. Ритмо-метрические особенности, свойственные мелодике гимнов, связаны были с их словесными текстами, тексты же эти — нередко стихотворные, строфического строения. Многие гимны на уныло-однообразном псалмодическом фоне звучали свежо и даже жизнерадостно.

В народно-песенных истоках гимнических мелодий заключалась неотразимость их обаяния для широких масс верующих. Стоя на страже псалмодической традиции, властители церкви долгое время налагали запрет на гимническое пение. Потом гимны стали понемногу допускаться в церкви, однако лишь в виде своеобразных интермедий — «вставок» в богослужебный ритуал, причем распевались всеми прихожанами. Впоследствии же гимнические мелодии благодаря высоким художественным достоинствам настолько завладели вкусами и склонностями верующих, что церковь оказалась вынужденной отступить: в гимническом складе постепенно переинтонированы были все основные песнопения мессы — воскресного богослужения, которое музыкально оформлялось наиболее богато и широко. Таких песенно-лирических кульминаций было пять:

1. «Kyrie eleison» — «Господи, помилуй!»
2. «Gloria in excelsis Deo» — «Слава в вышних»
3. «Credo in unum Deum» — «Верую» (с V века)
4. «Sanctus» — «Свят, свят, свят»
«Benedictus» — «Благословен грядый»
5. «Agnus Dei» — «Агнец божий»

Этот «цикл» сохранился в католическом богослужении и по сей день. Тот факт, что в песнопениях мессы постепенно зазвучали мелодии, родственные народным, явился ударом по религиозной идеологии и победой народного творчества, показателем его силы.

Следовательно, односторонен и неверен взгляд на древнюю церковно-католическую музыку как на некую «единую реакционную массу» преднамеренно изобретенную деятелями церкви для услужения феодальному строю, оглуления верующих. И этот импульс действовал, конечно. Но, повторяем, дело обстояло сложнее. Музыкальные красоты грегорианского пения бесспорны и весьма значительны.

Тягучие, затаенно-выразительные контуры его одноголосных мелодий родственны тем приемам образного воплощения явлений, какие стали характерны для несколько позже сложившегося романского стиля, с массивными, тяжелыми формами его архитектурных сооружений, со строгим, печальным рисунком и линейными ритмами его плоскостной живописи.

Секвенции Вслед за гимнами явились новые формы «анти-грегорианских» течений — секвенции¹. Тогда этим понятием обозначалось совсем не то музыкальное явление, что сейчас. Секвенции средних веков возникли в IX—X столетиях как импровизационно-поэтические вставки-эпизоды, которыми расцвечивался старый молитвенный текст. Один из зачинателей этого новшества сен-галленский² монах-регент Ноткер, по прозвищу «Balbulus» («Заика»), стал подтекстовывать импровизационные вокализы — так называемые юбилании — стихами собственного сочинения, с расчетом, чтобы на каждый звук мелодии приходилось по слогу текста и таким путем фигура лучше запоминалась бы певчими.

Прием этот оправдал себя: вокализы и в самом деле стали запоминаться лучше. Но дело не ограничилось одною лишь подтекстовкой. Чем шире применяли ее Ноткер и другие музыканты, сочиняя новые стихи, тем меньше удовлетворяла их прежняя мелодика. Тогда за новыми стихами последовали новые напевы, каких не было в старых церковных сводах. Сама жизнь требовала обновления профессиональной церковной музыки, а произойти оно могло лишь из живительных народных токов. Вот почему очагами искусства секвенций стали те монастыри, где хоровое пение всего ближе было к народному.

Отношение церкви к секвенциям было недоброжелательным, а временами и прямо враждебным, ибо она не без основания усматривала в них покушение на самые устои грегорианского стиля, а народно-песенные истоки этого искусства были слишком очевидны. Однако распространенность и популярность его в народе была очень велика.

«Dies irae» Лишь в XVI столетии, уже в разгар контрреформации, Тридентский собор католической церкви наложил запрет на исполнение секвенций. При этом он, однако, сделал вынужденное исключение для пяти песнопений, особо любимых в массах. Среди них была и знаменитая секвенция «Dies irae» («День гнева»), сочинение которой приписывают жившему в XIII веке монаху ордена Миноритов Фоме родом из Челано в Неаполитанском королевстве. Называют, однако, и других авто-
ров.

¹ От латинского *sequere* — следовать.

² Монастырь св. Галла близ города Фрейбурга в Швейцарии. Основан в VII веке.

1. Di - es i - rae, di - es i - l - la Sal - vet
 Quan - tus tre - mor, est - fu - tu - rus, Quan - do
 saec - lum in fa - vi - lla; Tes -
 ju - dex est ven - tu - rus; Cun -
 - te Da - vid cum si - byl - la,
 cta stri - cte dis - cus - su - rus!

2. Tu - ha - mi - rum spar -
 mors - stu - pe - bit et
 gens so - num Per se - pul - chra re - gi - o - num,
 na - tu - ra Cum re - sur - get cre - a - tu - ra,
 Co - get om - nes, ante tro - num
 ju - di - can - ti, res - pon - su - ra.

3. Li - ber scri - ptus pro - fe - re -
 Ju - dex er - go cum - su - de -
 - tur in quo to - tum con - ti - ne - tur -
 - bit, Quid - quid la - tet ap - pa - re - bit.
 un - de mun - dus ju - di - ce - tur.
 Nil in ul - tum re - ma - ne - bit:

День предстанет в гневной силе,
 Как творенью лечь в могиле,
 По Давиду и Сивилле¹.

Среди культовых напевов своей эпохи этот оказался единственным сохранившимся до наших дней в обработках величайших мастеров — Моцарта, Берлиоза, Листа, Верди, Чайковского, Рахманинова, Мясковского. «Dies irae» — типичнейший песенный образец средневековья, его мирозерцания и чувств. Словесный текст, сочиненный так называемым «квадратным стихом» («Versus quadratus»), исполнен мрачного религиозного пафоса. Он пророчит страшный суд и суровое воздаяние за грехи человечеству. Смятенны, ничтожно малы люди перед лицом могущественного и беспощадного провидения. Мелодия секвенции — дорийского лада — шагает по секундовым, терцовым интервалам бесстрастно, угрюмо и неотвратно ровно; этот шаг словно подавляет «вздохи-слезы», возникающие в ее глубине, и с каждой рифмой все более властно утверждает сакраментальную формулу почти неизменного канона.

Причина жизнеспособности «Dies irae», видимо, в художественной красоте и типичности образа, обобщившего многие сторо-

¹ Перевод А. Фета.

ны тогдашней жизни и душевного мира людей: шествие смерти по землям Европы, стенания людские, страх перед будущим, тщетные религиозные упования и смутное предчувствие грядущей гибели того жестокого и страшного мира. «Dies irae» — образ трагедийный и сложный. Он был, в числе других секвенций средневековья, рожден самой жизнью своего времени. Представление же о нем лишь как о простом музыкальном выражении церковного мистицизма — упрощенно и схематично.

**Тропы,
литургические
драмы**

Дальнейшим шагом по пути внедрения мирского, светского начала в церковную музыку были вставки-диалоги (тропы), возникшие из возгласов «Kyrie eleison», и литургические драмы — театрализованные эпизоды на различные сюжеты из евангелий и других религиозно-христианских источников.

Кульминационной формой, какую принимала эта народная мирская тенденция, явились так называемые «Празднества дураков», или «Ослиные обедни». Они возникли, вероятно, в VII—IX веках в связи с внекультовыми народными действиями и справлялись в церквах низшим духовенством при широком участии прихожан. Это было искусство сильно, ярко, даже грубо выраженной антиклерикальной тенденции. На «Празднествах дураков» отслуживалась пародийная месса с шутовски-сатирическим величанием попов и епископов. В церквах пели нарочито непристойные песни, играли в кости, ели и пили, порою алтари предавались поруганию...

По мере углубления противоречий феодального общества само духовенство постепенно расслаивалось. Ширились оппозиционные настроения среди монашества. Не только среди вагантов, но и за стенами бенедиктинских и других монастырей создавались безвестными ныне авторами так называемые «Грубые стихи». Иногда это были латинские пародийные мессы вольнолюбивого содержания, пересыпанные народными поговорками, зачастую изобличавшие церковников. Значение «Празднеств» было особенно велико потому, что в них с большой силой, сквозь толщу вековых традиций и предрассудков, выразилась наболевшая ненависть масс к церкви, лицемерию и стяжательству, жестокости и другим порокам ее князей.

Имели литургические драмы и значение более частное, чисто музыкальное, и притом очень важное. В них впервые в Европе после крушения античного театра была предпринята попытка воссоединения драматического действия и музыки на профессиональной основе. В этом смысле литургическая драма — один из древних истоков оратории, а затем и итальянской оперы XVII столетия.

**Средневековые
лады**

Многочисленные памятники средневекового фольклора и профессиональной церковной музыки свидетельствуют о полном господстве диатоники. Вероятно, таков был исконный песенный и инструментальный строй у европейских народов, не знавших ни хроматизма,

подобного сирийским гимнам, ни четвертитоники арабского типа или индийских шрути.

На диатонической основе сложились и те мелодические структуры, обобщившие материал огромного множества напевов, которые известны под названием «церковных ладов» с древнегреческими обозначениями. Название это отчасти правильно, ибо церковная «ученая» музыка действительно сочинялась именно в этих ладах. Вместе с тем оно неполно и односторонне, так как средневековые диатонические лады, в последнем счете, — не церковного, но мирского, народного происхождения. Помимо этого, следует также иметь в виду, что в юго-восточных епархиях широко распространено было богослужение «мозарабского чина», при отправлении которого литургические напевы богато колорировались хроматизмами.

Одна из особенностей средневековых ладов — свойственный им главный или так называемый конечный тон (*tonus finalis*), который замыкалась, а часто и начиналась мелодия. Конечный тон (*d¹, e¹, f¹, g¹*) определял собою высоту лада, хотя о тональности здесь еще не могло быть речи. Другим опорным звуком лада была квинта: она особенно ярко выявлялась в середине напева; остановка на ней несколько приближалась к половинному кадансу современной гармонии. В автентических (главных) ладах мелодия совершала движение от финального тона к его верхней октаве, иногда не достигая ее, иногда же поднимаясь тоном выше. В плагальных (побочных) или гиполадах исходной ступенью была нижняя кварта, высшей — верхняя квинта от финального тона, точно так же завершавшего напев; но он мог закончиться и на нижней кварте, с которой вступил. Названия ладов были заимствованы древнегреческие, однако же они не совпадали со своими оригиналами, вероятно, вследствие допущенной путаницы терминов-понятий. В дорийском ладе — особенно торжественном — светло и терпко звучала шестая высокая ступень; во фригийском темно и скорбно — вторая низкая; в лидийском жестко и остро — четвертая высокая; в миксолидийском мягко и нежно — низкая седьмая.

В этой системе отсутствовали мажор (ионийский лад) и минор (эолийский лад). Эти лады, как уже говорилось, были известны еще поздней античности, а в средние века особенно ионийский лад получил широкое распространение в фольклоре, светском композиторском творчестве и даже проник в церковь вместе с гимническими жанрами. Однако догматическая мысль церковно-католических теоретиков враждебно относилась к этому проникновению. Ионийский и эолийский лады почитались художественно чуждыми, пришлыми (*tonus peregrinus*), неполноценными и даже безнравственными (*tonus lascivus*).

На стр. 84—85 приведены схемы средневековых ладов и некоторые сложенные в этих ладах молитвенные напевы.

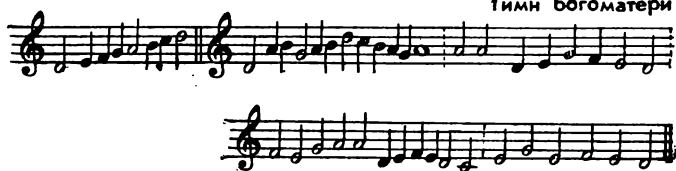
Развитие мелодии привело к тому, что унаследованная от греков система тетрахордов — четырехзвучных ладовых ячеек, по-

Схемы лада

Напевы

Гимн богородице

Дорийский

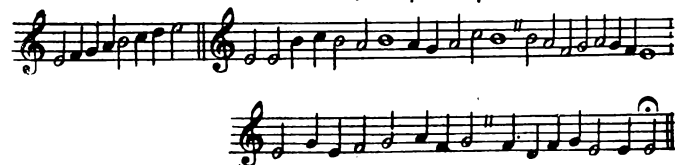


Гиподорийский



Фригийский

Антифон страстной седмицы

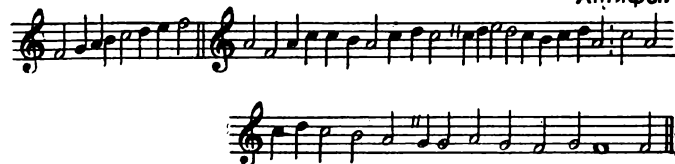


Гипофригийский

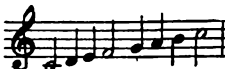


Лидийский

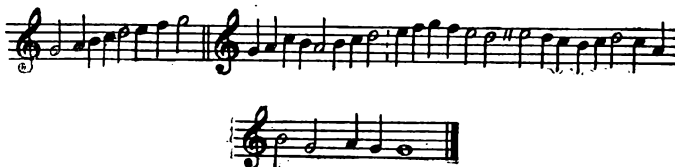
Антифон



Гиполидийский



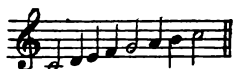
Миксолидийский



Гипомиксолидийский



Ионийский



Гипоионийский



Эолийский



Гипоэолийский

Te deum
(Тебе бога хвалим)

парно слагавшихся в октавы, — оказалась уже недостаточной. Происходило освоение нового, секстового звукоряда: отныне музыкальная система от *соль* большой и до *соль* первой октавы¹ слагалась из сцепленных между собою гексахордов — шестизвучных ячеек различного диатонического строя: натурального *с — а*, твердого *g — е*, мягкого *f — d*. Отдельные звуки этого шестиступенного ряда получили обозначение от первых слогов тех шести слов, которыми начинались шесть строк латинского гимна Павла Диакона в честь св. Иоанна — легендарного покровителя церковно-певческого искусства: *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*. Известный итальянский теоретик и регент, педагог Гвидо из Ареццо воспользовался этим обозначением при обучении певчих. Впоследствии была присоединена седьмая ступень, названная *S*². Понижение на полтона четвертой ступени мягкого гексахорда, которое обычно объясняют стремлением избежать остро диссонирующего тритонового интервала (звук *si* обозначался тогда буквой *B*), привело к широкому внедрению в музыкальный строй полутоновых интонаций, и в первую очередь интонации вводнотонной. Эти альтерации постепенно изменяли, усложняли старую диатонику, способствовали внедрению в напевы хроматизма, а с другой стороны — мелодических оборотов мажорного лада. Это обогащало, обостряло эмоциональную выразительность музыкального языка. Благодаря замене твердого или квадратного *B* круглым или мягким (*B-molle*) возникли термин и альтерационный знак бемоля (*b*), обозначающий полутоновое понижение.

¹ Звук *соль* у греков обозначался буквой γ — гамма. Отсюда и произошло название шкалы (лестницы) смежных звуков в диапазоне не уже октавы — гамма. Однако октава в ее тональном значении еще осознана и освоена не была.

² Начальные буквы слов «Sancte Johanne!» («Святой Иоанне!»). Как видно, церковно-культовое прошлое профессиональной музыки наложило на ее терминологию отпечаток, сохранившийся до наших дней.

Из древних народных истоков возникло одно из самых драгоценных приобретений средневековой музыкальной культуры — раннее профессиональное многоголосие. Время его образования — IX—X века. Раньше образовались те его разновидности, которые основывались на параллельном движении голосов: кварто-квинтовом (органум), в терцию (так называемый гимель, или двойниковое пение), либо параллельными секстаккордами (фобурдон). Возникло также много смешанных и промежуточных форм, так или иначе сочетавших эти структуры между собою.

Но самым развитым и совершенным видом этого так называемого старинного искусства (*ars antiqua*) явился дискант, что означает «противогласие», или пение в противоположном движении. От других тогдашних полифонических форм дискант отличался прежде всего тем, что основная мелодия (*cantus firmus*) передавалась нижнему голосу, получившему название тенора; верхний же голос или голоса исполняли контрапунктирующие мелодии в движении, часто противоположном тенору, с богатой фигурационной расцветкой. Произведения в этом полифоническом складе сочетали внушительность многослойной композиции, ее стремление ввысь (завершение в сопрано) — с орнаментальным кружевом, покрывавшим контуры верхних «ярусов постройки». Все это дало повод к многочисленным аналогиям с готической архитектурой того времени.

И в самом деле, подобно тому как в лучших, классических творениях готического искусства сквозь пелену религиозной символики и спиритуализма просвечивает рациональная идея единства и цельности безграничной и бесконечно многоликой вселенной, образы которой причудливо и богато расцвечены народной фантазией, — так и в затейливых и певучих, вознесенных ввысь «звучовых соборах» раннего многоголосия запечатлен не столько экстаз благочестивого созерцания, сколько возвышенно-поэтическое стремление обнять многосложную цельность мира, претворить его мотивы в кантабильных плетениях мелодических голосов, восходящих истоками к приемам и формам народного песнетворчества.

Дискант возник и достиг высшего расцвета во Франции XII—XIII веков. Его очагами были Лимож, Шартр, Фекам и в особенности Париж, тогда крупнейший культурный центр, живший развитой для того времени умственной и художественной жизнью. Певческая школа собора Парижской богородицы во главе с замечательными мастерами-полифонистами, регентами Леопином и Перотином, подняла искусство дисканта до наибольшего совершенства, тогда возможного. Двухголосие с фигурационной разработкой верхнего голоса, доведенное в ту эпоху до своей кульминации Леонином, иногда именовалось также органумом, разумеется, в другом смысле, нежели этот термин упоминался выше. Перотин развил и обогатил стиль Леонина. Его трех- и четырехголосные

дисканты достигают изумительной красоты и колористической яркости с применением эффектов символической звукописи. Магистры Леонин и Перотин — ранние предшественники ренессансной полифонии во Франции.

Нотация

Новые явления в музыкальном творчестве закономерно вызвали к жизни новую систему записи музыки. В течение раннего средневековья профессиональное искусство пользовалось невменной нотацией. Точное обозначение высоты каждого звука отсутствовало. Невмы — знаки в виде штрихов, точек, крючков — надписывались над молитвенным текстом, чтобы указать то направление, в каком движется мелодия, и относились, вероятно, не к отдельным звукам, а к целым группам, последованиям их.

Линейная нотация впервые встречается в записях X века. Первоначально линии — своего рода модели струн — обозначали определенные звуки и различались по окраске: *фа* обозначалось красной линией, *до* — желтой. Впоследствии к ним добавлены были две черные. С XII века для обозначения высоты звука на линиях стали проставлять ключи: *до*, *фа*, *соль*. Замечательный итальянский теоретик Гвидо из Арrezzo (995—1050) применил систему трех и четырех линий как стан с нанесенными на него невмами, а также буквенными знаками. Это было плодотворным нововведением, и Гвидо поныне считается создателем линейной нотации.

Однако, достигнув удовлетворительного результата в обозначении высоты звука, нотация еще оставляла без внимания его длительность, то есть не фиксировала ритмическую сторону мелодии. Этот способ записи пришел в противоречие с бурно развивавшейся полифонией: она требовала точного соотношения тонов по длительности звучания во всех голосах контрапунктической ткани. Естественно, что теперь и различные длительности должны были получить различные нотные обозначения. Тогда усилиями полифонистов парижской и других школ была создана в XI—XIII веках так называемая мензуральная¹ нотация. Линии нотного стана окончательно приобрели свое современное значение. Возникло деление нотного текста на такты.

Ноты на линиях и между ними, сначала более или менее напоминающие невмы, затем ноты квадратные, еще позже круглые — черные и белые — стали обозначать не только высоту звука, но и ритмические доли. Все это также явилось дальнейшим прогрессом музыкального искусства.

Светская профессиональная музыка

Профессиональная светская музыка в средние века на западе Европы возникла позже церковной. Однако она уже существовала в период раннего феодализма и сосредоточивалась при дворах крупнейших владык феодального мира. Песни-славения, застольные, охотничьи, песни шутов — таковы некоторые излюб-

¹ Mensura (лат.) — мера.

ленные жанры придворного музыкального искусства, запечатленные в разнообразных источниках: в рыцарском эпосе, скульптурных изображениях и даже немногих уцелевших нотных памятниках.

На рубеже раннего и развитого феодализма в кульминационный фазис своей истории вступило рыцарство. «Новое поколение — как господа, так и слуги — в сравнении со своими римскими предшественниками было поколением мужей», — пишет Энгельс о новых классах образовавшейся феодальной системы¹. Эти новые черты в жизни, характере и сознании людей, естественно, выразились в их искусстве, особенно с началом крестовых походов. При всем несправедливым, кроваво-захватническим характере этих войн, они, однако же, способствовали известному образованию рыцарства, расширению его тесного умственного кругозора, приобщению его наиболее культурных слоев к сокровищам восточной, особенно арабской культуры, пробуждению в нем интереса к музыкально-поэтическому творчеству. И тогда рыцарство продолжало оставаться общественной группой, сословно замкнутой, хищной и жестокой по отношению к народу. Но прогрессивные в тех условиях стороны его общественной роли и сознания вызвали к жизни рыцарскую поэзию и музыку XII—XIII веков — типичное порождение французской и немецкой замковой культуры.

Трубадуры Новое музыкально-поэтическое движение возникло первоначально во Франции и получило название «art de trobar», что значит буквально: «искусство изобретать». Создатели же этого искусства, не будучи музыкантами-профессионалами в полном смысле, прозваны были трубадурами, то есть «изобретателями», «искусниками». Их родиной был Прованс — одна из самых развитых и культурных в то время южно-французских провинций, сыгравшая большую роль в подготовке движения Ренессанса. Расцвет искусства трубадуров — от середины XII и до конца XIII столетия. До нас дошло в рукописях двести шестьдесят песен, созданных сорока трубадурами. Большинство принадлежало к земельной аристократии и обитало в своих наследственных замках. В дальнейшем же искусство трубадуров распространилось и в городах; тогда его очагами на юге Франции стали Марсель и Тулуза. В числе трубадуров мы встречаем очень различные фигуры: знатного вельможу Бертрана де Борна и поэта Фольке Марсельского, купеческого рода, к концу жизни — епископа в Тулузе; трубадуры Ги д'Юссель и «монах из Монтадона» также были церковниками. Поэзия трубадуров отразила общественное положение, нравственные принципы и художественные взгляды ее создателей. Стихи их нередко проникнуты духом дворянской сословности и высокомерия, недоброжелательства и презрения к народу, а написаны вычурным языком и

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 21, с. 154.

в сложной, затейливой форме. Однако даже такого рода поэзия оказывается иногда положенной на совсем иную музыку — народного склада. Феодальные замки были окружены деревьями, и красота крестьянских песен зачастую покоряла тех образованных представителей рыцарства, которые, вопреки сословным предрассудкам, умели ценить подлинно художественную мелодию. К тому же трубадуры-сеньоры любили окружать себя народными певцами — жонглерами¹, которые, будучи часто музыкально грамотнее своих господ, записывали их мелодии, а то и сами сочиняли их. Во время странствий они выступали вместе со своими хозяевами или без них в качестве исполнителей этих песен, играя на вьелле² или арфе вступление, ритурнели, аккомпанируя пению выдержанными звуками. Мелодии трубадуров возникли отчасти из народного творчества, отчасти же из тех жанров более древней рыцарской музыки, которые связаны были с фольклором, и где образы народа получили то или иное художественное воплощение. Таков был эпос «Песнь о Роланде» или так называемые «песни о подвигах» (*chansons de geste*).

По идейно-образному содержанию творчество трубадуров было так же неоднородно, как их общественное положение и идеология. Помимо дворянских поэтов, к ним принадлежали также выходцы из различных демократических слоев. Таков был бедный гасконец, найденыш Маркабрю, который оставил несколько сатирических песен, изобличавших пороки сильных мира. Знаменитый трубадур Бернар де Вентадур был сыном дворцовой истопницы. Госельм Феде — разорившийся буржуа — вышел в трубадуры из жонглеров. Другого — Гийома Фигуэрос — враги упрекали в том, что он «не умел жить среди баронов», но зато любезен был завсегда — харчевен и «превозносил жонглеров из низших слоев». Бывало и так, что рыцарь знатного происхождения и аристократического круга поднимался в своем искусстве до демократических идеалов. Так, один из искуснейших трубадуров, Гиро де Борнэ, ратовал за общедоступность песенного искусства и в своих тенсонах — нравоучительных песнях-диалогах высмеивал надменную замкнутость и темный слог некоторых поэтов. Аристократические и «плебейские» устремления причудливо переплетались и вступали в конфликты между собой. Песенные жанры были у трубадуров разнообразными. Большой популярностью пользовались «рассветные песни» («*chansons d'aube*»), прославлявшие рыцарскую любовь. Иногда они разворачивались в целые драматические сцены с тремя действующими лицами: рыцарем, его возлюбленной и стражем, который подает клич о заре, чтобы гость мог незамеченным скрыться из чужого замка. Кульминация песни — минута прощания. В своем труде «Происхождение семьи, частной собственности и государства»

¹ О жонглерах см. с. 74—75.

² Пятиструнный, обычно смычковый инструмент, предшествовавший виоле и скрипке.

Ф. Энгельс называет эти песни «цветом провансальской поэзии»¹. Вот одна из них — рассветная песнь неизвестного автора: «Сторож, с башни вокруг гляди!»:

25 **Animé** (b) **Рассветная песня**

Gal - te de la tor, Gar - dez en -
Сто - рож, с баш - ни вк-руг гля - ди п-зорче
tor, les murs, se Dens vos vol - e,
будь, там за сте - ной с-кр - на - ла ж-дут...
Cor son a se, jor, Da - me et sei -
-gnor Et lar - ron vont en proi - e.
Hu et hu et hu et hu! le
l'al ve - u la jus, soz la, cou -
droi - e Hu et hu et hu et hu! A
bien pres l'o - cir - rol - e.

Трубадуры создавали песни в различных жанрах: пастурели (из сельской жизни), сирвенты («служилые» песни), тенсоны (нравоучительные в виде диалога) и другие.

Народные истоки многих песен, созданных трубадурами, становятся особенно ясны при сопоставлении с церковным грегорианским пением. Их напевы дышат свежестью и непосредственной простотой выраженного в них чувства.

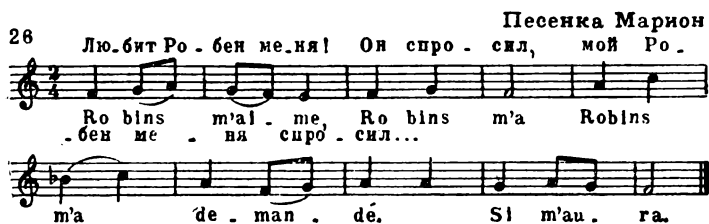
Труверы

К половине XIII века творчество трубадуров юга Франции деградировало и сошло на нет. Тогда на севере и северо-западе страны возникли новые очаги профессионального песенно-поэтического искусства. В XIII столетии это были Шампань, Фландрия, Брабант. Здесь говорили на другом французском диалекте, и певцы-поэты, также называвшиеся изобретателями-искусниками, получили несколько иное наименование — труверов². Сохранилось около двух тысяч песен, написанных труверами (авторов было не менее двухсот).

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 21, с. 154.

² От глагола trouver — находить.

Точно так же, как и в Провансе, песенно-поэтическое искусство и здесь привлекало к себе многих музыкально просвещенных представителей рыцарской знати, иногда даже королей. Однако на этот раз плебейское крыло, представленное поэтами-горожанами буржуазного и ремесленного круга, было гораздо многочисленнее и сильнее. Особенно прославился связанный с городской песенностью аррасский¹ трувер Колен Мюзе, он же Адам Ле Боссю (Горбун), по другому прозвищу — Адам де ла Галь (1237—1286). Выходец из третьего сословия, проживший недолгую, но беспокойную жизнь, он сумел подняться выше других труверов и достиг артистического владения разнообразными жанрами не только одноголосной, но и полифонической музыки. Широко популярны были сочиненные Адамом де ла Галь песни-диалоги, так называемые *jeux partis*. Название этого жанра — «jeux», то есть «игры», — указывает на его драматический характер. Популярнейшая «игра» Адама де ля Галь «Робен и Марион» создана была на сюжет незамысловатой любовной истории. В этом произведении не без основания усматривают иногда далекий прообраз будущей французской бытовой комической оперы XVIII столетия. Одна из песенок Марион до сих пор поется во Франции и Бельгии, переходя по изустной традиции от поколения к поколению:



Творчество аррасских труверов — это уже продукт городской французской культуры, предвещавшей литературное и музыкальное Возрождения XIV—XVI веков.

Рыцарское музыкально-поэтическое искусство не было лишь местным явлением: оно сложилось и в других странах — Англии, Ирландии, Испании, Португалии.

После французского *art de Trobar* наибольшее значение приобрел немецкий миннезанг XII—XIV столетий. Очагами этого «воспевания высокой любви» были, как во Франции, не только рыцарские замки, но и города — Эйзенах, Вена и особенно Вартбург, где в 1207 году происходило знаменитое состязание миннезингеров. Искусство миннезанга возникло в связи с народным творчеством и восприняло от него некоторые характерные черты: старинные диатонические лады и ком-

¹ Аррас — город во Фландрии.

позиционные формы — короткую песню без строф (Leich) и строфическую песню (Lied) с двумя строфами на один напев и заключением на новую мелодию. Излюбленными темами миннезингеров, помимо любовной лирики, были религиозно-нравственные притчи-поучения (так называемый Srguch), сатира, темы войны, главным образом, о крестовых походах.

В отличие от трубадуров, немецкие поэты-рыцари не прибегали к услугам музыкантов из народа, но сами пели свои песни, аккомпанируя себе на маленькой треугольной арфе. Одним из известнейших миннезингеров был Вольфрам фон Эшенбах, создавший художественные обработки древних немецких и кельтических сказаний, в том числе знаменитых легенд о рыцарях Грааля и о Парсифале. Впоследствии они послужили сюжетами для опер Рихарда Вагнера «Лоэнгрин» и «Парсифаль». Вольфрам Эшенбах сочинил также красивые «Tagelieder» (рассветные песни). В уже цитированной работе «Происхождение семьи, частной собственности и государства» Ф. Энгельс отметил этого поэта-песенника: «Жители Северной Франции, а равным образом и brave немцы тоже усвоили этот род поэзии вместе с соответствующей ему манерой рыцарской любви, и наш старый Вольфрам фон Эшенбах оставил на ту же щекотливую тему три чудесные песни»¹. В большинстве своем творчество миннезингеров, горделивое и восторженно-мечтательное, ярко и полно выразило феодально-рыцарскую идеологию. Но оно обладало и другими, более жизненно-почвенными сторонами и связями. Легендой овевая личность миннезингера Тангейзера, яркого противника папы римского, отступника от католической церкви, впоследствии, однако, вернувшегося в лоно католицизма и оставившего после себя знаменитую «Покаянную песнь». Рихард Вагнер воплотил его образ в одной из лучших своих опер.

Обличителем папства был и самый многогранный среди миннезингеров, близкий к народу, его искусству — Вальтер фон дер Фогельвейде. Его песни интонационно родственны фольклору, певуче-выразительны, напоены большим искренним чувством. В народном складе создана задушевная лирическая песня Вальтера: «Того любить смогу ли, кто зло мне причинил?»:

27 Песня Вальтера Фогельвейде



Wie sol ich den ge . myn . neu der myr übe . le tuot Mir
muoz der ie . mer lie . ber sîn Der mir ist guot. Ver .
- gyt mir an . ders . my . ne schulde ich vil noch hâ . benden muot .

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 21, с. 73.

В XIV—XV веках, в связи с глубоким кризисом рыцарства, падением его нравов и искусства, с рождением новых форм жизни, общественного сознания и художественного творчества, миннезанг сходит со сцены. В городах ему на смену приходят мастерзингеры, о которых речь будет ниже.

Городская музыкальная жизнь

Упадок монастырской и рыцарской замковой культуры, переход музыкального первенства к городам, к плебейским слоям их населения были явлением закономерным. Возвышение городов,

вызванное глубокими изменениями в материальных основах феодального строя, сосредоточение там промышленности, торговли, формирование нового, прогрессивного в то время капиталистического класса — буржуазии (бюргерства) — все это привело к постепенному превращению городов в центры не только экономической и политической, но и культурной жизни. Наряду с новыми архитектурными сооружениями, с оптическими, часовыми и другими мастерскими, с гравированием и ювелирным делом, с книгопечатанием, библиотеками и университетами, с городской литературой и театром, складывался новый, городской музыкальный быт и творчество. Они ярко отразили тогдашнюю городскую жизнь — кипучую, шумную, полную противоречий и столкновений между аристократией и буржуазией, между богатыми бюргерами и массами городской бедноты. Королевские, княжеские, епископские дворы продолжали жить богатой и пышной музыкальной жизнью, меценатствовали, зазывая к себе знаменитых артистов, и разнообразно обставляли песнями и игрою свои празднества и процессии. Здесь декоративно-увеселительная а иногда и политическисидемонстративная роль музыки главенствовала над всяким другим ее назначением.

Этому искусству, которое усилиями выдающихся придворных мастеров поднималось порой до подлинно художественных созданий, противостояло, как и встарь, народное музыкальное творчество. Жонглеры и шпильманы, гистрионы и хоглары массами оседали в городах, заселяли там целые кварталы, создавали свои организации — цехи и братства. Своими песнями — правдивыми и злободневными, отзывчивыми и доходчивыми — они обслуживали народ на рынках и гуляньях, на свадьбах и похоронах. Это искусство обращалось к большим социальным темам: слагались городские песни-сатиры на власть имущих, на богатых, на церковников, песни протеста, песни восстания.

К пришлым народным музыкантам примыкали и местные ваганты, голиарды из расстриженного духовенства, беглых монахов, нищих студентов. С ними смыкались зачастую и музыканты из ремесленных цехов (например, итальянские лаудисты), а иногда и дворцовые менестрели. Светские и церковные власти в городах продолжали притеснять и преследовать народных певцов. Эти же последние, в свою очередь, остро и беспощадно высмеивали официальное придворное и церковное искусство.

Прогрессивные силы профессиональной музыки, связанные с народным творчеством, но обычно сохранявшие связи и с церковным, а иногда и с придворным музыкальным бытом, сосредоточивались при крупных церквях, особенно же при университетах, где обучение пению и теории музыки составляло обязательный предмет образования. С университетами связаны были некоторые приобретения тогдашнего теоретического музыкознания. В университетской музыкальной жизни получили распространение первые жанры и формы профессионального светского многоголосия. Это было для музыкального искусства важным шагом вперед.

Кондукт, мотет Среди этих жанров отметим кондукт (conductus) — род многоголосного пения, которым сопровождалась обычно уличные шествия. Возникший первоначально (в конце XII века) как интермедийный элемент, наподобие тропа, в церковном пении или литургической драме, кондукт впоследствии приобрел качество светского жанра и получил широкое распространение в городской музыкальной жизни. Главные особенности этого полифонического жанра заключались в том, что тематическую основу многоголосия составляли обычно бытующие напевы, любимые в университетских и других кругах городского населения; один и тот же словесный текст, силлабически (по слогам) положенный на мелодию, распевался по-латыни всеми голосами и, что особенно характерно, в одном и том же, чаще всего мерном маршевом ритме.

Самой развитой и художественно выразительной формой городской светской полифонии стал с XII века мотет (распевание слов — от французского *mot*, что значит «слово»). Это жанр и вид многоголосия разноликий и переходный: его истоки — в церковной музыке, но главенствует и в нем светское, бытовое начало. Различные голоса (числом от двух до четырех) пели одновременно контрапунктически сплетенные, однако же совершенно несхожие между собою мелодии — одни на религиозные, другие же — на мирские, часто народно-песенные тексты. Контрасты возникали кричащие.

Эта разновидность средневекового многоголосия имела огромное значение для последующего развития музыкального искусства: то была первая исторически сложившаяся форма светской контрастной полифонии.

Прогресс городской музыки был лишь частным случаем возвышения городов и нарастания глубоких противоречий старого феодального мира, кризиса его идеологии, его культуры.

Глава третья

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XIV—XVI ВЕКОВ

XIV столетие открыло собою новый период всемирной истории, а вместе с тем и истории музыкального искусства. Это был «конец феодального средневековья, начало современной капиталистической эры»¹. XV век — рубеж развитого и позднего феодализма. Тогда впервые в Европе обозначился кризис феодальной системы; она испытывала глубокие потрясения, неведомые еще и невозможные в эпоху раннего средневековья: это — движение лоллардов и восстание Уота Тэйлора в Англии; Жакерия во Франции; крестьянские восстания во главе с Сегарелли и Фра Дольчино, римское восстание Кола ди Риенци и флорентинское чьомпи — в Италии; крестьянская война в Чехии, Германии и буржуазная революция в Нидерландах. «Мятежное крестьянство» составляло главную политическую армию этих массовых движений, но в кульминационный момент крестьянской войны в Германии показались уже «предшественники современного пролетариата с красным знаменем в руках и с требованием общности имущества на устах»².

В недрах феодального общества, главным образом в городах, складывались новые, капиталистические отношения производства и обмена. Их носитель, недавно народившаяся тогда и быстро поднимавшаяся буржуазия — итальянская, французская, нидерландская — выступала в то время в качестве передовой общественной силы, создававшей свою культуру и искусство. Роль, какую в художественно-музыкальной жизни начинали играть крупные торговые центры — Венеция, Амстердам, Нюрнберг, Севилья и другие, возрастала не по дням, а по часам.

Все это ярко запечатлелось в музыке, определило общее направление ее развития, многие основные образно-тематические, жанровые и стилистические ее черты. Крестьянская революция создала свои песни и гимны. Сложившийся в ходе немецкой реформации протестантский хорал превратился для мятежных крестьянских масс в «Марсельезу шестнадцатого столетия» (Ф. Энгельс).

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 22, с. 382.

² Там же, т. 20, с. 345.

Французские гугенотские псалмы и песни нидерландских партизан — гёзов также отразили по-своему накопившуюся ненависть народа к католической церкви, ее князьям и учреждениям. Музыка нередко служила целям политической классовой борьбы и обнаруживала свою социальную природу.

Повсюду быстро развивалась городская музыкальная жизнь: немецкие мастерзингеры, итальянские лаудисты, испанские романсеро существовали еще раньше; но теперь они впервые выступили на общественном поприще в качестве влиятельной культурной силы.

То была эпоха формирования наций; XIV—XVI века — начало этой эпохи. Она широко отразилась в музыке и раньше всего в народной песне. Нации еще не вполне сложились, но уже возникал национальный песенный фольклор — французский и испанский, чешский и польский, сербский и венгерский, немецкий и нидерландский, с его характерными темами, жанрами, интонационным строем. Лучшие из этих песен и наигрышей, ярче всего выражавшие своеобразный характер, чувства и думы народа, из местного фольклора постепенно развивались в общенациональный: нередко они распространялись по всей стране в самых разнообразных формах бытования и интонационных вариантах. Образование наций не только рождало национальные жанры, манеры, приемы, стили музыки, с их типичными мелодическими оборотами и складом. Нации формировались и укреплялись в борьбе против иноземного гнета, и песня была подспорьем и духовным оружием в этой борьбе. Так, освободительная война чешского народа в XIV—XV веках вызвала к жизни гуситские гимны, могущественно повлиявшие на всю дальнейшую историю чешской музыки.

Движущей силой общественного прогресса оставалась повсюду, в конечном счете, борьба народных масс. Обновление музыкальной жизни и искусства означало его демократизацию, более широкое и смелое обращение к родникам народно-песенного творчества. Отсюда обильно черпала профессиональная — духовная и светская — музыка. Но в соотношении этих двух областей искусства многое изменилось. Раньше музыкальный профессионализм составлял подлинную монополию церкви. Теперь, как и повсюду, духовная диктатура ее оказалась сложенной либо надломленной. Правда, она еще сумела сохранить господство над вокально-инструментальными жанрами монументального плана (месса). Но уже повсюду неудержимым потоком разливалась светская музыка: итальянские мадригалы, французские многоголосные песни (chansons), английские арии и баллады заполнили музыкальную авансцену. По своему направлению это было искусство гуманистическое, здоровое и полнокровное, стремившееся к жизненной правде и нередко достигавшее ее. Итальянские каччин, французские chansons, испанские романсы воспроизводили картины родной природы, деревенского и городского быта. Мадригалы и канцоны со щедростью ранее неосуществимой тонко-поэтически

раскрывали сокровенные переживания человека, шаг за шагом освобождавшегося от пут старых патриархальных отношений, традиций и предрассудков. *La vita nuova*¹ — новая жизнь — реальная, земная — стала главной темой поэзии и музыки. Любовная лирика всего ярче и раньше отразила эти притязания на свободу личности и потому приобрела огромное общественное звучание. Это не могло не отозваться на эмоциональном строе музыки. Он становился живее, непосредственнее, тонус ее повышался, колорит посветлел. Новая, светская тема потребовала неизбежно и обогащения музыкальной формы, новых приемов и выразительных средств. Профессиональная, «ученая» музыка жадно воспринимала мелодические обороты, ритмы, заимствованные из народного творчества. Итальянские баллады и каччин, позже фроттолы и вилланеллы, испанские вильянескос, польские и венгерские лютневые пьесы непосредственно соприкасались с ним.

Обращение к народным истокам, особенно на северо-западе Европы, в Англии и Нидерландах, способствовало все более широкому распространению музыки многоголосного склада. Формировались ее разнообразные жанры: полифоническая месса, мотет, мадригал, многоголосная песня. Победное шествие полифонии отбечало достигнутому тогда более высокому уровню мелодического развития и потребностям более богатого, сложного «перспективного» воплощения явлений действительности.

Большой победой над средневеково-церковной традицией было образование и быстрый прогресс совершенно новой тогда области профессионального искусства — инструментальной музыки. Для средневековой музыкальной эстетики только хоральность полно и цельно воплощала прекрасное. Художественно-прекрасное почиталось неразрывным с областью религиозного, и церковно-хоровое пение в профессиональном искусстве господствовало безраздельно. Теперь все изменилось: лютня, вихуэла (гитара), орган, верджиналь² стали неотъемлемой составной частью музыкальной культуры; для них создана была целая литература; виртуозы-исполнители — лютнисты Длугорай в Польше, Валентин Грефф (Бакфарк) из Венгрии, органисты Франческо Ландино в Италии, Кабесоны в Испании и многие другие — достигли высокого артистизма и получили всеобщее признание.

Далеко вперед шагнула теория музыки, вызванная к жизни назревшими потребностями музыкального творчества, искусства пения и игры. Во Франции появился блестящий теоретик-гуманист Филипп де Витри, много сделавший для раскрепощения музыки от церковных догм и смело провозгласивший принципы «нового искусства» («ars nova»). Позже Италия выдвинула одного из создателей науки о гармонии — Джозеффо Царлино. Швейцарец Глазьеан (Генрих Лорис) создал учение о мелодии, подошел к обосно-

¹ Слова Данте.

² Английская разновидность клавесина.

ванию художественной закономерности мажоро-минора и гомофонно-гармонического склада.

Музыкальное искусство представляло лишь один из потоков могучего движения общественной мысли и творчества, получившего название Возрождения. Вот как определил его содержание и значение Ф. Энгельс:

«Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености»¹.

Возрождение создало сокровища науки и искусства, интеллектуальная мощь и красота которых остаются в некотором смысле непревзойденными до наших дней. Заложены были новые прогрессивные основы и методы научного познания природы и истории, сложились новые эстетические и творческие школы под девизом художественной правды и человечности.

Итак, восстановление или возрождение греко-римской древности еще не было самоцелью и не исчерпывало собою всего содержания Ренессанса. Его душою стал гуманизм, воспевание человека в прекрасной гармонии с природой, сокрушение духовной диктатуры церкви и победа «жизнерадостного свободомыслия». Оно художественно совершенно выразилось в сонетах Петрарки и прозе Рабле; в живописи Рафаэля Санти и Альбрехта Дюрера, в монументальных скульптурах Микеланджело и в зодчестве Брунеллески; во французских многоголосных песнях, в мессах и мотетах нидерландских мастеров.

Не только светская, но и церковная музыка воплощала теперь идеи гуманизма и художественной красоты. И все же не только в живописи и ваянии, но и в музыке, ее церковных жанрах, под покровом религиозных мотивов, переосмысленных на гуманистический лад, часто раскрывалось человеческое, мирское, более того — жизненно-правдивое содержание. Оно искало новых форм, художественно ему созвучных, оно росло, развивалось и прокладывало себе новые пути также через всевозможные старые формы. Не случайно полифоническая месса утвердилась как главный монументальный жанр нидерландского, итальянского, испанского, чешского Возрождения. Она явилась вершиной в творчестве первого представителя французского раннего Ренессанса Гийома Машо. На исходе итальянского Cinquecento она еще оставалась центральным жанром Палестрины и его учеников в Риме, но уже потеряла прежнее значение у мастеров венецианской школы, обращенных взором далеко за грани Ренессанса, в XVII век.

Вместе с тем нужно реально представлять себе границы — исторические и эстетические, — в которых движение Возрождения охватило тогдашний европейский музыкальный мир и запечатлелось в его явлениях.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 346.

Во-первых, при всей огромности приобретений, совершенных тогда музыкой, она все же не поднялась на ренессансные вершины, достигнутые в «пространственных искусствах» — ваянии, зодчестве, а особенно в живописи.

Во-вторых, музыкальное Возрождение развивалось не равномерно, «сплошным потоком», но своеобразными «циклами», которые нарастали и убывали, выдвигая вперед то одну, то другую страну Европы. В XIV веке впереди было ярко-новаторское искусство *ars nova* североитальянских городов. XV столетие, ознаменованное в Италии «затишьем» музыкального Возрождения, становится периодом бурного развития одного из самых широких и мощных ренессансных течений в музыке того времени — нидерландской полифонии. В XVI веке нидерландская школа, завершив расцвет у себя на родине, начинает активнейшую миграцию по другим странам и национальным культурам, между тем как Италия вступает в новую яркую полосу, связанную с блистательной кульминацией мадригального жанра и культового многоголосия. Или еще: в то время когда итальянский Высокий Ренессанс уже сменился контрреформацией, вершинный жанр французского музыкального Возрождения — многоголосная песня (*chanson*) — достиг высшего расцвета.

Сложность музыкально-исторического процесса заключалась также в том, что развитие капитализма, международной торговли и торговых путей, страннический образ жизни, столь характерный для выдающихся деятелей той эпохи, — все это привело к тому, что на смену средневековой замкнутости пришли широкие по тем временам культурные, и в частности музыкальные, связи между странами и народами Европы. Нидерландские музыканты опирались не только на фундамент своей народной песенности, но и на опыт английской и итальянской полифонических школ. В свою очередь, прочно связанные с французской культурой, особенно через Бургундию (франко-фламандская школа), нидерландцы оказали воздействие на музыкальную жизнь и творчество в Германии, Италии, Франции, Польше. Итальянские и французские полифонисты повлияли на судьбы испанской музыки (Виктория, Брудью).

Все это не привело к национальному обезличению, «космополитизму» европейской музыки: процесс утверждения национальных музыкальных культур, зачинавшийся в глубинах фольклора, захватил и определил пути профессионального искусства. Но в живом, противоречивом переплетении с ним складывались отношения и связи, придававшие музыкальной жизни и творчеству рельефно выраженные многонациональные и межнациональные черты.

Наконец, тот жанр, который по самому духу ренессансной эстетики и по устремлениям ее образованнейших представителей должен был стать завершением и высшим цветом Возрождения — опера, как восстановление античного театра, — родилась на свет

лишь тогда, когда итальянское Cinquecento¹ было уже на исходе, и новоявленная музыкальная драма должна была испытать на себе воздействие других стилей и художественных идеалов. Но при всех границах, противоречиях и трудностях роста, XIV—XVI века — одна из больших прогрессивных эпох в истории музыкального искусства.

МУЗЫКА В ИТАЛИИ

В музыке Возрождение раньше и ярче всего расцвело в Италии. Понятие нового искусства (*ars nova*), теоретически впервые выдвинутое во Франции, именно у итальянских композиторов получило наиболее художественно зрелое и совершенное воплощение. Этому способствовала историческая обстановка. Италия была колыбелью Возрождения. Там «раньше всего разложились крепостные отношения» (К. Маркс) и, несмотря на сохранившуюся феодальную раздробленность, итальянцы на юго-западе Европы стали «первой капиталистической нацией» (Ф. Энгельс). В Венеции уничтожены были политическая власть, привилегии дворянства и возникла буржуазная республика. Во Флоренции, Болонье, Перуджии, Генуе, Лукке и других городах восстания плебейских масс привели к созданию городских народных коммун — одной из наиболее демократичных среди возможных тогда форм городского самоуправления. Повсюду кипела борьба, потрясавшая устои старого мира. Владыки феодализма, во главе с католической церковью, на натиск демократических сил отвечали яростным сопротивлением: контрреформацией, судами инквизиции, пытками, ко-страми. Но само духовенство постепенно расслаивалось; целые группы его восставали против папства и переходили на сторону народа (движение «Апостольских братьев»).

Невзирая на могущество церкви, итальянский народ выдвинул тогда неустрашимых борцов против католической реакции, гениальных художников-реалистов, пытливых исследователей природы: Джордано Бруно, Галилея, Леонардо да Винчи, Микеланджело.

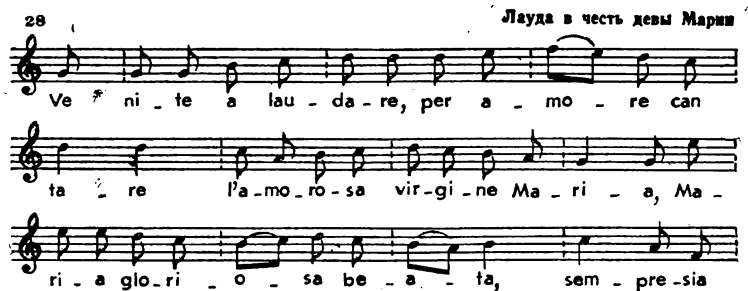
Италия стала родиной Возрождения не только потому, что там раньше всего созрели передовые общественные силы, но и потому, что в этой классической стране католицизма борьба была наиболее острой, а наследие языческой древности сохранилось в наибольшем богатстве памятников литературы и искусства.

**Народное
творчество**

Итальянский народ уже тогда славился своею музыкальностью и в особенности чудесным песенным искусством. В богатстве, яркой пестроте его жанров отразились разнообразные жизненные условия, стремления, характер различных групп и слоев населения. Распевались лауды — одноголосные, а впоследствии многоголосные хоровые

¹ XVI век.

песни флорентийских, кортонских, римских ремесленников — лирические, сатирические (в том числе антипапистские) и другие. «Жизнерадостное свободомыслие» всего раньше, вероятно, сказалось тогда именно в народной песенности. Даже сквозь благочестиво-молитвенный текст нередко звучит мелодия откровенно мирская, темпераментная, упоенная жизнью, и тогда слова песни начинают светиться новым, никак не религиозным, но скорее чувственно-восторженным смыслом:



Придите — в лад напеву
Восславить нашу деву!
Вовек благословенна,
Всесильна, незабвенна,
Мария, — с нами будь!¹

Крестьяне распевали свои вилланеллы, Тоскана звенела знаменными праздничными *majolati* (майскими песнями); лодочники славали баркаролы; во Флоренции, Венеции и в других городах карнавальные песни (*canti carnascialeschi*) украшали народные уличные шествия. Некоторые жанры плясовых мелодий, особенно ярко выразившие народный характер, темперамент, движение танца, приобретали постепенно общетальянское значение. Не позже XVI столетия была записана, например, уже вполне типичная по размеру, ритму и фигуре движения мелодия *сальтареллы*. Песни и танцы были духовным подспорьем людей в их тяжелой трудовой жизни, в повседневном быту, в антифеодалных движениях народных масс.

Некоторые песенные жанры приобрели популярность и в патрицианских кругах. Им покровительствовали подчас сами богатые и могущественные правители итальянских городов. Напевы ремесленных цехов составляли необходимую принадлежность государственных празднеств Венецианской республики. Во Флоренции такие политические деятели, как Лоренцо Медичи и Никколо Маккиавелли, не только по мотивам социальной демагогии или их любви к музыке, но и в силу общенародной традиции сочиняли карнавальные песни народного склада. Духовные мелодии лаудистских братств находили глубокий отклик в песенном искусстве

¹ Перевод автора.

композиторов-профессионалов. Различные итальянские провинции и города — очаги культуры — создавали свои школы и стили, но развитие шло если не в одном стиле, то в одном общем направлении. Это был Ренессанс.

Ars nova В XIV столетии (Trecento) поэзия Данте Алигьери уже открыла новую эпоху в истории итальянской литературы, и вслед за тем на весь культурный мир прозвучали возвышенно-человечные, то утонченно-изящные, то страстно-обличающие сонеты и канцоны Петрарки. В живописи явился Джотто; зодчие воздвигли прекрасные сооружения новой архитектуры (собор Санта Мария дель Фиоре во Флоренции и другие). Тогда же североитальянские города — Флоренция и Болонья, Падуа и Пиза, Перуджия и Римини — создали и в музыке свое **ars nova** (новое искусство).

Замечательные музыканты Раннего Возрождения¹ — Иоанн Флорентийский, Гирарделло, один из образованнейших гуманистов Флоренции, слепой виртуоз-органист Франческо Ландино, Якопо из Болоньи, Пьетро Казелла, Никколо из Перуджии — оставили множество произведений лирического и лирико-бытового жанра для пения с сопровождением на лютне и других струнных инструментах. Некоторые сочинения их исполнялись и инструментальным ансамблем.

Музыка эта отчасти связана была с народными истоками и испытала на себе сильнейшее влияние раннего итальянского гуманизма. Дух Возрождения впервые широко и целно проявился в чисто светской школе высокопрофессионального искусства — школе, открыто противостоявшей церковной полифонии *ars antiqua* и неизмеримо превосходившей «полупрофессиональную» мирскую лирику большинства трубадуров и труверов, этих предшественников музыкального Ренессанса.

Все было и в самом деле ново в этом творчестве, наивно-реалистическом и утонченном. Впервые мелодика, более певучая и гибкая, чем у средневековых мастеров, зазвучала в гармонии с итальянским стихом (Петрарки и других поэтов), следуя его образам, ритму и метру. Стихосложение во многом определяло протяженность и границы мелодических построений с ясно вычерченными цезурами и заключительными оборотами. Мелодизация стиха отчетливо выявлялась в верхнем голосе, между тем как нижний (тенор) обычно намечал басовую опору. Инструментальные тембры, особенно лютни, виолы, — и тогда, когда они звучали внизу ткани, и тогда, когда фигуративно расцвечивали «верхний край», — придавали музыке разнообразие колорита и способствовали достижению тех поэтически-образительных эффектов, которые составляют одну из характерных особенностей музыки итальянского (как и французского) Ренессанса.

¹ Некоторые искусствоведы рассматривают этот период в зодчестве и изобразительных искусствах как «Предренессанс» («Проторенессанс»).

Звукопись арг пова особенно широко применялась в качциях — двух- или трехголосных «охотничьих» песнях народного склада с канонической имитацией и ритурнелем. Это были реалистические жанровые картинки на разнообразные темы: охота в горах с фанфарами рогов и перекличкой охотников; прогулка и веселая сцена на рыбной ловле; торговцы на рынке, наперебой зазывающие покупателей... По образному содержанию все это перекликалось с реалистической прозой Треченто (Бокаччо и другие).

Другой излюбленный жанр арг пова, притом самый эмоционально открытый и доходчивый, — это баллата (ballata) — танцевальная песня или сценка, на что и указывает название: ballo — танец. Баллаты писали для пения соло с инструментальным аккомпанементом, иногда же — с хором.

Но самым глубоким по содержанию и утонченным по форме был жанр мадригала — лирической песни с контрапунктически обработанной мелодией изысканно выразительного стиля и строфической композицией на затейливо-иносказательный, иногда интимно-лирический, иногда же нравственно-наставительный текст.

Приводим фрагмент популярной в свое время баллаты Франческо Ландино:

Вы — ангел красоты,
С горних на землю высот
К нам снизошедший¹...

Склад песни двухголосный (нижний голос — певческий, верхний — инструментальный):

Francesco Landino. Ballata
„Angelica belta“

29

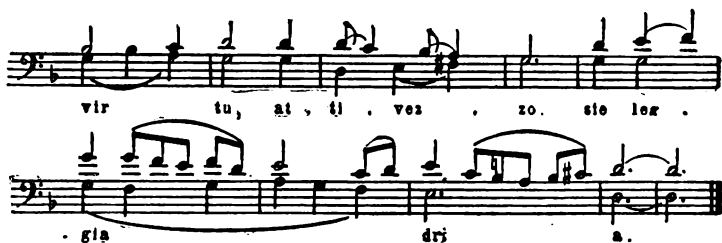
An . ge . li . ca be . ta . ve nu . ta .

In . ter . ra .

Dun . que cia scum ch amo ve der, ve .

der bel les za .

¹ Перевод автора.



Подобно тому как мы видим в живописи раннего Возрождения, в аргс пова повсюду слышны громкие отголоски средневековой музыки старого стиля: церковные лады, сохранившийся порою тяжелый и угловатый мелодический контур, кварто-квинтовые параллелизмы, пустоты и несоразмерности бедной еще фактуры — все это в пестром сочетании с новыми приемами и чертами письма.

Аргс пова, естественно, благодаря жизненности его образов, необычности, свежести стиля и таланту композиторов, особенно Ландино и Гирарделло, получило широкое признание. Знаменитые живописцы, среди них Беллини и Орканья, запечатлели картины этого музицирования, исполненного артистической увлеченности и высокой поэзии. Правда, творческий источник нового искусства скоро иссяк, и его центральный жанр — мадригал — в XV веке исчез со сцены. Однако принципиальное значение самого явления было очень велико. Его благотворное влияние сказалось на дальнейших судьбах музыки не только в Италии, но и за ее пределами — в Нидерландах, Франции и других странах.

По сравнению с новым искусством XIV столетия, итальянский XV век (Quattrocento) не создал музыкальных явлений столь ярких и принципиально значительных. Однако никак нельзя назвать его музыкально-бесплодным. Вокальное творчество и здесь оставалось на авансцене. Но теперь родились новые, демократические вокальные жанры, отвечавшие более широким, открытым, общительным формам музыкальной жизни.

Особенно популярна стала фроттола, название которой буквально — («песнь толпы») уже говорит о ее плебейской природе. Композиторы-фроттолисты Мантуи — Бартоломео Тромбончино, Маркетто Кара (XV—XVI века) и другие — писали в стиле, близком песенному фольклору итальянских городов. От жанров XIV столетия фроттолы отличались певуче-выразительной мелодикой ясно выявленного мажорного лада, четырехголосным, как правило, складом типа «нота против ноты» и особенно рельефно выделенным рисунком верхнего голоса.

Реалистически-повседневной по образам и безыскусственной по складу была и вилланелла — вокальный жанр, непосредственно связанный с крестьянской песней. Связь эта запечатлена уже в самом названии (вилланы — крестьяне), а в особенности в.

интонационной природе и стиле музыки. Джованни Доменико да Нола и другие профессионалы-сочинители villanelle придерживались по преимуществу трехголосного склада «нота против ноты», с параллельным движением голосов и индивидуально-выразительным сопрано:

Д. Д. да Нола. Вилланелла

30

Tre cle_chi sia . mo tre cle_chi sia . mo

povr' in - a . mo - ra - ti Pri - vi di lu . ce e

sen - za alcun con - for - to e sen - za al . cun con -

. for - to Co - si quel crud'a . mor sia fat . to tor -

. to Per es . ser fra gl'a . man . ti noi sgra - zia -

ti O don . ne bel . le ve . ga . vi pie -

. ta . del O don . ne bel . le ve . ga . vi pie -

. ta . de de far a gl'or . bi . qual . che ca . ri . ta de . . .



Трое слепых здесь,
Бедных влюбленных,
Света лишенных
И безутешных.
О, как мы жаждем
Быть средь влюбленных!
Нас пожалейте,
Девы-красотки,
Нас пожалейте,
О милосердны!
Молим — увы нам!
О подаянье,
Нищи и слепы !!

Вилланелла эта интересно задумана в жанре народной карнавальной песни. Перед нами — комическая сценка, может быть, как предполагает проф. М. В. Иванов-Борецкий, — даже пародия. Поют, видимо, ряженные и, конечно, не всерьез: слишком уж однообразно и назойливо звучит жалостливая мелодия. То ли и в самом деле слепые старцы так наивно прикинулись влюбленными, чтобы вымолить себе у проходящих женщин на кусок хлеба, то ли молодые повесы под видом нищих калек заигрывают с девушками... В песне причудливо смешались черты меланхолического мадригала и докучливо-обыденное: «Подайте милостыню!». Вилланелла была опубликована в 1541 году.

Мадригал

В XVI столетии культура итальянского Возрождения достигла своей наивысшей и завершающей кульминации — Высокого Ренессанса. Созданы были эстетические ценности еще невиданной мощи и красоты — ценности, перед которыми до сих пор благоговейно склоняется человечество и которые останутся жить в веках и тысячелетиях. Это время Леонардо да Винчи, Рафаэля Санти, Микеланджело Буонарроти, Тициана Вечеллио. И хотя итальянская музыка этого времени не поднялась на такие вершины, она все же воздвигла тогда свои ренессансные храмы искусства, осуществила свои эксперименты, новаторские и дерзновенные, проложила свои пути в близкое и далекое будущее.

¹ Перевод автора.

Главными достижениями музыкального искусства на исходе Возрождения были культовая полифония и новый мадригал. Этот жанр чисто светской вокальной лирики, «затухший» в XV столетии, в то время когда в живописи поднимались гигантские фигуры, подобные Боттичелли, вновь вернулся к жизни, но в новом качестве, синтезируя опыт *ars nova* с приобретениями нидерландской полифонии и французской песни (*chanson*) многоголосного склада. «Плебейским» песням широкого бытования — лаудам, фроттолам, вилланеллам — он противостоял до некоторой степени в качестве утонченно-аристократического и «ученого» искусства, испытавшего влияния маньеризма.

Авторы новых мадригалов — Якоб Аркадельт родом из Льежа (1505—1567), Лука Маренцио (1553—1599), Карло Джезуальдо (1560—1614) и другие были искуснейшими мастерами своего времени: их творчество оказало сильное влияние на последующее развитие итальянской музыки. К мадригальному жанру обращались и величайший мастер церковного многоголосия Палестрина, и — несколько позже — корифей ранней итальянской оперы Клаудио Монтеверди.

Опыт мадригалистов, истинных певцов позднего Возрождения, приобрел международное значение и был широко освоен не только в искусстве романских народов, но и в Англии, Польше и других странах. Тексты мадригалов, подобно их предшественникам XIV века, заимствовались из ренессансной гуманистической поэзии созерцательно-лирического характера: но они были более возвышенны и утонченны. По сравнению с вилланеллами и фроттолами, мадригальные мелодии, хотя и сочиненные в более свободной форме, звучали гораздо менее непосредственно, общительно и свежо. Но встречаются среди них напевы большой выразительной силы и пластической красоты: знаменитый «*Il dolce bianco signor*» («О нежный лебедь белый») Як. Аркадельта, «*Solo e reposito più deserti campi*» («Всё один в мечтах я на полях пустынных») Луки Маренцио, «*Vestiva i colli*» («Холмы одевались») Дж. Палестрины:

31

Палестрина. Мадригал





При всем искусстве и смелости исканий композиторов-мадригалистов, им не удалось, однако, избежать подчас некоторой надуманности и аффектации. Мелодический рисунок мадригала, изящно очерченный, часто замысловатый, бывает несколько холоден и тяжеловат. Его контуры гармонируют с общим тоном и деталями словесного текста и нередко напоминают характер изобразительной звукописи (*musica reservata*). Имитационно-полифоническое плетение голосов образует сложную ткань, насыщенную хроматизмами, с выразительно прочерченным верхним голосом:

32

Чиприан ван Роре, „Тростник, нам песни несущий...“



Для таких композиторов второй половины века, как Лука Маренцио, Чиприано Ван Роре, Вичентино, мадригал явился областью смелого, а у Джезуальдо — эксцентрического экспериментирования в области хроматической гармонии¹. Вертикальная структура ткани образовывала аккордовые последования функционально далеких, часто мелодически смежных тональностей. Смены гармоний происходили и на гранях и внутри построений, создавая неожиданные колористические эффекты, оттеняя необычностью звучания психологические нюансы изысканного стиха.

Не все мадригалы были таковы. У Адриана Виллаэрта² и Палестрины, например, гармония диатонична³, между тем как Карло

¹ Игорь Стравинский с большим искусством инструментовал несколько мадригалов Джезуальдо, составив из них циклическую композицию хореографического жанра.

² Нидерландский полифонист, обосновавшийся в Венеции (1485—1562).

³ См. хотя бы фрагмент мадригала на с. 107—108.

Джезуальдо или Вичентино культивируют хроматизм, стремясь к эффекту причудливому, поражающему странностью, порою произволом. Здесь мадригал становится субъективистски изысканным, уходит от ренессансного идеала, и сближается отчасти с ярким, чувственно перенасыщенным и изощренным искусством маньеризма.

Тем не менее значение мадригала XVI века не может быть преуменьшено. Блуждание в неизведанной сфере хроматических гармоний сыграло свою важную роль: то были стихийные поиски, первые отважные разведки в новую огромную область музыкальной выразительности. Первые богатые плоды этих исканий были пожаты уже в XVII столетии. Но сами искания свидетельствовали о конце Возрождения, время которого уже отошло.

Одна из самых новаторских разновидностей этого жанра — драматический мадригал, непосредственный предшественник итальянской оперы. Его создатели — композиторы Орацио Векки, Алессандро Стриджо, Луццаско Луццаски, позже Клаудио Монтеверди — писали музыку, по существу, на маленькие либретто со своей сюжетной канвой, действующими лицами, диалогами. Однако соло — арии, речитативы — еще отсутствовали; все, в том числе и партии отдельных персонажей, поручено было вокальному ансамблю. В этом жанре и складе А. Стриджо сочинил чрезвычайно популярную в свое время, реалистически сочную сценку из народной жизни «Болтовня прачек». Колоритная фигура тогдашней итальянской музыкальной жизни — расстрига-монах, композитор Орацио Векки, автор драматически-мадригальной сатиры бытового плана «Предгорья Парнаса».

В этих произведениях мадригал преодолел прежнюю утонченность. Он обращался к более широкой аудитории и приобретал театрально-выразительные черты — зарождалась опера.

Инструментальная музыка Европейское средневековье почти не знало профессионального инструментализма: духовное всевластие церкви подавляло его. И вот теперь именно Италия вновь вернула его к жизни.

Лютня стала излюбленным инструментом домашнего музицирования. Появились многочисленные лютневые пьесы гомофонного склада — интрады, прелюдии, гальярды, и аранжировки любимых фроттольных, мадригальных мелодий, канцонетт. Возникла и тематически самостоятельная, оригинальная лютневая литература, крупнейшим представителем которой был знаменитый ломбардский виртуоз-лютнист Франческо да Милано.

В концертной жизни итальянского Возрождения преобладал орган. Во Флоренции и Венеции образовались блистательные органские школы, связанные с именами Франческо Ландино, Клаудио Меруло, Джованни Габриэли. В период Высокого Ренессанса (в XVI столетии) итальянские мастера, главным образом венецианцы, написали для этого инструмента много произведений,

стиль которых оказал большое влияние на дальнейшее развитие инструментальной культуры.

Укажем некоторые основные жанры.

Прелюдия — вступительная пьеса (от латинского *prae* — перед и *ludus* — игра) — уже существовала тогда как инструментальное произведение самостоятельного значения. Прелюдии в то время сочинялись по преимуществу в аккордово-гармоническом складе, нередко в фактуре фигурационного характера.

Ричеркар отличался применением разнообразных сложных и замысловатых приемов полифонического письма, что подчеркнуто в самом названии этого жанра: слово «ричеркар» буквально означает «изысканная пьеса».

Канцона — своеобразная инструментальная «песня без слов», в ней отчетливо слышны вокальные истоки инструментальной полифонии. Имитационная канцона XVI века, как и каччия эпохи Треченто, — одна из близких предшественниц фуги, а подчас уже настоящая fuga.

Церковная полифония

Прогресс инструментальной и в особенности органной музыки, хотя и явился победой светского, мирского начала, происходил, однако, в прямой связи с расцветом церковной полифонии. Связь эта была закономерна. Прогрессивные эпохи в развитии вокально-песенного творчества, особенно в монументальных жанрах, и певческого искусства почти всегда плодотворно воздействовали на инструментальную культуру.

Хоровая полифония стала в Италии Высокого Ренессанса ведущей областью музыки. Это произошло, несмотря на ее принадлежность церковному культу, вопреки влиянию религиозной идеологии, стремившейся оторвать художественное творчество от жизни, от свободолобивых идеалов. В эпоху небывалого еще в Европе подъема гуманистического искусства выдающееся певческое дарование итальянского народа, естественно, искало более широких горизонтов для просторного разлива и тяготело ко все более крупным, циклическим формам. В тот период, когда Италия еще не имела оперы, единственным монументальным жанром оставалась месса¹. Библейские мотивы получали в ней музыкальное воплощение совершенно различное: все реже в религиозно-мистическом плане, все чаще — в тех житейских, «обмирщённых» вариантах, в каких они были уже веками переосмыслены в народных легендах, народной лирике и массовых действиях. Широко выдвигалась месса обобщенно-лирического плана.

Итальянская культовая полифония сложилась в тесной интонационной связи с народной песенностью, а также со светскими профессиональными жанрами XIV—XV веков. Ее крупнейшие представители — Палестрина, Аллегри, Андреа и Джованни Габриэли — писали не только церковную, но и светскую музыку. Они

¹ О мессе см. выше, стр. 79.

были, видимо, глубокими знатоками народного пения. Это сказалось прежде всего на мелодике их произведений — мелодике певучей, большого дыхания, красивого, плавного рисунка, льющейся широко и величаво. Правда, самое понятие мелодии не может быть применено здесь вполне в его современном содержании. Мелодии полифонистов XVI века не были тематически так структурно-кристалличны и жанрово рельефны, как двумя столетиями позже, скажем, у Генделя и И. С. Баха. Полифония эпохи Возрождения — это полифония строгого стиля, или «строгого письма»¹.

Строгий стиль Сложившийся в хоровом многоголосии, этот стиль ярко отразил и обобщил принципы церковно-хорового пения того времени. Это сказалось в диапазоне, голосоведении, в типе самой мелодики, какие характерны для этого стиля.

Основа строгого стиля, унаследованная от средневековой модальной системы, — старинные диатонические лады, с тою однако разницей, что теперь ионийский и эолийский лады превращаются в эстетически «равноправные», а ионийский вместе с дорийским постепенно выдвигаются на главное место. Приноровленные преимущественно к культовому хоровому пению, плавно-текущие, кантабильные мелодии строгого стиля отличаются весьма широко обобщенным характером, как бы растворяющим их жанровые черты (колыбельная, плясовая, игровая, застольная, плач и т. п.) и народно-песенные связи. Избегание хроматизма, напряженных интонаций септимы, ноны, увеличенных и уменьшенных интервалов, применение диссонансов лишь в контексте, смягчающем острую неустойчивость звучания, определяли собою интонационный строй, как правило, лишенный остроты или чувственной насыщенности экспрессии. В то же время строгое равновесие восходящих и ниспадающих фаз движения, столь же строгая постепенность ритмических увеличений и дроблений, красивая плавность голосоведения, прозрачное благозвучие вертикалей — все это создавало эффект песенного многоголосия в некоем идеализированном выражении: в музыке редко возникали интонационные конфликты, способные возмутить сферу созерцательно-прекрасного. Элементы функциональных отношений представляют явление в строгом стиле обычное, но ладовая структура еще не развилась в тональную, свойственную мажоро-минорной системе. Исключения составляют заключительные обороты, «где вследствие повышения вводного тона временно возникает тяготение доминантовой гармонии к тонической»... «Вне каденции строгое письмо не представляет подбора тонально определенных гармоний, тональная связь может совершенно отсутствовать, и за каждым аккордом на той же диатонической основе может следовать каждый другой аккорд»². При этих

¹ Термин этот введен С. И. Танеевым, выдающимся знатоком и исследователем западноевропейской полифонии.

² Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959, с. 8.

условиях, как указывал С. И. Танеев в том же классическом труде, логика гармонических последований еще не могла служить связующим началом. Эту роль, помимо словесного текста, играла имитация, особенно каноническая. Именно имитационное начало, распределяя «тематический материал равномерно между всеми головами, вносило в их движение чрезвычайную связанность»¹.

Нужно оговориться, что данная здесь обобщающая характеристика строгого стиля отвечает его реально-историческим качествам лишь в тенденции и представляет как бы равнодействующую множества местных, временных и индивидуальных отклонений от этой схемы. Так, нидерландцы XV века весьма часто пренебрегали благозвучием вертикали; венецианцы XVI столетия были достаточно далеки от покойно-созерцательного идеала; Палестрина бывал непосредственно близок к мажоро-минору, и основные гармонические функции уже выявлены у него со значительной четкостью. Народные напевы целостной структуры, не говоря уже о народно-песенных интонациях и их комплексах, в свойственной им образно-жанровой конкретности, широко представлены в полифонии Орlando Лассо.

Выше дана характеристика строгого стиля лишь в его типических чертах или «идеального» строгого стиля, который полнее всего отвечал образно-поэтическому строю полифонической, по преимуществу итальянской, музыки своего времени.

Несмотря на то что искусство это, устремленное к идеалу «абсолютного» благозвучия, очень далеко эстетическим вкусам и представлениям современного музыкального мира, оно, при совершенном исполнении, производит глубокое впечатление на аудитории нашего века. Это объясняется, вероятно, невозмутимо ясной и строгой красотой музыки, той спокойной уравновешенностью, печать которой почти всегда лежит на ее творениях, порою близких к границам бесстрастия. Эпохи великих потрясений и жизненных битв, вероятно, нуждаются в искусстве, отражающем не только беспокойную взвихренность общественной психологии, но и искания света, гармонии и надежды на лучшее будущее.

В итальянской церковной полифонии XVI века образовались две основные школы — римская и венецианская. Объединенные общностью уже формировавшегося в то время национального певческого стиля, они вместе с тем значительно различались между собою в эмоционально-образном строе, жанрах, в эстетических связях и перспективах.

К римской школе принадлежали Джованни Анимучча, Джованни Пьерлуиджи Палестрина, Феличе Анерио, Джованни Баттиста Нанини, Грегорио Аллегри. Палестрина был ее признанным главою, самым выдающимся и прославленным представителем музыки итальянского Возрождения.

Палестрина
(1525—1594)

¹ Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма, с. 8.

Джованни Пьерлуиджи, прозванный Палестриною по месту рождения, близ Рима, всей жизнью своей связан был с римской церковью: мальчиком он пел в церковных хорах, зрелым музыкантом состоял долгие годы регентом в соборе св. Петра и в других знаменитых церквях папской столицы. Эта исконная связь с католическим культом и католическими кругами, глубокая религиозность, свойственная его мирозерцанию, не могли не сказаться на его творчестве. В то же время повсюду почти слышится в нем художник, глубоко проникающий в душу народа. Он чутко внимает его страданиям и надеждам, его поющим голосам и выражает их в классически завершенных, широко обобщенных формах.

Наследие Палестрины в большей его части состоит из культовой музыки — месс (около ста), мотетов (свыше двухсот), ламентаций¹, импроперий², магнификатов, офферториев, духовных гимнов, мадригалов. Эмоционально-выразительное содержание этих произведений до некоторой степени отразило этические идеалы композитора. В музыке преобладает настроение сосредоточенно-спокойного, возвышенного созерцания. Напевы, трогательные в своей искренности и простоте, в кульминационных моментах достигают торжественно-ликующего, иногда восторженно экстатического звучания. Движение обычно неторопливо, рисунок мелодии мягок, скромн, но изящен. Эти качества она сохраняет и тогда, когда спокойно и величаво парит, и тогда, когда широкими взлетами взмывает к своим патетическим вершинам. Подъемы и спады постепенны, плавны, с мягко звучащими приготовленными задержаниями. Над всем разлит ясный и светлый, умиротворенный колорит. Фактура легка и прозрачна. Хор поет а cappella, без какого-либо инструментального сопровождения. Имитационные проведения вплетаются в легкую и лучистую полифоническую ткань естественно и органично, не затемняя словесного текста и образуя время от времени в своих сочетаниях аккордовые вертикили, как бы поддерживающие все строение:



¹ Религиозные песни-жалобы.

² Укоры, с которыми, по библейскому преданию, непризнанный Христос обращался к народу.



В поисках песенной основы своих композиций Палестрина обращался не только к хоральным напевам средневековья, но и к народным песням — итальянским, французским и иным. Отсюда четырехголосный аккордовый склад его знаменитых импроперий — склад, типичный для народной лауды XVI столетия. Тогда рождаются у Палестрины и новые гармонии мажоро-минорной системы в их логически осознанных функциональных отношениях:

Палестрина. Импроперии

34 *Хор I*

По пу-ле ме-ус, quid fe-ci ti-bi?
О мой на-род, что я сде-лал те-бе?

Итальянские певческие ансамбли, особенно знаменитой Сикстинской капеллы, достигли высокого совершенства в исполнении хоров Палестрины, однако сосредоточивали всю экспрессию и богатую технику лишь на раскрытии его религиозно-созерцательной сферы. Интерпретация произведений этого мастера требует величайшей прозрачности звучания, тонкой и умеренной динамической нюансировки, при которой хоровые пласты не ложились бы тяжелым грузом, но как бы парили свободно и легко в звуковом пространстве.

Когда чешский и немецкий протестантизм предпринял широкую реформу по демократизации богослужения и церковного пения, католическая церковь, организовавшая в противовес реакционную «контрреформацию», пыталась творения Палестрины

превратить в своего рода религиозно-песенную эмблему контрреформационного движения. Однако не религиозное созерцание составило главное содержание музыки великого композитора. Правда, героически-мятежные, жестокие и мрачные стороны итальянской жизни в то бурное время не привлекали его воображения как художника, и он прошел мимо них стороной. Зато с великим мастерством воплотил он неугасимые надежды и упования своего народа, его бездонную скорбь в минуты страдания; его стремления к свету и красоте жизни.

Творческий расцвет Палестрины был достигнут тогда, когда эпоха Возрождения для других искусств уже уходила в прошлое. Он же составил музыкальную вершину этой культуры и основную ее идею — идею совершенной гармонии человека и мира — воплотил с той идеализированно-обобщающей красотой, какая до него была еще невозможна, а после него — уже невозможна в итальянском хоровом искусстве.

Музыка Палестрины, возвышенная и сияющая, гармонически-уравновешенная, проникнутая глубокой человечностью, недаром часто уподобляется живописи его младшего современника — Рафаэля. Наш выдающийся музыкальный критик и теоретик А. Н. Серов был прав, относя Палестрину к тем художникам, над истинно прекрасными творениями которых время бессильно.

Венецианская школа

Венецианские полифонисты — Франческо д'Ана, Адриан Виллаэрт, Андреа и Джованни Габриэли (1557—1613) — образовали другую ветвь итальянской полифонии XVI века. Уступая римской школе в возвышенной и мудрой простоте содержания, в прозрачной ясности и легкости хоровой фактуры, в гармоничном изяществе формы, венецианцы, однако, превзошли римлян другими сторонами своего творчества. Оно было созвучно общему направлению и облику искусства Венеции, ее всемирно знаменитой живописи (Тициан, Веронезе) и зодчества. Этот полифонический стиль, особенно у Габриэли, отличался чертами концертности, какого-то расточительно-пышного великолепия, которое вполне отвечало музыкальным вкусам и обычаям Венецианской республики: увлекательной яркостью колорита, массивностью и блеском, динамическим и тембровым разнообразием, а порою и впечатляющими контрастами звучания. Свои мессы, духовные концерты, «священные симфонии» и другие произведения венецианские композиторы писали зачастую для нескольких хоров различного состава (*chori spezzati*), к тому же с инструментальным (обычно органным) сопровождением.

Как видно из партитуры (см. стр. 116), «Benedictus» написан для трех хоров. Нижний — басы и тенор — вступает первым. Ему отвечает верхний: альт и три сопрано. Таким образом, соотношение голосов по регистру в крайних хорах симметрическое. Третьим выступает средний хор — бас, тенор, альт, сопрано. В дальнейшем становлении образа — восхождения от величавого покоя к мощной

завершающей кульминации «Осанна» — важную формообразующую и выразительную роль играет последовательная смена и разнообразное сочетание светлых и темных, массивных и воздушно-легких, недвижно-кристаллических и текучих, расцвеченных фигурациями пластов звучания:

35 Дж. Габриэли. *Benedictus* (Благословен грядый). Фрагмент

The musical score is presented in four systems. The first two systems consist of four staves each, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef. The first two systems contain only rests, indicating a period of silence or a specific instrumental texture. The third system introduces vocal parts with the lyrics "Be. ne. dic. tus qui. vo." on four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The lyrics are distributed across the staves: the top staff has "Be. ne. dic. tus qui. vo.", the second staff has "Be. ne. dic. tus qui. vo.", the third staff has "Be. ne. dic. tus qui. vo.", and the fourth staff has "Be. ne. dic. tus qui. vo.". The fourth system continues the instrumental texture with four staves, showing a more active melodic and harmonic development.

Be . ne dic . tus

Be . ne dic . tus

Be . ne dic . tus

Be . ne dic . tus

Be . ne dic . tus qui

Be . ne . dic . tus qui ve .

Be . ne . dic . tus qui ve

Be . ne . dic . tus qui ve .

. nit.

. nit.

. nit.

. nit.

in no.mi. ne

in no.mi. ne

in no.mi. ne

in no.mi. ne

ve nit

nit

nit

nit

. nit

in no.mi. ne

in no.mi. ne

in no.mi. ne

in no.mi. ne

in no.mi. ne

in no.mi.

Do mi - ni

Do mi - ni

Do mi - ni

Do mi - ni

In no - mi

In no - mi

In no - mi

In no - mi

- ne Do mi - ni

- ne Do mi - ni

- ne Do mi - ni

- ne Do mi - ni

В противоположность римской полифонии *a'cappella*, у венецианцев все богатства экспрессии, красок, фактуры были празднично «подняты на поверхность» звучания. В этой экстенсивной роскоши выразительных средств и гипертрофии эмоций, в нагромождениях звуковых масс и «пиршестве тембров» особенно отчетливо чувствовался конец Возрождения и приближение барокко.

Этот новый стиль закономерно отразился и в жанровой природе венецианской музыки. Центральный, наиболее широко обобщающий и ритуально насыщенный жанр Возрождения — месса — уже не занимает в ней главенствующего места. На первый план выдвигаются вокальные и особенно вокально-инструментальные жанры, вызванные к жизни декоративно-праздничными устремлениями венецианского искусства: концерты, симфонии, священные песнопения, «ариозные ричеркары», «экклезиастические» канцоны. Месса, мотет, псалом также приобретают концертные черты. Эта эволюция духовной музыки связана в большой мере с прогрессом светского концертирования, с высокой инструментальной культурой, с расцветом органного, скрипичного искусства, с появлением светских инструментальных ансамблей (скрипки, виолы, лютни, басовые виолы, флейты, корнеты, тромбоны, треугольники, барабаны) и широким проникновением тромбонов, виол и других инструментов в церковную музыку (в «Священные симфонии» Джованни Габриэли вводит до семнадцати инструментальных партий).

Джозеффо Царлино
(1517—1590)

Характерно, что именно в Венеции, и прежде всего на опыте ее творчества, предприняты были наиболее результативные попытки теоретически осмыслить закономерности музыкального искусства новой эпохи. Здесь знаменитый теоретик Джозеффо Царлино, завершая исследования целого ряда предшественников, создал свой труд «Установления гармонии». Хотя и ограниченный в своих философски-эстетических обобщениях религиозно-этическими взглядами ученого монаха, отрицавший художественность народного песенного творчества, Царлино, однако, призывал музыкантов подражать природе. Он определил некоторые нормы и теоретические основы контрапункта строгого письма и, следуя прозрениям античных авторов, попытался заглянуть вперед и сформулировать новые закономерности гармонии. Он исследовал акустическую природу трезвучия, эстетически узаконил мажорный и минорный лады, обратил внимание на явление обращения интервалов.

Музыка XVI столетия — одна из глубоко содержательных и многообещающих страниц в истории позднего итальянского Возрождения. Она оставила после себя много прекрасных произведений. Но во всей полноте ее значение раскрывается лишь в последующем развитии итальянской и мировой музыки — от мастеров XVII века и до наших дней.

Французский Ренессанс¹ по гуманистическому духу был родствен и созвучен итальянскому Возрождению. Он вызвал к жизни музыку, которая, устремившись к тем же идеалам, пошла, однако, несколько иными путями, облеклась в другие формы, обогатилась совершенно оригинальными жанрами и стилями письма и исполнения. Формирование французской нации и образование в XV веке централизованного национального государства; кровопролитная англо-французская столетняя война; ожесточенная религиозная борьба внутри феодального лагеря между католиками и гугенотским движением; старинная, еще от средних веков унаследованная богатая гуманистическая культура городов Парижа, Дижона, Лиона и Анжера; богатое наследие готической полифонии, а с другой стороны, искусство трубадуров и труверов — все это внесло своеобразные черты в музыкальную жизнь, обычаи, нравы.

Народная песенность

Раньше всего эти черты, вероятно, сказались в народном песенном творчестве. Народ слагал патриотические песни о Франции, о красоте родной земли, о гражданском и воинском долге французов перед отечеством — и в них звучали голоса пробуждавшегося национального самосознания. Разнообразное песенное воплощение вновь получила большая и неотвратимая в то время тема войны. Еще звучала знаменитая средневековая песня о вооруженном человеке. В мрачную эпоху раздиравших Францию братоубийственных распрей и религиозного фанатизма, разжигавшегося правящей королевской кликой, народ испытывал безмерные страдания. Но он сохранил и совершенствовал свои бытовые, лирические, хороводные песни, жизнерадостные, полные чувства, искрящиеся юмором и раскрывающие его живой, темпераментный, остроумный характер. Это сообщало им большую жизнеспособность, и они звучат на устах французов в различных вариантах вплоть до наших дней. Вот одна из любимых тогдашних песен, обработанная впоследствии мастерами-полифонистами Орландо Лассо и Аркадельтом, — «Из Лотарингии домой»:

36 Из Лотарингии домой

En re - ve - nant de Lor - rai - ne, Mar - got ren - con -
 trait, trois ca - pi - tai - nes. Vi - gne, vi - gne, vi - gno -
 let, Mar - got, la - bourez les vi - gnes bien - tost

¹ Ренессанс — возрождение (от французского *renaître* — возрождаться).

Трое капитанов шли домой,
 Проходили виноградник мой.
 Виноградник-виноградничек, Марго,
 Ты трудися, обрабатывай его.

До сих пор поется в народе в несколько измененном варианте записанная тогда прекрасная песня, ритмически оживленная и певучая в одно и то же время, «Sur le pont d'Avignon»:

37

В Авиньоне на мосту



На мосту ведет парод
 В Авиньоне хоровод.

Или в другом варианте:

В Авиньоне на мосту
 Я видал красотку ту.
 Веселит она народ,
 Песню новую поет¹.

Остались от того времени и танцевальные мелодии, по интонациям, ритмическим фигурам близкие к средневековым. В 1547 году неизвестным автором сделана была гитарная запись хороводного танца в трехдольном размере (bransle), который плясали тогда в Пуату. Ряд танцевальных мелодий-бранлей и других, записанных в разных концах Франции, дошли до нас в превосходных обработках Клода Жервеза и других композиторов того времени. Танцевальные пьесы, аранжированные для лютни, виолы, скрипки и других инструментов, объединялись в серии и издавались сборниками под названием «Danseries». Известный парижский нотопечатник XVI века Пьер Аттеньян опубликовал пять сборников «Danseries» в четырехголосном изложении. Это были первые танцевальные сюиты.

Профессиональное
 музыкальное
 искусство

К XV—XVI векам относится возникновение новой разновидности французского песенного творчества — нозлей (noëls), или, как их тогда просто называли, — «но». Первые «но» — это настоящие святочные песни на евангелические тексты (о рождении Христа, поклонении волхвов и т. д.), и распевались они именно на

¹ Переводы автора. Мелодию «Авиньонского моста» Артур Онеггер ввел в свою ораторию «Пляска смерти».

рождественские праздники. Однако скоро этот жанр эмансипировался: нозли стали исполняться не только в сочельник, но и в другое время, притом едва ли не по всей Франции и на местных диалектах. К библейской легенде присоединялись мотивы современности, а евангельские сюжеты являлись в скептически-насмешливом освещении. Вот, например, подобная интерпретация легенды о чуде христовом в Кане Галилейской:

Чтоб понравиться мамаше,
Воду сделал он вином
С ловкостью необычайной.
Бог помилуй души наши!
С этой прибыльной тайной
Всяк хотел бы быть знаком¹.

Постепенно сложились нозли-басни, нозли-пасторали, нозли лирические, сатирические и другие. Характерная особенность жанра: эти «духовно-мирские» тексты большей частью принаравливались к мелодиям широко бытующих городских и сельских напевов. Но иногда в манере популярных образцов сочинялись совершенно новые песни, сохранявшие традиционную строфическую форму. В своей манере слагали их в Пуату и Провансе, в Лангдоке и Бретани, в Дижоне и Анжере. И авторы бывали разнообразные: священники и врачи, чиновники и аптекари, композиторы и поэты, не говоря о многочисленных анонимах. Этот распространеннейший жанр, полулюбительский-полуфольклорный (первый сборник был опубликован в 1512 году), вскоре привлек и композиторов-профессионалов. Появились полифонические нозли, принадлежавшие перу Котлэ, Сертона, Корруа. Нозль сыграла важную роль в образовании центрального жанра французского музыкального Возрождения — многоголосной песни (*chanson*).

Рядом с сокровищами передовой французской мысли и искусства — материалистическими идеями Пьетро Гассенди и Мишеля Монтеня, бессмертной сатирой Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», плебейской поэзией бунтаря-бродяги, обличителя знати и церкви Франсуа Вийона, утонченным гуманизмом поэтов Клемана Маро и Пьера Ронсара — возникла и новая профессиональная музыка. Ее связи с литературой общеизвестны. На стихи Ронсара — знатока музыкальной культуры — написано было множество превосходных мелодий. Сами поэты нередко бывали музыкантами.

Франция первой из европейских стран выдвинула теоретиков нового искусства (*ars nova*) — Филиппа Витрийского и Жана де Мюр. Они смело выступили против отживших догм средневекового музыкознания и обосновали новые, прогрессивные в то время принципы теории и музыкального письма.

¹ Перевод автора.

Гийом де Машо
(1300—1377)

Мы уже знаем, что во Франции еще в XII веке возникла жизнерадостная светская музыка трубадуров и труверов, в некоторых чертах поэтического содержания и мелодического стиля предвещавшая Ренессанс. Характерно, что последний и величайший трувер Франции Гийом де Машо явился в то же время самой видной фигурой французского нового искусства. Он — создатель первой французской мессы четырехголосного склада для хора с инструментальными голосами. Один основной напев, проходящий во всех частях, мелодически скрепляет структуру цикла.

Машо написал также много превосходной музыки в светских жанрах. Его маленькие полифонические баллады строфической композиции синструментальным сопровождением и трехголосные лирические рондо на три различных текста (жанр, распространенный тогда не только в народном творчестве, но и в ученой французской поэзии) до сих пор радуют слух свежими, певучими мелодическими оборотами. Машо оставил после себя также восхитительные *lais*¹ — одnogолосные песни с сопровождением, интонационно более непосредственно близкие народному творчеству. Он был прежде всего тонким и изобретательным мелодистом. Изящество рисунка, органически сочетавшееся с жизнерадостной свежестью, пикантной остротой, а иногда и благородно-аффектированным пафосом французской интонации, составляло характернейшую черту его музыки. Его привлекали различные стороны жизни; он был одинаково искренен и в патетических хорах мессы, и в задушевных *lais*, где, несмотря на затейливость стихосложения, резвая непринужденность высказывания, мажоро-минорная ладовая основа, выразительная острота ритмического рисунка, куплетность строения говорят о близости к народным истокам:

38

Гийом де Машо. Песня о смерти

Do-lans cuer, las, Di moy que fe-ras,
Quedi-ras, Ou i-ras. Ne que de-ven-ras.
Quant tu ver-ras, Qu'oune te vuet pas?
Plus n'a-ras de so-las. Que de di-re: hélas!

¹ Lay (lai) — песня.

Сердце усталое,
Добрый совет
Дай мне, чтоб знал я:
Любит иль нет?

В сердца биянях
Мне слышно: увы!
Нет вам спасенья,
Отвергнуты вы ¹...

Характерная черта: Машо, этот бонвиван ², беспокойный странник, изъездивший едва ли не всю Европу, придворный кавалер, страстный охотник, участник ряда военных кампаний, — был в то же время неутомимым и взыскательнейшим тружеником своего искусства. Об этом свидетельствуют и его сочинения: все они — от сложных полифонических форм и до безыскусственных песенок народного склада — отличаются безупречной законченностью, даже элегантностью отделки.

Многоголосная песня

Позже, в XV—XVI веках самым реалистическим и популярным жанром французской профессиональной музыки стала многоголосная песня.

К ней обратились многие композиторы тогдашней Франции, особенно те, кто так или иначе принадлежал к школе великого мастера песни Жоскена Дебре, — Мутон, Мулю, Виллар, Ришфор, Майяр, Клоден Сермизи, Жаке, Сертон, Пассеро, Жаннекен и, наконец, принадлежавший уже не столько Франции, сколько Италии, — Аркадельт. Заняв центральное место у себя на родине, французская песня приобрела общесвропейское значение. Ее опыт был освоен музыкантами Италии, Нидерландов и других стран.

В этом жанре написаны, например, многие произведения знаменитого нидерландского полифониста Орlando Лассо, о котором речь будет ниже.

Круг образов многоголосной песни был широк, к ней тянулись очень различные дарования. Но главной темой для нее была, конечно, Франция — ее природа, люди, города, деревни, поля ее сражений и картины мирного быта.

Клеман Жаннекен (1480—1564)

Крупнейший мастер *chanson* Клеман Жаннекен ³ стал центральной фигурой французского музыкального Ренессанса. Сведения о его жизни

скудны и все еще нуждаются в уточнении. Он родился, вероятно, между 1480 и 1494 годами в Шательро (Пуату), в местности, которая еще в его времена славилась песенно-танцевальным фольклором, особенно бранлями и нозлями, оказавшими на творчество

¹ Вольный перевод автора.

² Любитель хорошо пожить.

³ В музыковедческой литературе традиционной является орфография «Жаннекен». Между тем сохранившиеся документы, в том числе автографы самого композитора, свидетельствуют о том, что он предпочитал писать свою фамилию через два «н» — «Жаннекен». (см. в кн.: Levron Jacques. Clément Janequin — musicien de la Renaissance. Paris, 1948, p. 13).

Жаннекена заметное влияние. Можно предполагать, что он происходил из буржуазной семьи, еще в молодости (около 1515 года) был посвящен в духовный сан и, с ранних лет испытывая влечение к хоровому пению, игре на органе и сочинению музыки, обучался этому искусству у знаменитого полифониста Жоскена Дебре или у кого-то из его ближайших последователей. В 20—40-х годах мы встречаем его в качестве кюре (священника) в Бордо, Анжере (Анжу), Анвере, где он славился как превосходный регент, органист, а с 1530 года, когда впервые были опубликованы его произведения, — и как композитор, мастер хоровых жанров. С 50-х годов Жаннекен, уже широко известный не только во Франции, но и в других странах, обосновался в Париже. По не вполне достоверным данным, он был одно время капелланом у герцога Фр. де Гиза, пользовался покровительством и других вельмож, однако, как это явствует из сохранившихся документов, умер в 1564 или 1565 году в бедности. Его авторитет и слава еще при жизни были велики. Ронсар, Баиф, Дю Белле, Рабле отзывались о нем с пиететом. Известный композитор Жан Даниэль (Мэтр Миту) воспел его в одной из своих прелестных нозелей.

Произведения Жаннекена были опубликованы в Париже и в Венеции между 1530 и 1572 годами. Будучи, подобно своему современнику Рабле, священником и к тому же регентом церковных хоров, Жаннекен, естественно, оставил после себя ряд произведений в духовных жанрах — мессы, мотеты, давидовы псалмы, плачи Иеремии, соломоновы притчи. Произведения эти, написанные в большей своей части в поздний, парижский, период, отличаются ярко-ренессансной трактовкой жанра: интонационной близостью фольклору и нозлям, колоритной звукописью, а подчас и возникающими то тут, то там пародийными мотивами, которыми особенно богаты были нозли из Пуату. Во всем этом сказалось также могучее воздействие жанра многоголосной песни, который приобрел для Жаннекена еще с молодых лет всеобъемлющее значение. Всего до нас дошло около двухсот восьмидесяти этих песен. В них композитор предстает перед нами как подлинно ренессансный художник-реалист, писавший с натуры широкими, сочными мазками.

Первоклассный мастер многоголосного письма, Жаннекен искусно пользовался приемами как аккордового многоголосия, так и линейно-имитационной полифонии, создавая целые «звукописные пологна» французской жизни, подчас в крупной многочастной форме. Иногда это были образы природы — отнюдь не те утонченно-элегические, какие часто встречаются у Ронсара, или учено-изысканные — у поэтов или музыкантов, объединившихся под сенью благородно-патриотического и аристократического содружества «Плеяды». У Жаннекена это музыка пейзажа, светлая, полнокровная, оваянная бодрящей свежестью («Песня жаворонка», «Песнь соловья», «Охота на оленя», «Пение птиц»). Хороши у него «песенные зарисовки» жанрового плана: «Крики Парижа», «Болтовня

женщин за стиркой», «Ревность». Но особенно славились его патриотически-батальные песни. «Война» («Битва у Мариньяно»), «Осада и падение Булони», «Битва при Ренти». Здесь мастер с поразительной смелостью и искусством воссоздавал средствами хоровой полифонии целые большие звуковые картины боя с фанфарами, кличами, маршем, барабанной дробью и интермедийными эпизодами солдатского веселья.

В лирико-бытовых *chansons* Жаннекена особенно преобладает народно-жанровое начало. Он обращается к популярным мелодиям фольклора, нозлям («Мельничиха из Вернона», «Однажды, глядя на цветы»), широко пользуется бытующими вариантами характерного для сельской песенности трехдольного метра и резвыми танцевальными ритмами, которые чудесно оживляют несколько однообразную фактуру силлабического контрапункта:

Кл. Жаннекен. Мой май

39 Мой май, мой май. Лый ме - сяд май, как мо - лод

ты и как пре - красен, ког - да о - де - вешь

лес и луг ваш, и сад о - де - вешь в зе - лень ли - ствы.

В ином складе — песня «*Au joli jeu*»² на весьма фривольный любовный текст, с угловато очерченным, «жирным» рисунком и резкой, говорливой интонацией:

¹ Перевод автора.

² «За милую игру».



Имитационная полифония сочетается здесь с элементами аккордового четырехголосия, параллелизма терций, секст — с противоположным движением мелодических линий. Бойкая перекличка голосов вызывает представление скорее о народной сцене, нежели о лирическом высказывании. Вероятно, фольклорного происхождения и рондообразное строение песни.

Вместе с литературой многоголосная песня влилась в общий поток гуманистического движения, взывавшего к жизненной правде и открыто противопоставлявшего себя схоластическим догмам и религиозному мистицизму феодально-средневекового мира.

К стилю и складу *chanson* обращаются те композиторы современной Франции, которых вдохновляет жизнерадостное и красочное искусство Ренессанса, — Клод Дебюсси в песнях на слова Шарля Орлеанского или Франсис Пуленк во «Французской сюите». К могучим истокам XVI столетия ведут нити исторических, эстетических связей также и от иных страниц позднейшей французской музыки. «Песнь соловья» Жанккена по-своему переосмыслена во «Влюбленном соловье» Франсуа Куперена, «Пение птиц» оживает в «Перекличке пернатых» Рамо, и даже оба «Жаворонка» Оливье Мессиана, таинственно-одухотворенные и изысканные, все же восходят к прообразу, созданному почти четыреста пятьдесят лет назад жизнелюбивым реалистом-священником из Анжера...

Музыка, церковь
и религиозная
война

Вечно молодому, жизнеутверждающему народному творчеству, реалистическим устремлениям многоголосной песни труднее было проложить пути во французскую церковно-католическую музыку. Ей менее свойственны были те страстные искания жизненной правды под покровами религиозных сюжетов и молитв, какие так характерны для итальянского Возрождения. Но и здесь закономерно возникли новые художественно значительные явления. Внушительный подъем переживала органная культура, особенно

благодаря творчеству замечательного мастера-виртуоза и композитора-полифониста Жана Тителуза (гимны, ричеркары, ранние фуги). Высоко стояло искусство французской мессы и мотета (Пьер де Ля Рю, Жан Мутон), испытавшее воздействие мадригала и chanson. Все же католически-культовое пение оказалось наиболее консервативным до отношению к прогрессивным гуманистическим идеалам эпохи.

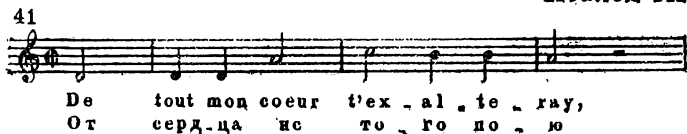
Феодално-католическая реакция во главе с королевской властью неистовствовала и беспощадно истребляла огромные массы людей. Как известно, религиозная война католиков и гугенотов¹ завершилась варварской «Варфоломеевской ночью» на 24 августа 1572 года; она обошлась Франции в тридцать тысяч человеческих жизней. Религиозные разногласия и таившиеся за их завесой междоусобные раздоры феодального лагеря были чужды коренным интересам народа. Однако натиск протестантизма на католическую церковь неизбежно отразил вековую ненависть к ней, назревшую в широких кругах французского общества, и, в свою очередь, развязал и активизировал антикатолические настроения в массах.

Гугенотские псалмы

Все это отразилось в музыке: в противовес красивым, но далеким от народа католическим песнопениям, возникли гугенотские псалмы — лирические и боевые религиозные гимны, слагавшиеся зачастую на мелодии широко бытовавших мирских песен. Однако фанатически-религиозный и обличительный характер гугенотского движения отразился в особой обработке, которой подвергались эти напевы. Они теряли первоначальную гибкость, свежесть и изящество. Мелодический рисунок становился грубым, «деревянным». Ритмические фигуры застыли в крупных, часто сплошь почти равных длительностях. Так возник аскетически строгий, безрадостный стиль.

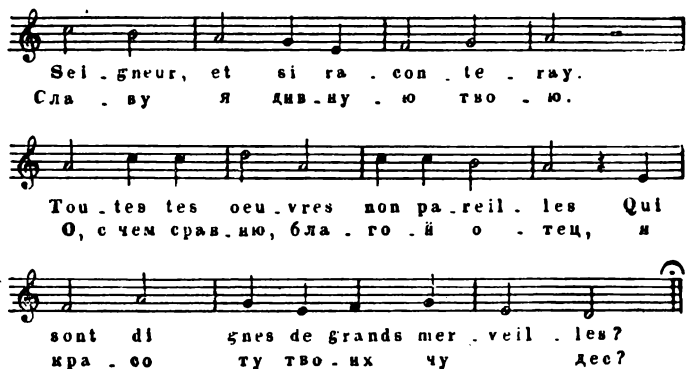
В скорбном экстазе некоторых псалмов воплощены самые трагические и кровавые страницы истории французского народа. В 1553 году католическая церковь во Франции совершила одно из страшнейших своих злодеяний. Она сожгла на костре в Лионе пятерых школьников из Лозанны по обвинению в принадлежности к протестантской ереси. По свидетельству современников, эти дети-жертвы пели перед казнью свою предсмертную песнь — IX псалом, мелодия которого до сих пор впечатляет страдальческим пафосом²:

Псалом IX



¹ Протестантское движение во Франции.

² См. об этом в кн.: Gerold Th. Clément Marot. Paris, p. XXXI. В советской литературе этот факт приведен Р. Грубером в его труде «История музыкальной культуры» под ред. К. Розеншильда, т. 2, ч. 1. М., 1953, с. 308.



Протестантское движение во Франции захватило и крупных композиторов-профессионалов Клода Лежена, Клода Гудимеля и других.

Четырехголосные псалмы Гудимеля в контрапункте «нота против ноты» написаны с подлинным вдохновением и пользовались большой популярностью. Связь с гугенотами не прошла безнаказанно для знаменитых музыкантов. Клод Лежен едва избежал гильотины, Гудимель был зверски зарезан в Лионе в 1572 году.

Так отразилась в музыке одна из самых бурных, критических эпох в истории французского народа.

МУЗЫКА В ИСПАНИИ

«Золотой век» («siglo d'oro») испанской литературы и искусства начинается в середине XV века, охватывает весь XVI и простирается далее, в глубь XVII столетия, по крайней мере вплоть до его половины.

Первые полтора десятилетия этого периода — испанское Возрождение. В то время испанский народ уже победоносно закончил свою «Реконкисту» — освобождение страны от арабского владычества. В конце XV века испанцем Христофором Колумбом открыт был Новый Свет, ставший для новоявленных колонизаторов источником невиданного обогащения. Пиренейский полуостров постепенно превратился в метрополию могущественной колониальной монархии, простершей свои владения от Нидерландов до Сицилии, от Сардинии и до Южной Америки. Освободительная война народа против иноземных властителей, антифеодальное движение крестьянства (особенно каталонского) и плебейских масс в городах (кульминацией явилось знаменитое восстание коммунерос¹ 1519—1522 годов с центром в Кастилии), упадок земельной аристократии, бурный рост оппозиционных настроений мелкого дворянства (ги-

¹ Деятелей городских коммун.

дальго), прогресс городов и городской культуры, богатое художественное наследие феодальной эпохи и особенно арабской науки, архитектуры, поэзии и музыки, наконец, духовно раскрепощающее воздействие итальянского Возрождения — все это привело к большому подъему общественной мысли, науки, литературы, искусства.

Замечательные исследователи XVI столетия, борцы за науку, основанную на опытных данных, Луис Бивес, Хуан Уарте, Мигель Сервет, Франсиско Санхеэ смело выступили против средневековой схоластики и католического богословия. Были сделаны важные открытия в механике, биологии, медицине. На театральной сцене появились жизненно-правдивые пьесы с музыкой — сценки из народной жизни, созданные талантливым выходцем из народа Лопе де Руэда, а вслед за ним — и ранние произведения величайшего драматурга Испании Лопе де Вега. В XV столетии высшего расцвета достигла оригинальная каталонская и галисийская лирическая поэзия. На исходе Возрождения в литературе выдвинулась гигантская фигура Сервантеса. Архитектура и ваяние утвердили во многих прекрасных церковных и дворцовых сооружениях жизнерадостные и блестяще-экспансивные стили исабелино и платереско¹, последний — народный по своим истокам. Наконец, испанская живопись после национально-самобытных и глубоких ренессансных работ отца и сына Берругете, Луиса де Вагас, Хуана де Хуни, с появлением работ толедского мастера Эль Греко (Доменико Теотокопули, 1541—1614), вступила в свой блестящий кульминационный период.

Интеллектуальные и эстетические ценности, как бы ни были они многочисленны и художественно-прекрасны, не могли облегчить реальных тягот и бедствий народа, а эти тяготы и бедствия были велики. Испанский феодализм в эпоху Возрождения создал самое централизованное, деспотичное и воинственное из всех тогда существовавших абсолютистских государств. Народные восстания подавлялись огнем и мечом. Революционное движение «Los Comuneros» было потоплено в крови королевскими войсками под командованием одного из самых богатых и надменных грандов — графа Оливареса. Католическая церковь достигла здесь такой свирепости правов и беспощадности в подавлении инакомыслящих, каких не знал и папский Рим. Орден иезуитов, учрежденный в 1534 году, инквизиция, казнь еретиков сожжением заживо были изобретениями испанского католицизма. Двумя столетиями позже Карл Маркс писал об этой эпохе: «Вот тогда-то исчезли испанские вольности под звон мечей, в потоках золота и в зловещем зареве костров инквизиции»².

При всех свободолюбивых, а иногда и антиклерикальных поползновениях науки и искусства, влияние, оказываемое на их

¹ Исабелино — по имени королевы Изабеллы Кастильской. Платереско — украшенный.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 10, с. 431.

судьбы церковью и государством, было огромно. Народная музыка в церкви, при дворе была под запретом. Пляска любимой народом сарабанды каралась бичом, изгнанием, галерами. Так было, пока церковь, не в силах искоренить народную традицию, лицемерно не узаконила сарабанду, даже канонизировала ее, превратив в музыку траурного шествия верующих (в страстную пятницу) вокруг христовой плащаницы. Борясь с народным театром, церковь навводила сцену католически-нравоучительными религиозными представлениями — autos sacramentales. Она заставила служить себе самых блестящих деятелей литературы и театра: Хуан дель Энсина, Лопе де Вега были священниками, и церковный сан, естественно, сковывал порою свободный полет их мыслей и художественной фантазии. В царствование Филиппа II испанский абсолютизм выступил с притязаниями на централизацию художественной жизни, творчества, стилей, на подчинение их строгой системе эстетических нормативов, отвечающих аскетическому духу времени. На смену жизнерадостным, празднично-нарядным стилям исабелино и платереско приходит монументальный, сумрачно-импозантный стиль эрререско¹, памятником которого по сей день остается знаменитый королевский дворец Эскориал. До некоторой степени эта тенденция сказалась и в живописи и в музыке.

Такова была обстановка, в которой возникло и развилось профессиональное музыкальное искусство испанского Возрождения. В лучших своих устремлениях оно не покорилося духовному диктату церкви, живо откликаясь на большие события современности, воплощая думы и чувства своего народа.

Народные романсы Среди разнообразных жанров испанского песенного фольклора на первое место выдвинулись в ту эпоху романсеро (романс) и вильянсико (сельский напев) — песни для голоса соло с аккомпанементом гитары или вихуэлы.

Круг образов в этих песнях очень широк. В «Назидательных новеллах» Сервантес любовно описывает во всех подробностях, какие романсы и как именно распевались среди погонщиков мулов, служанок, сторожей, пастухов, судомоек. Он называет романсы, в которых «поется про великого воина Томумбея», барселонский лирический романс «Ухватясь рукою сильной за чугунную решетку», «романсики потешные» и различные другие. В XII главе «Дон-Кихота» хитроумный гидальго ночует у козопасов, и они развлекают его длинным чувствительным романсом, где, между прочим, отнюдь не благочестиво поется:

Церковь нам готовит узы,
Петли шелковые вяжет;
Положи свою в них шею,
И свою вложу я рядом.

Словом, были романсеро — героические сказы, романсеро — песни любовные, шуточные; были романсеро нравственно-назида-

¹ Он получил это название по имени архитектора Эскориала Х. Эррера.

тельного и религиозного содержания; бывали и сатирические, осмеивавшие знатных сеньоров, чиновничество, духовенство, даже королей.

В XVIII главе «Дон-Кихота» дуэнья Родригес, беседуя с Санчо Пансой, ссылается на старинный романс о том, как короля Родриго живехонького посадили «в яму, наполненную жабами, змеями и ящерицами», а на трон вместо него возвели крестьянина Вамбу, «взятого от сохи, волов и ярма».

Пленяющие свежестью чувства и непринужденным изяществом рисунка, мелодии романсов и вильянских искусно вариировались. Строфы их назывались колас (coplas), что соответствует французским куплетам. Они перемежались с припевом — эстрибилью, который обрамлял и прослаивал собою всю композицию. Важную роль играла инструментальная партия. Певческий голос вступал лишь после того, как мелодия романса исполнена была на вихуэле звучно и широко. В последующих строфах инструменталист фигуративно вариировал напев в так называемых *diferencias*¹. В искусстве орнаментального вариирования испанский фольклор, впитавший традиции мавританского стиля, не знал себе равных на западе Европы. Аккомпанемент ритмически зачастую контрастировал с эмоциональным строем вокальной мелодии, и тогда музыка приобретала двуплановый характер.

В романсах, вильянских и других жанрах запечатлелась жизнь народа, эпопея его освободительных движений, трагедии кровопролитных войн; его мирозерцание, обычаи, идеалы.

Народные инструменты Свои песни и танцы испанцы исполняли обычно с инструментальным сопровождением. Их излюбленные инструменты — кастаньеты, бубен, цимбалы, чистуа (род гобоя), пятиструнная гитара и шестиструнная вихуэла с выпуклой нижней декой и шейкою, откинутой назад на лютневый манер. Вихуэлы были щипковые (*de mano*) и смычковые (*del arco*). Великий классик испанской литературы М. Сервантес писал в своих «Назидательных новеллах»: «Самый красивый голос на свете теряет свои достоинства, если ему не подыграют на гитаре, цимбалах, органчике или арфе»².

Профессиональная музыка Народные жанры и приемы широко проникли в профессиональное творчество. На смену духовным *cantigas* — одnogолосным песням каталонских, арагонских, кастильских трубадуров позднего средневековья, эпоха Возрождения выдвинула сначала полифонические песни — *cantarcillos*, *villancicos* трех- и четырехголосного склада. Крупнейшим мастером этих новых жанров был Хуан дель Энсина — первый испанский полифонист.

¹ По-испански это слово буквально означает «различия», а в переносном смысле — вариации (форма и жанр).

² Сервантес М. Назидательные новеллы, т. 2. М. — Л., 1934, с. 22.

Но в течение XVI столетия полифонические песни, предназначенные для хорового пения, вытеснялись сольными одnogолосными романсами, вильянсико, более изысканными и сложными по композиции сонетами. Так испанская народная традиция сольного пения окончательно утвердилась в светской профессиональной музыке.

Это было искусство живое, полнокровное, страстное. Чуткие к жизни музыканты-гуманисты XVI столетия Мигель де Фуэнльяна, Алонзо Мударра и другие создавали романсы и вильянсики на самые злободневные исторические, бытовые и другие темы.

Талантливому композитору и виртуозу, слепцу Фуэнльяне принадлежит знаменитый исторический романс на патриотическую тему: как испанцы в 1492 году отвоевали у мавров Альгамбру. То был один из самых важных завершающих эпизодов Реконкисты. Романс предназначался для певческого голоса с аккомпанементом гитары, а текст его гласит:

В Гранаде испанской
Король мавританский
Обходит столицу свою.
Час пробил отмищенья:
Пришло извещение,
Что дала Альгамбра в бою.
По старой Гранаде
Он в пышном наряде
Последний свершает свой путь;
К Альгамбре зовет
И кличет, хоть знает:
Альгамбры ему не вернуть ¹.

М. Фуэнльяна. В Гранаде испанской

42



¹ Перевод автора.



Музыка романса гармонирует с эпическим стихом. Вокальный напев степенен, тягуч, полон архаической важности, а на горестных возгласах «Au mi Alhama!», составляющих кульминацию песни, возникают плачущие интонации, близкие скорбным песнопениям католического средневековья. Возможно, композитор задумал придать им до некоторой степени иронический нюанс. Гитарные же басы мерно и бесстрастно шагают, дорисовывая образ, насыщенный каким-то саркастически-сумрачным пафосом.

На темы борьбы за изгнание мавров писали романсы и вильянсико также Энсина, Мударра и другие композиторы. Сохранились произведения откровенно свободомысленного содержания, вроде одного вильянсико Лагарты, где нескромно приподнимается завеса над любовными похождениями некоего монаха, причем мелодия песни шаловливо напоминает знаменитый древнеиспанский гимн Пруденция и, возможно, написана в пародийном плане.

Музыка щипковых инструментов Мастерá романса М. Фуэнльяна, А. Мударра¹, Л. Нарваэз были также замечательными виртуозами-инструменталистами.

Усилиями всех их, а особенно первого вихуэлиста Испании ватенспанца Луиса Милана (XVI век) культура щипковых инструментов — вихуэлы, гитары, лютни — пришла к блестящему расцвету. В ней утвердился светский гомофонно-гармонический склад, до некоторой степени противостоящий церковно-католической полифонии. В лютневую, вихуэльную, гитарную музыку раньше и шире всего проникли народные мелодии. Наконец, лютня, вихуэла, гитара стали той областью, где всего шире, богаче и притом с бережным хранением традиции развивались и совершенствовались приемы тончайшего фигурационного варьирования мело-

¹ Этот знаменитый лютнист был настоятелем монастыря в Севилье.

дии (*diferencias*). В них сказалась одна из древних и коренных черт художественной культуры испанцев — любовь к орнаментальным украшениям нарядно-узорчатого «растительного» рисунка. Роскошные фигуры вихуэльной и лютневой музыки сродни арабескам севильянской Хиральды, Альгамбры и Альказара. Изобретательность композиторов в искусстве *diferencias* была неистощима. Один из них, Энрикес де Вальдerraбано, на тему популярного сатирического романа «*Conde claros*» («Граф сиятельный») написал пьесу из ста двадцати вариаций. На эту же тему сочинили *diferencias* и другие композиторы, в том числе Мударра и Нарваэз.

Впрочем, эти вариационные жанры отнюдь не были единственными. Наряду с ними композиторы писали *tientos* — имитационно-полифонические пьесы на различные темы, также отличавшиеся красивым разнообразием фактуры, красочной игрою регистров (светотень!) и богатством изысканных полифонических приемов, так трудно осуществимых на щипковом инструменте.

Орган

Как и в Италии, инструментальной сферой, более удаленной от бурь и битв реальной жизни, а вместе с тем от народных истоков, была органная музыка, стоявшая на грани светского и церковного искусства. Среди органистов испанской школы были замечательные мастера: глава школы, слепой Антонио Кабесон (1510—1566), Хуан Кабесон, его брат; его сыновья — Фернандо и Грегорио.

Антонио Кабесон славился органными обработками вокальных мелодий. На эти мелодии он создавал *tientos*, органные вариации фигурационного типа (*glosas*). Эти жанры и приемы заимствованы были из светской музыки. Кабесон сочинял также для клавесина, арфы и вихуэлы, не чуждаясь танцевальных жанров; его «Итальянская павана» принадлежит к музыкальным шедеврам испанского Возрождения. Но основное наследие Кабесона заключено в культовой музыке. Он писал органные транскрипции католических гимнов, духовных мотетов, а его псалмодии, по словам Фелипе Педреля, полны «нежной любви, ищущей прибежища у бога». Эти музыкальные вдохновения были связаны с особо глубокой религиозностью деятелей испанской школы. Некоторую роль играла, вероятно, их близость к королевскому двору, его музыкальной жизни и вкусам. Антонио Кабесон был капельмейстером самого религиозно-фанатичного из всех испанских монархов — Филиппа II.

В том же направлении, наконец, воздействовала на органную музыку испанская церковная полифония, религиозно-впечатляющая сила которой была тогда очень велика. Творческие потенции композиторов были обширны, но, при всех красотах их имитационного многоголосия, они не осуществили новаторских начинаний, подобных тем, какие предприняты были Фрескобальди в Италии, не говоря уже о Генделе и И. С. Бахе. Их творчество осталось более узким и более местным.

культовой хоровой музыки. Ее виднейшие представители — севильяны Кристоаль Моралес (1500—1553), Франсиско Герреро и кастилец Томас Луис Виктория (ок. 1550—1611) были музыкантами огромного дарования и самобытно-испанского национального стиля, достигшие самого высокого совершенства. Моралес, опираясь на опыт Энсины и других светских полифонистов, отнюдь не чуждый внекультовым жанрам (вильянско), возможно, еще ранее Палестрины пришел к тому проявлению полифонии и аккордово-гармоническому насыщению ткани, какие обычно на Западе приписываются всецело римской школе.

В дальнейшем итальянский а саррелл'ный стиль оказал сильное влияние на испанскую церковную музыку. Моралес десять лет провел в Риме в папской капелле. Виктория был учеником Палестрины. Однако его музыкальная деятельность у себя на родине, в Испании, привела к созданию стиля, во многом отличного от стиля его учителя. Уроженец Авила близ Мадрида, где процветал мистический культ св. Терезы, этой духовной матери испанского католицизма, церковник, покровительствуемый Филиппом II, педагог незуитской коллегии, учрежденной Игнатием Лойолой, придворный вице-капельмейстер и духовник королевской семьи, Виктория недаром последние тридцать пять лет жизни провел затворником в стенах францисканского монастыря.

Самые религиозные композиторы Италии не чуждались вовсе мирской музыки: Палестрина писал любовно-лирические мадригалы, а Дуранте — светские кантаты, арии, камерные дуэты. Виктория же, музыкант громадного таланта, техники и продуктивности, одержимый аскетическим самоотречением фанатика, обрек себя в творчестве на такую религиозную исключительность, какая возможна была только в тогдашний век контрреформации. Его жанрами были мессы, духовные мотеты, кантаты, псалмы, ламентации, пассионы¹ — и никакие другие. Здесь он предавался своим «созерцаниям божественной сущности» с пылкой фантазией кастильского художника и с мастерством искуснейшего полифониста палестриновской школы. Музыкальная натура трагическая и до крайности экспансивная, он сосредоточил эмоциональный строй своих произведений на двух полюсах, неразрывных между собой, — мистической отрешенности и экзальтированного пафоса. Народная песня, так любимая большинством его музыкальных современников, была чужда ему. Склонный к воплощению своих образов в темных тонах, он избегал светлого колорита. Мажор, видимо, не отвечал его представлениям о музыкально-прекрасном, и сфера минорных ладов стала всеобъемлющей гармонической

¹ Эта музыка «страстей (страданий) Христовых» исполнялась тогда в церкви на страстной неделе перед праздником пасхи.

первоосновой его музыки. Одним из приемов гармонии, обогативших в ту эпоху выразительность музыкального искусства, — задержанием — он воспользовался для крайнего обострения экспрессии в передаче настроений молитвенного экстаза. Его песнопения подобны живописным образам католических святых Лаврентия или Бонавентуры на полотнах Сурбарана: они блистательно и вдохновенно выполнены, но полны мистического экстаза:

Т. Л. Виктория. Мотет



Музыка Моралеса, Герреро и даже Виктории не составила исключительного достояния церкви. В ней по-своему тоже отразилась страна и эпоха — со страстными эмоциями и безмерными страданиями множества людей, их эфемерными религиозными надеждами и безраздельным, жестоким господством церкви. Отсюда токи живого, искреннего чувства, трагического пафоса, которые прорывались нередко сквозь мистические восторги и скорбную символику Виктории, каталонца Хуана Переса и других музыкантов. Виктория — мастер, чье художественное мирозерцание и стиль письма, в сущности, далеки эстетическим идеалам Возрождения, с его культом человека и человечности, его пристальным вниманием к красотах земного бытия. И хотя обилие и интенсивность католических связей и мотивов достаточно характерны для испанского Ренессанса, тем не менее в прекрасной музыке Виктории, то набожно застылой, то смятенно-экстатической, где образы людского мира словно затеряны или растворены в огромном потоке «безликой» скорби или покоя; в его мастерски воссозданных контрастных эффектах темных, горестно-напряженных комплексов и «бездонности» или нежной дымки эфирных звучаний уже слышатся первые симптомы надвигающегося барокко XVII века.

МУЗЫКА В НИДЕРЛАНДАХ

В то время как итальянское, французское и испанское Возрождение на юге Европы развертывало одну из самых блестящих страниц истории мировой литературы и искусства, на северо-за-

паде континента, в Нидерландах, образовалась в XV веке мощная школа хоровой полифонии. В истории музыкальной культуры своей страны она явилась кульминацией, впоследствии там не превзойденной. С поразительной быстротою ее ответвления проросли в другие страны. На ее драгоценном опыте училось и росло полифоническое искусство Италии, Франции, Испании, Германии, Польши. Она приобрела интернациональное значение, и тому были свои причины.

Нидерланды той поры¹ играли крупнейшую роль в экономической, политической, культурной жизни Европы. Эта классическая страна молодого промышленного и купеческого капитала прежде других континентальных государств на Западе развернула широчайшую торговлю и мореплавание, связавшие ее почти со всем миром. Вековая борьба за землю против суровой водной стихии закаляла народный характер, воспитала в нем трудолюбие, настойчивость и сосредоточила его активность и внимание более, чем где-либо, на практических сторонах жизни. Нидерландские города Амстердам, Антверпен, Гент, Брюгге и другие были богаты и влиятельны.

XVI век в истории Нидерландов отмечен большими историческими событиями; народ вел героическую борьбу против гнета испанских феодалов, против церковно-католической реакции. В 1572—1579 годах он совершил первую в Европе буржуазную революцию. Она была подготовлена всем ходом экономического развития. Но ее политическим завоеваниям неизбежно предшествовало и широкое интеллектуальное движение, развитие передовой науки, искусства. Мыслители оспаривали религиозные догмы. Живопись создала одну из самых могущественных реалистических школ. Демократическая тенденция ее была очевидна. С блестящим мастерством и поэтически-правдиво воплотила она множество картин родной природы, труда, повседневного быта народа. Наконец, XV—XVI века — это период расцвета нидерландской (франко-фламандской) музыки.

Города (их органы самоуправления — коммуны — покровительствовали искусствам) отличались богатой по тем временам музыкальной жизнью. Повсюду бродили менестрели, создавшие свои школы в Брюгге и других центрах. В церквах во внебогослужебное время происходили концерты органной музыки. Закрытые школы-приюты, так называемые метризы, готовившие с детских лет певцов и органистов-профессионалов, были очагами музыкального образования, теории. Из метриз вышли такие крупные мастера-полифонисты, как Гийом Дюфэ (Дюфаи), Жиль Беншуа и другие.

Нидерландские живописцы Робер Кампен (мастер из Флемалля), братья Ян и Губерт ван Эйк, Ганс Мемлинг, позже — Питер

¹ Ныне — Голландия, северо-восточная часть Франции, Бельгия, Люксембург.

Брейгель-старший, Иероним Босх и другие создали национально-самобытную нидерландскую школу живописи. Это было великое искусство, могучее, почвенное, многогранное, в лучших исканиях и достижениях своих реалистическое. Его мастера были истыми поэтами материального мира и певцами повседневного бытия. Они оставались такими и тогда, когда воплощали ландшафты родного края или натюрморты, бюргерские интерьеры или портреты современников, и даже тогда, когда обращались, подобно Яну ван Эйку, к религиозно-философским проблемам самого возвышенного характера или остро и глубоко осмысливали явления и события современной жизни, преломляя их сквозь призму фантазмагии, сатанического гротеска, как это делал Иероним Босх. Живопись того времени с необыкновенной точностью и живостью воспроизвела множество картин народного и бюргерского музыкального быта: мы видим там народных певцов и музыкантов на праздниках и в плясках, зажиточных горожан у домашнего очага, поющих и играющих на лютне, вьелле, гитаре, арабском танбуре и на других европейских и заморских инструментах. Феодальные дворы соперничали между собою в великолепии музыкального оформления приемов и празднеств, располагали первоклассными хоровыми и инструментальными ансамблями и пользовались услугами самых прославленных артистов. Некоторые из них, как, например, знаменитый мастер бургундской песни Жиль Беншуа, обладали богатым дарованием, но, поддаваясь придворным вкусам и нравам, не раз воспевали идеал легкой «куртуазной» жизни и подчас впадали в стиль хотя красивый, но несколько вычурный и холодноватый.

Песни гёзов

В борьбе за государственную независимость возникло национальное движение гёзов (нищих). Они создали энергичные боевые песни против испанского владычества, сыгравшие немалую роль в борьбе с иноземными завоевателями. Песни изобличали испанскую тиранию и призывали партизан-патриотов сплачивать силы и не сдаваться врагу. Эти простые, строго диатоничные напевы не отличались изяществом мелодии, однако вдохновляли бойцов суровой, повелительно-призывной интонацией. Ритм марша с энергичной пунктирной фигурой придавал им особую воинственность. Все в песнях гёзов указывает на народные истоки их мелоса, хотя само движение не получило широкого размаха.

Профессиональная музыка и народные песни

Церковь, не столь зависящая от римского диктата, тесно связанная с бюргерством, с богатым купечеством городов и вынужденная считаться с его вкусами и нравами, не смогла влиять здесь на музыку и музыкантов так глубоко и повелительно, как в Италии. Она более терпимо относилась к новшествам композиторов, которые широко и смело вносили в церковное пение интонации, образы, приемы светского музицирования, нередко заглушавшие религиозно-молитвенное начало. Композиторов, писавших исключительно одну лишь церковную музыку, нидерландская культура

не породила. Величайшие мастера, работавшие для церкви,— Дюфэ, Беншуа, Жоскен Дебре, Генрих Изаак, Орландо Лассо — все они трудились и достигали вершин искусства также и на поприще светских жанров: многоголосной песни, баллады, светского мотета. Истоки их творчества, как это подчеркивал С. И. Танеев, глубоко народны. Именно нидерландским мастерам принадлежит инициатива широкого внедрения народно-песенного начала в церковную полифоническую музыку. Характерно, что один из искуснейших полифонистов-виртуозов строгого письма, Якоб Клеменс, капельмейстер Антверпенского собора¹, прославился отличными обработками нидерландских народных мелодий.

Популярные песни «Бледно личико твое», «Вооруженный человек», «Тысяча поцелуев», «О несчастная судьба», «Боже, свадьба какова!» стали тематической основой для многих хоров нидерландской мессы и произведений мотетного жанра. Эти народные напевы отнюдь не исчерпывали собою мелодического содержания духовной музыки: чаще они лишь местами вплетались в ее ткань либо контрапунктировали с исконно культовыми мелодиями. Но и подобная «инкрустация» стала художественным явлением большого значения.

Богатство песенного творчества народа определило собою богатство светской и церковной полифонии. Вместе с тем франко-фламандские композиторы еще в ранний период образования их школы обратились к опыту других стран. Высокоталантливый английский полифонист Джон Денстэпл, начинавший свою деятельность еще в рамках Раннего Возрождения (умер в 1453 году) и связанный с итальянской и французской музыкой, значительный период жизни провел в Нидерландах, и это способствовало освоению там превосходных и поучительных образцов — созданий древнейших полифонических культур Запада. Однако нидерландская школа выработала свой самобытный полифонический стиль, явившийся первым исторически сложившимся этапом в развитии ренессансной полифонии строгого письма.

Церковная полифония	Церковные песнопения нидерландской школы исполнялись хором, нередко с сопровождением инструментов — труб, тромбонов, органа и других. После векового господства хорального грегорианского пения это придавало звучащим образам новые тембровые краски и особую торжественность светского, мирского плана. Полифоническая месса в церковном музыкальном обиходе составляла композиционно тот же пятичастный цикл, все чаще объединенный теперь общей тематической основой. Мелодия эта, иногда грегорианская, иногда заимствованная композитором из народно-песенного источника, реже — сочиненная им самим, поручалась высокому мужскому голосу. При наиболее распространенном четырехголосном сложении (голоса обозначались сверху вниз: кантус — триплум —
----------------------------	--

¹ Известен под прозвищем «Клемент не-папа».

тенор¹ — контратенор) тенор постоянно удерживал заданную мелодию — *cantus firmus*². Впрочем, мелодия эта (особенно хоральная) обычно излагалась в более обобщенно-абстрактных вариантах, по сравнению с оригиналом, в двойном и четверном увеличении — самыми крупными длительностями. Благодаря такому приему интонации ее не столько впечатляли слушателя непосредственно в линейном последовании звуков, сколько, растворяясь в сложной многоголосной ткани, насыщали собою общий строй музыки.

Совершенство и перерабатывая опыт нидерландцев, необычайно мелодически одаренные итальянцы создали «очищенный классический строгий стиль»³, более кантабильный и гармоничный. Это значит, что характеристика строгого стиля, изложенная ранее на стр. 111—112, требует применительно к нидерландской школе, некоторой конкретизации. С. И. Танеев пишет о том «резком и угловатом, что встречается в нидерландской музыке». Относится это уже к самому типу мелодии, особенно фламандской. Редко когда нидерландские полифонисты достигали той певуче-ласкающей звучности и чувственно-пластической красоты, какая радовала слух даже в самых искусственных и замысловатых созданиях итальянских мастеров.

Мелодии Окегема, Брумеля, Гизелена и других нидерландских полифонистов отличаются зачастую более резкой интонацией, а иногда и в самом деле «угловатостью» мелодического рисунка, его ритмических фигур и жесткостью контрапунктических сочетаний. То, что до сих пор эстетически радует слушателя, порою заключено не столько в богатстве и естественной красоте мелоса, сколько в полифонической изобретательности, виртуозно-артистичной технике, добротнейшей выделке звуковой ткани, в высоком интеллектуализме всей конструкции.

Многонациональность истоков и связей не могла не наложить отпечатка на мелодику школы, питавшуюся интонационными токами, которые шли от голландской и фламандской, от французской и немецкой, от итальянской и английской песенности. Итальянская полифония была национально более однородной по мелосу, нидерландская же — более всеевропейской, или «многосоставной». Что касается ладо-гармонического языка нидерландской полифонии, то она почти неизменно пребывала в рамках диатоники, обнаруживая особенное тяготение к ионийскому ладу. Хроматические же искания в мелодике и гармонии, которыми отмечено творчество некоторых музыкантов — выходцев из Нидерландов (Виллаэрт, Чиприан

¹ Тенор — от латинского *tenere*, что значит «держаться». Триплум — третий голос снизу.

² *Cantus firmus* означает «твердый (прочный) голос».

³ См. об этом у С. И. Танеева в письме М. И. Чайковскому от 3 мая 1910 года.

де Роге), то эти эксперименты предпринимались ими уже не на берегах Шельды и Мааса, но на совсем иной, южноевропейской почве. И в тембровой окраске ткани и в ее фактуре полифония нидерландцев отличалась от итальянской разительно. Ей не свойственны были ни бесплотная прозрачность а саррел'ных хоров Палестрины, ни роскошно сверкающая многокрасочными сплавами тембровая насыщенность венецианских мотетов или «священных симфоний». Чаше все было здесь по-земному весо-мо, «посюсторонне», осязаемо, трезво рассчитано, порою даже как-то буднично-деловито. И ни в чем этот «пафос художнического расчета» и внимательно-спокойный интерес к музыкальному воплощению сложных явлений жизни не запечатлелся так рельефно и убедительно, как в самой разработке тематического материала. То было царство имитационной полифонии. Голоса первоначально вступали разновременно, один вслед за другим, и первый становился звучащей моделью для последующих. Отсюда фигуральные названия «вождя» (dux) и «спутника» (comes), вскоре получившие повсеместное распространение.

В качестве образца приводим фрагмент со вступительной имитацией из мессы Якоба Обрехта на тему «Ах, несчастная судьба!»:

44 Як. Обрехт. Фрагмент из мессы

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The second system continues the vocal line with a melodic flourish. The third system shows a more complex polyphonic texture with multiple voices and lute accompaniment.



Господствующей полифонической формой у нидерландцев был канон, приемы же и виды канонической имитации применялись разнообразные. Каноны различались по числу голосов, порядку их вступления, по интервальным отношениям контрапунктирующих линий: в приму, октаву, квинту и т. д. Различны бывали и тактовые доли, на которых эти голоса по времени вступали друг за другом. Имитации строились также в ритмическом увеличении и уменьшении. Применялся канон с обращенными мелодическими интервалами и канон в обратном движении, как бы прочитанный по зеркальному отражению. Приемы эти реализовались как порознь, так и в самых разнообразных комплексных сочетаниях, иногда под символически зашифрованными обозначениями (девизами).

Вслед за простыми канонами возникли двойные. От простого контрапункта пришли к сложному, из первоначальных контрапунктических сочетаний конструируя производные. По английскому «Летнему канону» нам уже знаком вид имитации круговой, когда каждый голос «по раунду» возвращается к своей первоначальной теме. По сравнению не только с ранней полифонией средневековья (*ars antiqua*), но и с *ars nova* XIV—XV столетий нидерландская школа сделала громадный шаг вперед. Он означал не только обогащение мелодии, фактуры, техники письма, но и внушительный прогресс самой логики музыкального мышления, столь характерный для эпохи Возрождения, рост его интеллектуального начала.

Музыка и текст Все это повлекло за собою целый переворот в исторически сложившемся соотношении музыки и молитвенного текста, — переворот, отчасти подготовленный эпохой дисканта. Раньше, при господстве средневекового одноголосия, музыка почиталась лишь терпимой, главным образом в качестве «проводника» молитвы в сознание прихожанина. Теперь возникли контрапунктические наложения, при которых полифонические голоса в сложнейших сочетаниях выпевали совершенно различные слоги, различные слова и целые фразы гимна. Музыка как бы вырвалась из подчинения тексту. Теперь она все чаще рассеивала смысловое значение слов, оставляя им роль фоническую и традиционно-формальную.

Для полного овладения трудным искусством канонической имитации требовались долгие годы совершенствования, в течение которых нидерландская школа должна была пройти через суровый «полифонический иску». На этом пути были периоды, когда имитационная техника поглощала почти без остатка внимание и силы композиторов, и они впадали тогда в сухую и жесткую отвлеченность

письма, в чрезмерный техницизм. Это качество возникло не по субъективному произволу; оно также выразило одну из сторон упорного, трудолюбивого народного характера, однако в своеобразнейшей художественной гипертрофии. Впрочем, из этого пленения техникой письма нидерландцы вскоре вышли к более эстетически свободному и активному владению ею.

**Школы,
композиторы,
их произведения**

В истории нидерландской полифонии сложилось несколько школ, на коротком промежутке времени следовавших одна за другою, прежде чем каждая предшествующая успевала сойти со сцены, и образовавших некое подобие «музыкально-исторической стретты». Здесь будут названы лишь отдельные наиболее выдающиеся представители этих школ.

**Гийом Дюфэ
(1400—1474)**

Виднейший среди ранних полифонистов нидерландского Возрождения, Гийом Дюфэ (Дюфаи) родился во Фландрии около 1400 года. Жизнь тесно связала его с церковью, ее иерархией, ее искусством и ритуалом.

С детства и до зрелых лет, ознаменовавшихся расцветом композиторского дарования и европейским признанием, этот столь же скромный сколь и знаменитый мастер состоял певчим церковных хоров — сначала у себя на родине, потом в Риме (в папской капелле), в Париже, при Савойском дворе. Последние же десятилетия своей жизни Дюфэ провел каноником и регентом певческой капеллы при соборе в Камбрэ, где и умер, всеми почитаемый, в 1474 году.

Он оставил после себя около двухсот произведений — месс, мотетов, магнификатов, песен во французском (баллады, рондо) и итальянском стиле (канцоны). Вопреки духовному сану и долголетней связи с церковью и ее богослужебным чином, Дюфэ был весьма многогранным и по-ренессансному жизнерадостным художником. Таким он запечатлел себя не только в своих превосходных песнях и светских мотетах, но также в духовных жанрах, среди которых мессы являются композициями наиболее монументального плана. Дюфэ особенно в первой половине своего творческого пути испытал заметное влияние французского и итальянского *ars nova*; со временем, однако, все более широко и ясно утверждалась нидерландская природа его музыки.

Превосходный мелодист, достигавший лирической теплоты и экспрессии мелоса, редкостной в эпоху строгого стиля, он охотно обращался к народным мелодиям, подвергая их искуснейшей обработке. Знаменательно, что его самые известные и бесспорно лучшие мессы «Вооруженный человек» и «Бледно личико твое» написаны на темы популярных народных песен. Эти песни в разнообразных вариантах составляют интонационно-тематическую широко протяженную основу, скрепляющую единство больших хоровых циклов. В полифонической разработке замечательного контрапунктиста они раскрывают таящиеся в их глубине, неведомые ранее

красоты и выразительные возможности. Мелодика Дюфэ гармонично сочетает терпкую свежесть нидерландской песни со смягчающей ее итальянской певучестью и французским изяществом. Имитационная полифония его лишена искусственности и нагромождений. Контрапунктические комплексы не отягощают фактуру; она сохраняет легкость и прозрачность ткани. Порою разреженность становится чрезмерной, возникают пустоты. Здесь сказывается не только молодость искусства, еще не нашедшего идеальное равновесие структуры, но и характерное для камбийского мастера стремление достигнуть художественно-выразительного результата самыми скромными средствами.

Перед нами «Gloria»¹ из уже упоминавшейся мессы «Бледно личико твое»:

15 Et in ter-ra и т. д. Дюфэ. Gloria

Et in ter-ra и т. д.

Согласно эстетическим нормам строгого письма, образ возникает здесь медленно и постепенно, в широком потоке движения полифонических голосов. Все сделано как будто просто, скупое, но эффект поразителен. Инструментальная партия *ostinato* «Ad modum tubae» (возможно, дуэт труб или тромбонов, возможно, орган)

¹ Фрагмент хора «Слава в вышних богу».

повторяет в неизменной ритмической фигуре, наподобие перезвона, один и тот же гулкий квартный мотив. Так возникает светлый фон картины, над которой весело звенят детские голоса. Двухголосный канон в приму образует вверху ткани красивые переливы терций и пустых кварто-квинтовых созвучий. Музыка «Gloria in excelsis» естественно вызывает в воображении ассоциации со вполне земными образами мирного ландшафта, оживленного песней и праздничными колоколами.

Так же непосредствен, поэтически тонок и несколько архаичен Дюфэ в светских вокальных жанрах. Один из шедевров его лирики — маленькая вечерняя элегия «Le jour s'endort»:

46 C. Дюфэ. Уж гаснет день 13

Le jour s'en - dort aus - si fait la sai -
Que tout hom - me vol - lant ac - que - rir

son, Et le prin - ce d'a -
nom De vrai a - mant, vieng -

-mour l'a com man - dé,
- ne par a - mi - sté

В первой строфе поется:

Уж гаснет день,
А с ним — весна...
Нам бог любви
Изрек закон:
Хранить лишь тем
Их имена,
Кто был любим
И сам влюблен¹.

¹ Перевод автора.

Песня звучит печально. Движение мелодических линий медлительно-лениво, особенно в сопровождающих инструментальных голосах. Вокальная партия обладает здесь образно-индивидуальными чертами. Ее рисунок, несколько отягощенный, усталый, красиво гармонирует с тусклым колоритом разреженной ткани. С великолепным искусством композитор вплетает в инструментальную партию имитационное проведение мелодии певческого голоса в ритмическом увеличении. Кадансовый оборот:



типичен для нидерландского стиля того времени. Происхождение его, очевидно, ладовое: он сохранился как пережиточный элемент старых нидерландских и английских пентатонных напевов и настолько чаще всего встречается у Дюфэ, Беншуа и других композиторов ранней школы. Выразительное же значение такого каданса очень различно в зависимости от жанра, образа и музыкального контекста, в каком он применен. В песне «Уж гаснет день» ему свойственна вообще характерная для Дюфэ нежная и меланхолическая экспрессия.

Музыка Дюфэ, с ее лирическими высказываниями, согретыми человеческой теплотой, с ее жанровой «картинностью», архаически наивной и утонченной в одно и то же время, до сих пор не утратила своего очарования. Но именно эти черты стиля делают ее наименее законченно и типично нидерландской. В этом смысле она уступает современной ей живописи и по справедливости зовется Ранней нидерландской школой.

В западной литературе — немецкой, французской, английской и другой — часто встречается характеристика франко-фламандских полифонистов как «искусников», «умельцев», узких виртуозов своей профессии, стиля и жанра. Это определение относят в особенности ко второй нидерландской школе, ее крупнейшим мастерам Иоганну (Яну) Окегему (ок. 1430—1495) и его ближайшему последователю Якобу Обрехту, умершему десятью годами позже. Окегем был младшим современником Дюфэ, пережив его всего на десять лет.

Тем не менее «зрелые нидерланды» от «ранних», при известной общности стиля и строгого письма, отличаются чрезвычайно. В лице Окегема перед Европой, очарованной мягким, певучим и песенным лиризмом Дюфэ, наивно-кротким и архаически светлым благозвучием его месс и мотетов, явился совсем иной художник — «рационалист с бесстрастным оком» и изощренно-техническим пером, порою избегавший лиризма и стремившийся скорее запечатлеть в музыке некие предельно общие закономерности объективного бытия.

Истый голландец, с детства связанный с Антверпеном, его культурой, искусством, церковным бытом, он в наибольшей чистоте и отчетливости сохранил и выявил национальную природу своей школы. Этому не воспрепятствовала долголетняя и лойяльная служба при французском королевском дворе, хотя Людовик XI принадлежал к тем французским монархам, которые умели, не гнушаясь средствами, заставить искусство даже больших художников безотказно служить целям собирания не только Франции, но и чужих земель вокруг своего престола. Окегем был коренным нидерландцем по истокам своего мелоса, по добротности и безграничному трудолюбию. Оно составляло необходимейшее условие, при котором могли возникнуть его невероятно сложные и всегда технологически безупречные полифонические композиции. Ему далеки были предметность художественного мышления его земляков и современников-живописцев или изобразительность французской музыкальной школы. Его природа, его стихия — в рациональнейшем сочетании мелодических голосов, движущихся согласно правилам канонической имитации. Его искуснейшие инверсии и зеркальные движения, увеличения и уменьшения, чудовищные, как кажется подчас, нагромождения полифонических голосов в самых причудливых сочетаниях и загадочно символистичных «девизах» отдаляют музыку от столь любимой нидерландским Возрождением «плоти бытия» — явлений вещного, зримого, осязаемого мира.

Не случайно именџо в применении к Окегему возникла в историческом музыкознании аналогия с «готической волной», своего рода эпизодическим «наплывом» средневековой полифонии типа поздней *ars antiqua*. Однако есть серьезные возражения против подобной трактовки, хотя и не лишенной веских доводов и остроумия.

Прекрасное искусство французского дисканта основывалось не на имитационной, но скорее на контрастной полифонии. Его очарование заключалось не только в поэтической вознесенности структуры ввысь, к легко парящему фигуративному фризу дискантовой расцветки, но и в восторженно-вдохновенной эмоциональной наполненности музыки. Дисканты Перотина — это «поэмы экстаза» позднего средневековья. По сравнению с ними, канонические мотеты, мессы, даже песни Окегема — это подлинные детища новой, ренессансной культуры, но запечатлевшие ее совсем иную грань, пожелаи у мастеров *ars nova* или у Дюфэ. Это не себе довлеющее формотворчество, но скорее настойчивые, широко развернутые поиски всеобъемлющей контрапунктической формулы, «полифонического кодекса» природы и жизни. Они изобличают мощь познавательного импульса, изощренную игру ума, даже эстетическую радость, наслаждение покоренной техникой. Они сродни рационалистическим построениям эстетиков и философов своего времени. Но они не достигают царящей на вершинах Ренессанса совершенной гармонии и красоты.

Между тем нидерландская школа, обретшая в лице Окегема полную техническую зрелость и мастерство, нуждалась теперь в иной, более художественно многогранной и законченной кульминации. Так возникла необходимость как бы вернуться к ранее пройденному фазису, воссоздав выразительность, непосредственность жизненного восприятия и песенно-мелодическое богатство Дюфэ, но на новой, высшей основе.

Уже у Якоба Обрехта, ревностного сподвижника и почитателя Окегема, намечается этот процесс: отточенная контрапунктическая техника служит пластически-красивой разработке песенного материала и вновь открывает сокровищницу лирически-певучего, экспрессивного хорового письма¹.

Жоскен Дебре
(ок. 1450—1521)

Во второй половине XV века нидерландская школа вступает в полосу высшего расцвета, именуемого иногда «Высокими Нидерландами».

Этот вершинный период начинается творчеством Жоскена² Дебре — одного из величайших композиторов эпохи Возрождения, оказавшего могучее и разностороннее воздействие на последующее развитие всей западноевропейской музыкальной культуры.

Жоскен Дебре родился около 1450 года в Кондэ на Шельде (Фландрия). Одаренный прекрасным голосом и слухом, он подобно Гийому Дюфэ, с отроческих лет служил певчим в церковных хорах у себя на родине и в других странах. Это раннее и тесное соприкосновение с высоким хоровым искусством, активно-практическое усвоение великих художественных сокровищ культовой музыки во многом определили направление, в котором складывалась тогда индивидуальность будущего гениального мастера, его стиль и жанровые интересы. Другим обстоятельством решающего значения для Жоскена Дебре явилось его приобщение смолоду к культуре и искусству Возрождения в их первичном, самом богатом и цветущем источнике.

Двадцатилетним юношей он попадает в Италию. В начале 10-х годов мы встречаем его на службе у известных меценатов герцогов Сфорца в Милане, а с половины 80-х — в Папской капелле в Риме. Это было время, когда итальянская музыка находилась еще далеко от своей ренессансной кульминации, но тогдашние сочинения молодого музыканта с берегов Шельды, уже философски глубокие, возвышенно-чистые, гармонично уравновешенные, дают основание предполагать, что он успел испытать на себе могущественное воздействие итальянской природы и искусства — живописи, ваяния, зодчества, возможно, литературы XIV—XV столетий.

¹ См. фрагмент из произведения Я. Обрехта на с. 143—144.

² Существует иной орфографический вариант — Жоскин. Им пользовался, например, такой крупнейший знаток музыкального Возрождения, как Р. И. Грубер.

Первый итальянский период — это быстро и чрезвычайно результативно протекавший фазис превращения церковного певчего в композитора, заставившего заговорить о себе во многих европейских странах. Начало XVI века застаёт Жоскена в Париже. Здесь он появляется уже как признанный мэтр, окруженный учениками и последователями; мы видим среди них и Клемана Жаннекена. Жоскен тех лет — мастер не только культовых жанров, но и светской песни. Его произведения поют в придворных, чиновных, буржуазных кругах. Ему подражают музыканты, проявляющие интерес к мирской песенности, он становится одним из провозвестников французской *chanson*. А с 1503 года Жоскен снова в Италии, на этот раз в качестве капельмейстера при меценатском дворе герцога Эрколе I д'Эсте в Ферраре. Здесь созданы некоторые наиболее значительные произведения, в том числе одно из величайших творений музыкального Возрождения — посвященная Эрколе Феррарскому месса «Геркулес»¹ (впервые издана в Венеции в 1505 году).

Эти четыре итало-французских десятилетия в жизни и творчестве Жоскена Дебре были исключительно продуктивны. Ошибочно было бы, однако, представлять себе, что музыкальное искусство великого нидерландца возросло на чисто романской почве. Северо-итальянские, римские, парижские, сен-кантенские впечатления ложились на хорошо возделанную нидерландскую почву.

Музыкальным наставником Жоскена, его педагогом был Ян Окегем, памяти которого благодарный ученик посвятил одно из самых сильных, лирически-прочувствованных своих сочинений — пятиголосный «Плач», исполненный светлой печали и виртуозного изящества, с каким полифоническая ткань инкрустирована контрастными фрагментами пасторальных песен и погребальных мелодий. Несмотря на то что Жоскен и Окегем — художники никак не сходные между собою по музыкальной натуре, стиль Жоскена явственно выказывает окегемовские истоки его изощренно-совершенной контрапунктической техники. Однако то, что для знаменитого турецкого мастера непосредственно заключало в себе музыкально-прекрасное (поэзия контрапунктического созидания), то для его ученика стало лишь средством к достижению иной, более высокой поэтически-выразительной цели. Музыка Жоскена как бы несет в себе технику второй нидерландской школы, но несет ее в преобразованном и подчиненном, «снятом» виде.

Жоскен был технически и эстетически сильнее итальянских и французских полифонистов XV столетия. Вот почему в области чисто музыкальной он гораздо больше повлиял на них, нежели испытал на себе их влияние. Он оставался нидерландцем, «мастером из Кондэ». И как ни блистательны были заграничные дости-

¹ Эрколе — по-итальянски Геркулес.

жения и почести, еще прижизненно оказанные «властелину музыки» (так называли его современники), он, подчиняясь непреодолимому «зову земли», уже на склоне лет вновь вернулся на берега Шельды и скромно окончил свой жизненный путь каноником в родном Кондэ в 1521 году, за десять лет до того, как появился на свет Орландо Лассо.

Наследие Жоскена Депре заключено в его мессах, мотетах, полифонических песнях (главным образом, французских и итальянских) и инструментальных композициях. Эти жанры, как известно, сложились задолго до него и в творчестве Гийома де Машо, Гийома Дюфэ, Яна Окегема, Якоба Обрехта и других композиторов достигли высокого совершенства. Заслуга Жоскена заключается в том, что он по-новому осмыслил прежние жанры, поднял их до зрелого, гармонично завершенного стиля, сообщил им новые, эстетически необходимые структурные и выразительные качества.

Мелодика Жоскена по ее жанровым истокам, связям, по интонационному строю и формам движения богаче, многограннее, художественно прекраснее, нежели у более ранних нидерландских мастеров. Преобладает у него мелос лирически-выразительного характера, и в этом смысле он как бы продолжает на гораздо более высоком уровне лирическую линию, идущую от Дюфэ к Обрехту. Подобно им, он обращается к народной песне, к грегорианским напевам, наконец, к собственной музыкально-поэтической фантазии. Но мелодии Жоскена более широки и певучи, более индивидуализированы.

В мессах и мотетах он достигает порою в разворачивании полифонических голосов настоящего широкопесенного разлива сменяющих друг друга разнообразных вариантов и их контрапунктических сочетаний. Возникает своеобразная полифонически-вариационная форма. При этом Жоскен не связывает свое воображение и письмо звуко-символистичным воплощением частных и деталей, заключенных в слова молитвы. Скорее он лишь прикасается к литургическому тексту, создавая общее эмоциональное настроение произведения.

Нельзя не согласиться с известным французским исследователем А. Прюньером, который пишет: «В полифоническом стиле месса представляет, так сказать, элемент чистой музыки не потому, чтобы выражение субъективных чувств было из нее исключено, но потому, что эти могучие музыкальные построения созданы из материала, изготовленного самим композитором. Литургический текст представляет лишь смутную, неопределенную опору и не может, как в песнях и мотетах, обусловить самое форму... Месса в XV веке представляет такой же опыт музыкального творчества, как и симфония в XIX веке»¹.

¹ Прюньер Анри. Новая история музыки. М., 1937, с. 116.

Наконец, выразительная значимость мелодии и ее красота определяются не только ее интонационной природой и образно-эмоциональным созвучием тому настроению, которое разлито в словах, но и ее регистром, тембровой окраской певческих голосов, наконец, ее контрапунктическим окружением. Дюфэ не мог сколько-нибудь полно реализовать этих возможностей в силу естественной неразвитости его имитационной полифонии и его фактуры. Наоборот, Окегем склонен был скорее к перенасыщению полифонической ткани, а характерное для него тяготение к сфере объективного не способствовало индивидуализации хоровых голосов. Жоскен был первым, кто осуществил этот принцип, еще недоступный его предшественникам, и мелодически обогатил партию верхнего голоса (*Superius*), придавая ему индивидуальные черты.

Agnus Dei из мессы «*L'Homme armé*», или *Incarnatus* и *Crucifixus* из мессы «*La—sol—fa—re—mi*»¹ представляют образцы подобной, еще весьма скупой, но ясно проведенной индивидуализации. С другой стороны, в горизонтальном движении нижних голосов, особенно в заключительных построениях, возникают по вертикалям фактуры — аккордовые созвучия. Эта эволюция строения полифонической ткани явно тяготеет к аккордовому многоголосию, которое эпизодически встречалось у мастеров второй школы — Окегема и Обрехта, но именно у Жоскена достигает полного развития, ибо эстетически гармонирует с образным строем его музыки.

Отдельные части мессы — величавые *Kyrie*, ликующие *Sanc-tus*'ы, экстатически-истовые *Credo*, примиренно-созерцательные *Agnus Dei* — располагаются вереницами образов, со сменяющими друг друга мягкими контрастами линейной и аккордовой структуры. По этому принципу построены циклы самых глубоких и совершенных месс Жоскена, таких, как «Вооруженный человек», «Поведай, язык мой», «Геркулес», «*La—sol—fa—re—mi*». Там композитор выступает как истый художник-мыслитель, ищущий просторных форм и многообразных средств, способных вместить и выразить глубину содержания. На вершинах этого философского созерцания, обобщающего широчайший круг явлений мира и человеческой жизни, царит ясность, светлый покой. И здесь всего чаще мастер применяет контрапункт в подлинном и первоначальном смысле этого понятия: нота против ноты. Линейная ткань плавно протягивает свои мелодические голоса, но повсюду — также и на метрически слабых долях — звуки поющих мелодий уже сложились в стройные аккорды, и над всем парит певучий и выразительный верхний голос:

¹ Вся теноровая партия в этой мессе поет *cantus firmus*, сотканный из различных метро-ритмических вариантов мотива *ля — соль — фа — ре — ми*.



Жоскен Дебре — один из праотцов гармонии и гомофонно-гармонического склада, сформировавшегося почти через три четверти века после его кончины.

Новое и важное слово сказано было мастером из Кондэ и в области мотетного жанра. Прежний готический мотет с его примитивным контрапунктом и изоритмическим однообразием остался далеко позади. Для Жоскена мотет — любимая сфера его сокровенно-лирических размышлений и высказываний. Уже у его учителя Окегема встречаются иногда в этом жанре прекрасные лирические страницы, как, например, инструментальный мотет «*Ut heremita solus*»¹. Но именно Жоскен превращает свои бесконечно разнообразные мотетные композиции в своего рода лирические поэмы или фантазии, где его поэтические идеи, тематизм и структурные решения принимают наиболее свободные формы. Есть у него мотеты-молитвы («Искупителя, о мати») и мотеты-славения («Лик твой, о Мария-дева»); мотеты — лирико-драматические сцены («Плач Давида») и мотеты-пассионы («Возлюбите бога сына на кресте в венце терновом»). Есть короткие, незамысловатые мотеты типа духовных песен и еще не встречавшиеся ранее большие многочастные композиции; есть мотеты двух-, трех-, четырех-, пяти- и шестиголосные. Есть написанные на один текст, но встречаются и старинного образца на несколько контрапунктирующих текстов. Словом, изобретательность композитора здесь неисчерпаема, а музыка почти всегда звучит свежо и непосредственно — даже тогда, когда в ней впервые решается какая-либо технически труднейшая полифоническая задача.

¹ : «Чтоб отшельником в схиме».

Образование «просвещенного» стиля Жоскена явилось целым поворотным пунктом в истории хоровой полифонии. Его плодами обильно воспользовалась немецкая реформация. В Италии он, вероятно, оказал воздействие на Палестрину и Аллегри. Наконец, очевидна и его роль в развитии гомофонно-гармонического склада. Мелодия с аккордовым сопровождением создавалась гораздо раньше — в народном творчестве, а затем и в профессиональной музыке; но в аккордовом многоголосии Жоскена и других поздних нидерландцев для нее возник новый фактор обогащения и прогресса.

Орlando Лассо
(1532—1594)

Кульминационным фазисом в истории нидерландской школы явилось творчество Орlando Лассо. Уроженец Фландрии (родился в Монсе, провинция Эно), он вырос в Италии и музыкальную карьеру, подобно своим предшественникам, начал певчим. Лассо прожил беспокойную странническую жизнь, типичную для деятелей Ренессанса. Мы застаем его в Италии и Франции, в Англии и в Антверпене. Завершающим и самым долгим периодом его пути были последние тридцать восемь лет, которые он провел в Мюнхене капельмейстером при дворе герцога Баварского. Там Лассо и умер в 1594 году.

Это был музыкант гениальный по глубине и мощи своего искусства, огромного диапазона и творческой силы, один из тех титанов Возрождения, о которых писал Энгельс. Натура творчески чрезвычайно активная и в то же время восприимчивая, Лассо, оставаясь крупнейшим представителем нидерландской культуры, жадно и в высшей степени органично усваивал опыт других стран и народов. С равным мастерством овладел он жанрами французской, немецкой песни, итальянского мадригала (на слова лучших поэтов — Петрарки, Ронсара и других). Это придает его музыке своеобразные многонациональные черты. Но повсюду оставил Лассо неизгладимый отпечаток своей страны и могучей индивидуальности. Его наследие огромно: свыше пятидесяти месс, ста магнификатов, свыше тысячи мотетов, огромное множество песен — французских, немецких, итальянских, а также мадригалов и произведений различных других жанров, в общей же сложности свыше двух тысяч композиций!

В жесткой схватке между феодальной реакцией и «жизнерадостным свободомыслием» Лассо открыто стоял на стороне последнего. Он более чем кто-либо из композиторов Возрождения был музыкантом-реалистом своего времени. Страстно любя, пристально изучая жизнь, он правдиво запечатлел ее в различных образах и всегда оригинальных художественных решениях. В семи «Покаянных псалмах» Лассо выражен трагический пафос страданий и жертв суровой эпохи, а его многоголосные песни составляют целую галерею бытовых картин, характеров, портретов современников — людей различных национальностей и обществен-

ных положений. Среди них мы находим лирические песни («Холодная ночь», «Увы, какой день!»), песни — бытовые сценки (например, «Однажды Сюзанна», «Умеешь ли ты читать «Ave?»¹), песни застольные («О вино!»), песни гимнические («О мать любви!»), песни-серенады («Добрый день!»). Жанровые описания особенно живы, естественны, остроумны, разнообразны. Великолепна хоровая зарисовка рынка в Аррасе, с выкриками торговцев, бойким разговором и перебранкой. На церковном празднике св. Мартина преподобные отцы, припевая, ошипывают откормленного гуся. Молоденькая жена корит старого и сварливого мужа.

Естественно, что все это требовало особенно сильных и ярких выразительных средств, и Лассо располагал ими, выработав музыкальный язык, гармонирующий с природой его гения и содержанием произведений. Нарушая нормы строгого стиля, его мелодика отличается острой характерностью интонаций, выхваченных из самой гущи жизни. Они придают образам необычайно выпуклую, резкую рельефность. Короткими, напряженно-экспрессивными фразами — своего рода звуковыми штрихами — метко и точно очерчено главное: ситуация, тип, эмоциональность. Ни на мгновение не отрываясь от текста песни, композитор с тонким динамически-выразительным мастерством психолога или жанриста то концентрирует, сгущает эти мелодические интонации-штрихи, то рассредоточивает, рассеивает их по полифонической ткани². Этот прием привносит в образы Лассо черты индивидуализации, заостряет реалистические тенденции, свойственные его творчеству.

Словом, Лассо во многом уже художник конца XVI века. Подобный метод постижения и воплощения явлений жизни не укладывается в рамки художественных принципов Возрождения. Идеальная гармония человека и Вселенной оказывается нарушенной. Точно так же глубокий психологизм Лассо сближает его скорее с Рембрандтом, а склонность к титанически-гипертрофированным образам напоминает порою великого фламандца Рубенса.

Из произведений Орландо Лассо здесь приведены два образца. Они дают некоторое представление о жанрово-тематических и образно-эмоциональных полюсах его творчества. Первый — из четвертого «Покаянного псалма», где средствами «проясненной» полифонии, унаследованной от Жоскена (аккордовое многоголосие с силлабически контрапунктирующими голосами), композитор воплощает образ глубокой скорби, не бессильно поникшей, не отрешенной или идеально уравновешенной, но драматичной и могучей, радующей мощью тонуса, яркостью красок, разливом пылкого чувства:

¹ Ave — здравствуй! — (лат.).

² Эта особенность стиля Лассо обстоятельно исследована проф. Р. Грубером в его «Истории музыкальной культуры», т. I, ч. 2.

49

Мi . се . ге ге

С жаль . ся, бо же, ма. до

ме . i

мно го

Другой образец — полифоническая песня «Богородицу»¹ прочитать умеешь?». Это жанр, особенно любимый Лассо, — сценка из повседневной жизни с сатирически-свободомысленным оттенком. Текст песни не стихотворный, он написан обыденно-разговорным, даже нарочито вульгарным языком:

— «Богородицу» прочитать умеешь? — говорит.

— Да, — говорит.

— А ну, прочитай-ка, — говорит.

— Как выучу, — тогда, — говорит.

— Вот и я так, — говорит.

Вероятно, это подслушанный где-то композитором незамысловатый рассказ о том, как один другого по чтению «Ave»² проверял, да сам-то «Ave» как следует не знал. Добродушный юмор таит в себе жало иронии, искры смеха непочтительно осыпают воспоминание об уроке молитвы. Мелодия для четырехголосного хора задумана в имитационной переключке комически перемежается с глуповато-назойливым «Disoit il» («говорит»), как постоянно приговаривает рассказчик:

¹ Молитва «Богородице, дево, радуйся!».

² Эта же молитва.

Орlando Лассо. „Богородицу“ прочитать умеешь?

50

Sais tu dir, l'a - vé di soit - il ou .

Sais tu dir, l'a - vé di soit - il ou .

Sais tu dir, l'a - vé di soit - il ou .

i di soit - il, di le moy di le moy di soit .

i di soit - il di le moy di le moy di soit .

il di soit - il di le moy di - soit .

di soit - il, di soit .

- il quand bien je di ray di le moy di soit.
 - il quand bien je di ray di le moy di soit.
 - il quand bien je di ray di le moy di soit.
 - il di soit.

The first system consists of four staves. The top three are vocal staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The lyrics are: "- il quand bien je di ray di le moy di soit." repeated across the staves.

- il Je di ray com me tu di
 - il Je di ray com me tu di je di
 - il Je di ray com me tu di com me tu di
 - il

The second system also consists of four staves. The top three are vocal staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The lyrics are: "- il Je di ray com me tu di" repeated across the staves.

je di - ray com - me tu

ray com - me tu

je di - ray com me tu di

The first system consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are 'je di - ray com - me tu'. The piano part is in the right hand, with a simple harmonic accompaniment.

di di - soit - il di soit - il di soit - il.

di di soit - il di soit - il di soit - il.

di - soit - il di soit - il di soit - il.

di soit - il di soit - il di soit - il.

The second system consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are 'di di - soit - il di soit - il di soit - il.'. The piano part is in the right hand, with a simple harmonic accompaniment.

Исторический пример Орlando Лассо поучителен. Он — прямой наследник Жоскена Дебре. Но он более широк, многогранен, волен и могуч. Весь творческий путь его показывает, насколько большего может достигнуть художник, по сравнению даже с гениальными современниками, когда он свободен от духовного диктата церкви, преграждающего ему путь к правде образного воплощения всего богатства жизни. В музыкальном творчестве эпохи Возрождения гигантская фигура Лассо — гуманиста, влюбленного в реальность жизни, истинно народного художника — открыто противостоит как мистическим музыкальным идеалам правоверного католицизма, так и многим образцам непомерно пышного, но зачастую внутренне скудного музыкального оформления княжеских дворов или утонченно-маньеристским опытам аристократически-патрицианского крыла тогдашнего искусства.

**Ян Питерс
Свелинк
(1562—1621)**

К концу XVI и в XVII веке положение в нидерландской музыке претерпело значительные изменения. Центр экономического прогресса и общественно-политической жизни передвигался на север страны — в Голландию, принимавшую на себя теперь главную роль и в борьбе народа против остатков иноземного владычества. Голландские города Амстердам, Гарлем, Утрехт, Лейден становились центрами демократических движений, напряженной и плодотворной интеллектуальной и художественной жизни. В науке, философии явились гигантские фигуры Гюйгенса и великого материалиста Спинозы. Возникла свободолобивая поэзия Бредеро, Костера, ван ден Вонделя. Живопись достигла еще неизвестных ранее реалистических вершин в лице Франса Гальса, его учеников Адриана Браувера, Адриана ван Остаде, и все было увенчано творчеством неповторимо гениального Рембрандта.

Городской музыкальный быт оставался по-прежнему насыщенным и оживленным, но вместе с Ренессансом его любимое детище — хоровая полифония — ушло с авансцены. Исторически сложившиеся условия культурно-общественной жизни не способствовали образованию музыкального театра, и Нидерланды XVII столетия не создали и не могли создать здесь своей оперной школы наподобие итальянской или французской.

Нидерландская инструментальная культура, в отличие от южноевропейских, росла в непосредственной и почти исключительной связи с богатейшим наследием культовых и песеннополифонических вокальных жанров XV—XVI веков, а в центре ее оказался инструмент, наиболее близкий этим жанрам и складу музыки, — орган. Под знаком органного творчества и сформировался последний, завершающий этап в развитии нидерландской школы, прежде чем она, вместе с другими искусствами, подчиняясь исторической закономерности, вступила в полосу измельчания и упадка, которыми отмечены конец XVII и XVIII столетие. Закономерно, что в век Рембрандта и Спинозы Нидерланды, которые выдвинули

в эпоху Возрождения великое множество замечательных музыкантов, задававших тон едва ли не во всей Европе, теперь дали ей одного лишь первоклассного мастера; он был истым голландцем, а основной сферой его деятельности, как композитора и виртуоза, стал орган. Это был Ян Питерсзон¹ Свелинк.

Он родился в 1562 году, вероятно в Девентере, в семье церковного органиста, обучался музыке у отца в Амстердаме и у известного в то время мастера Виллемзона Лосси в Гарлеме. После смерти отца Ян Питерсзон унаследовал отцовскую должность в готической Оуде Керк² Амстердама и в этом амплуа приобрел мировую славу в качестве превосходного исполнителя-импровизатора и композитора, особо искусного в сочинении органных жанров. Впрочем, будучи тесно связан с амстердамским Collegium musicum, Свелинк пользовался широкой известностью и любовью также в светских музыкальных и буржуазно-любительских кругах. Нужно оговорить, что господствовавшая тогда в Голландии кальвинистская церковь, хотя и воспрещала инструментальную музыку во время богослужения, однако отнеслась к органу куда более терпимо, чем английские пуритане, попросту уничтожавшие эти инструменты повсюду на своем пути. Кальвинисты рассматривали орган как специфически светский концертирующий инструмент и не препятствовали игре на нем даже в церкви во внебогослужбное время.

Концерты Свелинка собирали огромные аудитории, а его сочинения — вокальные и для клавишных инструментов — еще прижизненно распространились в печатных изданиях или рукописных копиях во многих странах. Весьма высоки были авторитет и значение Свелинка как музыканта-педагога. Его ученики — Якоб (младший) и Иоганн Преториусы, высокоталантливый Самуил Шейдт и другие — сыграли видную роль в формировании и развитии немецкой органной школы. Умер Свелинк в Амстердаме в 1621 году в покое, достатке и большом почете у благодарных современников.

После смерти его и далее, в XVII—XIX веках, органная культура, пройдя свою великолепную кульминацию в творчестве И. С. Баха и Генделя, стала утрачивать бывшее первенствующее значение, а нидерландское искусство исчерпало заложенные в нем мощные потенции. Интерес к амстердамскому мастеру на время угас и сменился равнодушием если не полузабвением, пока в 90-х годах прошлого столетия известный немецкий музыковед Макс Зейфферт не приступил к публикации свелинкова наследия, а пробудившееся влечение к музыке XVI—XVII веков не вернуло ему прежнее выдающееся место в концертном репертуаре.

¹ То есть сын Петра.

² Старая церковь (голландск.).

Вокальные жанры Свелинка — это пятиголосные полифонические песни на французские тексты, французские и итальянские «рифмы» одноголосного и многоголосного склада, четыре книги Давидовых псалмов (на французские тексты Клемана Маро и Беза¹), священные песнопения, пятиголосные мотеты с basso continuo, наконец, свадебные песни, писавшиеся «на случай», на заказ. В этих произведениях, мастерски написанных, пользовавшихся в свое время значительной популярностью (прекрасный рождественский мотет «Христос сегодня родился» исполняется в Голландии по сей день), Свелинк в наибольшей степени обращен к вокальной полифонии нидерландского Ренессанса, и Лассо в острохарактеристичных песнях или драматически-взволнованных и могучих псалмах, без сомнения, оставляет его за собою.

Главные же новаторские приобретения знаменитого амстердамского музыканта заключены в его инструментальных композициях для органа, клавира, или *ad libitum*. Это — вариации на бытующие песни и танцы, фантазии и каприччо, «эхо-фантазии», токкаты, ричеркары, наконец, многочисленные обработки хоралов для органа. В этих жанрах Свелинк с особой отчетливостью выработал свой индивидуальный стиль, отчасти преемственно связанный в вариациях — с английскими верджиналистами, в крупных органных формах — с итальянской канцоной, ричеркаром, отчасти с *glosas* испанской школы (А. Кабесон). Однако основной интонационно-питательной средой его инструментальной музыки были богатое многоголосие нидерландской народной песни (*liedekens*)², ритмы танцев, составлявших увлекательно-вихревое ядро голландской кermессы, бытовые мелодии, широко распространенные в домашнем музицировании бюргерских кругов Амстердама, Гарлема, Утрехта и других городов, с которыми Свелинк был связан узами особенно тесной, сердечной дружбы. Вполне естественно, что эта музыка широко и органично вливалась в общий поток голландского реалистического искусства своей эпохи. Фантазии и токкаты, с их хроматическими насыщениями, порою жестко-диссонантно звучащими контрапунктами, резкими контрастами ритмов и фактур, обладают ясно выраженными чертами барокко. Однако почти повсюду сквозящее стремление к ясности и простоте, сравнительная скромность масштаба, последовательно реализованная, особенно в фугированных формах, строгая логика развития и соразмерность композиции, преобладание приветливо-светлого колорита, окрашивающего образы народного быта, созвучные Франсу Гальсу или Адриану ван Остаде, — все это вряд ли позво-

¹ Один из бытующих жанров духовной музыки, широко распространенный в домашнем музицировании, — псалом — не случайно привлек Свелинка, тесно связанного не только с профессиональными, но и с любительскими кругами. Весь этотopus почтительно и любовно посвящен амстердамским меломанам.

² Нидерландское народное одноголосие богато насыщено скрытыми голосами.

ляет безоговорочно причислить Свелинка в целом к специфически барочным художникам-музыкантам своего времени¹.

Мелодика Свелинка, щедро напоенная песенными оборотами голландского, фламандского, порою английского и бургундского фольклора, отличается характерной терпкостью звучания, грубовато-четким рисунком, незамысловатой общительностью интонационного строя. Ладовая природа ее, растущая из модальной системы в мажоро-минор, звучит порою несколько архаично в сопоставлении с музыкой современных Свелинку итальянских, французских и даже немецких мастеров. Несколько схематизируя, можно сказать, что ладовая структура вокальных жанров Свелинка более модальна, инструментальных — более последовательно основывается на мажоро-минорной системе. Гармония, выдающаяся в ряде случаев ясное осознание основных ладо-тональных функций, даже при всех многообещающих потенциях «Хроматической фантазии», не идет в сравнение со зрелым и дерзновенным новаторством Монтеверди или Генриха Шютца. Зато в искусстве фигуративно-вариационного, особенно же полифонического развития и регистрового колорирования инструментальной ткани Свелинка — истый нидерландец и не знает соперников в музыке XVII века, разве за исключением Арканджело Корелли и Дитриха Бухстеуде.

Среди инструментальных жанров Свелинка вариации на песни и танцы наиболее общедоступны по тематизму, приемам развития и по фактуре, явственно приуроченной к условиям домашнего музицирования (клавир). Эти небольшие циклы задуманы обычно в плане постепенного оживления первоначального образа. Последний не излагался предварительно, как это принято теперь, в бытуемом оригинальном и простейшем варианте: такой вариант считался в ту пору общеизвестным. Композитор с великолепным искусством применяет фигурационное вариирование мелодических голосов, дробления длительностей (узорчатые измельчения ритмического рисунка), подключения контрапунктирующих голосов (порою истаивающих и вновь наплывающих, отчасти наподобие наших подголосков), наконец, преобразования линейно протянутой ткани в гомофонно-гармоническую структуру (например, в вариациях «Ах, сбудется ль?» или на английскую «Фортуну»). При этом общие контуры темы остаются четкими и ясными, а музыка в целом неизменно сохраняет непринужденную свежесть и простоту звучания; она легко вызывает ассоциации с привычным бытовым окружением, воссозданным в облагороженном, поэтически обобщенном облике людей и вещей. Аналогия с живописью представляется здесь вполне правомерной.

¹ Такой точки зрения придерживается, например, проф. Манфред Букофцер. См. в кн.: *Bucofzer Manfred. Music in the Baroque era.* New York, 1947.

К числу популярных произведений Свелинка относятся его фантазии «Эхо» (у Макса Зейфферта их опубликовано шесть). Имитация сочетается там с красочно-контрастной игрой высоких, светлых по регистру и низких, темных пластов звучания:

Ян Питерс Свелинк. Фантазия эхо для органа

51



Отсюда чудесный эффект поэтической звукописи: «пространственная» объемность звучания, род своеобразной фонической перспективы, наполненной мельканием светотени, наподобие того эффекта, какой мы наблюдаем на полотнах живописцев, младших современников Свелинка — Яна Вермеера, Питера де Гоха или Адриана ван Остаде...

Была в творчестве амстердамского мастера и другая жанрово-образная, а может быть и стилистическая, грань — его токкаты, ричеркары, а главное — фантазии и каприччо. Их насчитывается несколько десятков, и вместе с хоральными обработками они составляют наиболее специфически-органную сферу его музыки. Как справедливо указал по поводу баховских токкат еще Ф. Бузони¹, границы этих жанров даже в начале XVIII столетия оставались зыбкими и условными. Тем более неясными, легко смещающимися были они в XVII веке, с его непрерывными генезисами и изменениями, распадами и синтезами, наконец, с осознанными либо интуитивными исканиями и отважным экспериментированием в жанрах и формообразовании. Все же можно — в некоторой степени приближенно — утверждать, что токката у Свелинка была по тематизму и структуре более свободной и текучей, между тем как ричеркары, каприччо, фантазии, ведущие свою генеалогию от канцон и ричеркаров XVI столетия, представляли фугированные и канонические формы, отнюдь не лишенные импровизационного элемента, однако подчиненные объединяющему и интенсивно скрепляющему форму целостному полифоническому развитию. Именно здесь Свелинк странно-противоречивым образом и наиболее рационалистичен и наиболее насыщен образами и приемами письма, идущими от эстетики барокко. Тут его письмо чаще всего становится беспокойным, остродиссонантным, даже драматичным, особенно благодаря ладо-интонационным конфликтам и контрастным контрапунктам, осложняющим имитационно-полифоническое разворачивание ткани, по преимуществу густого сумрачного колорита (преобладают «сплавы» интенсивно хроматизированного минора с дорийскими, гиподорийскими, фригийскими ладовыми структурами).

Наиболее выдающееся произведение этого рода — большая Хроматическая фантазия d-moll — несомненная предшественница баховской Хроматической фантазии и фуги для клавира в той же тональности. Темой четырехголосной фуги Свелинк избирает широко распространенную формулу мелодически ниспадающей, хроматически заполненной кварты, с интенсивным вариированием в последующих полифонических проведениях. Диатоника противосложений и особенно прекрасные фигуративные интермедии рельефно оттеняют разнообразные, тонко-выразительные тематические варианты, предстающие всякий раз как бы в новом освещении. В каждом из трех больших фазисов полифонического развития композитор мастерски сочетает приемы ритмического увеличения,

¹ Busoni Ferruccio. Von der Einheit der Musik. Berlin, 1922 S. 245

уменьшения и двойного уменьшения — с реализацией богатого и весьма активного по тем временам тонального плана, захватывающего, помимо основной тоники-доминантовой антитезы (d-moll — a-moll), другие, в том числе более отдаленные, тональности, с заключительным разрешением в одноименную тонику D-dur¹.

Вступая первоначально на печально и сумрачно звучащей схематически-конструктивной формуле, однотемная fuga с чрезвычайной постепенностью достигает сосредоточенной экспрессии, скорбно-тревожного пафоса, так характерного для искусства XVII века, но как бы закованного здесь в великолепно уравновешенную трехчастную форму. Приобретая все большую напряженность эмоционального тону, развитие близко к точке золотого сечения всей композиции поднимается к своей кульминации, за которой наступает столь же постепенное успокоение и прояснение в фигуративном разливе гармонического мажора. Этот художественный результат реализован посредством стреттных наслоений и последующих расслоений хроматизированных голосов, посредством динамически проведенного через композицию ритмического цикла (расширение в середине — сжатие в репризе — новое сжатие в коде), посредством контрастов хроматики — диатоники, разрастания и сужения интермедийной сферы, наконец, через широкое и для своего века весьма активное ладо-гармоническое развитие, которое хотя и далеко не достигает грандиозных баховских гармоний, однако несомненно ведет к ним и пролагает им путь.

Таков был Ян Питерзон Свелинк — последний и единственный подлинно выдающийся представитель нидерландской школы в XVII столетии — закатном веке ее блистательной истории.

Повторяем: для своего времени роль ее была очень велика. Она стала всеевропейской академией полифонического мастерства. Она широко способствовала установлению связей между музыкантами разных стран и народов. А это важнейший фактор культурного прогресса. Но значение нидерландской полифонии отнюдь не только историческое: ее творения живут новой большой жизнью в современном хоровом и органном репертуаре.

МУЗЫКА В ЧЕХИИ

В то время как на юго-западе Италия, Франция, Испания, а на западе Нидерланды создавали великие сокровища музыкальной культуры, на востоке и в центре Европы могучий творческий гений славянских народов в свою очередь открыл одну из значительных эпох в истории музыкального искусства.

¹ См. об этом в капитальном исследовании В. О. Беркова «Из истории хроматики» (М., 1966—1967. Рукопись. Хранится в библиотеке Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных).

В России с образованием и укреплением централизованного государства, свержением татарского ига, с развитием национального самосознания и культуры возник блистательный «русский Ренессанс», принесший расцвет не только живописи, зодчества, но и многоголосного хорового пения¹.

В самом сердце европейского континента светлая и жизнерадостная песенность чешского народа призвана была на службу одному из самых могучих и благородных демократических движений — патриотической борьбе чехов, возглавлявшейся Яном Гусом.

Народ сохранил от средних веков и еще более усовершенствовал свое песенное искусство², все ярче и полнее раскрывавшее национальные черты. Но то время было для чехов и героическим и тяжелым. В XV веке разразилась буря огромной очистительной силы. Своеобразие положения заключалось в том, что классовая политическая борьба между крупными феодалами, во главе с королевской властью, и народными массами — крестьянством, плебейскими слоями населения городов — сливалась с национально-освободительным движением народа против немецких захватчиков. Крупнейшие феодалы принадлежали к немцам, а королевская власть и чешская аристократия проводили открыто прогерманскую политику, всей тяжестью ложившуюся на массы. На вековые унижения и гнет народ, поднявшийся под знаменем Гуса, ответил «национально-чешской войной против немецкого дворянства и верховной власти германского императора, носившей религиозную окраску»³. Она стала религиозной войной не только потому, что религиозная идеология прочно коренилась тогда в массах, но и потому, что народ боролся против феодального гнета и немецкого засилья, а католическая церковь была первым среди феодальных магнатов и одним из главных проводников немецкого влияния.

Эта война потребовала напряжения всех духовных сил чешского народа, и пафос ее выразился в прекрасных патриотических песнях. Их молитвенные тексты и гимнические напевы были религиозным облачением высоких общественных идеалов независимости и чести родины. Эти идеалы осветили все стороны чешской жизни и едва ли не всем жанрам музыкального искусства дали новое содержание. Гимническая песенность эпохи гуситского движения стала колыбелью современной чешской музыки. Это произошло не случайно. «Национально-чешская война» была массовой, но ни одно массовое народное движение не обходилось без своих песен и гимнов. Гуситы боролись против католической церкви и обрядности и противопоставляли ей свою славянскую церковную организацию и обрядность со своим славянским музыкальным оформлением. Они

¹ Эти вопросы специально освещаются в курсах истории русской музыки.

² О чешской народной песне средних веков см. с. 65.

³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 6, с. 180.

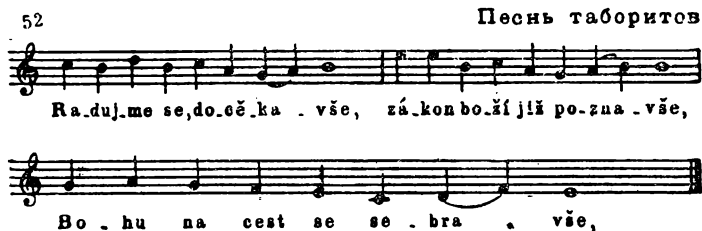
ставили целью национальное освобождение, независимость Чехии и в песне справедливо видели выражение национального духа чехов.

Ян Гус — музыкант. Большое значение имело в то же время и личное отношение к музыке со стороны Яна Гуса — этого, по определению К. Маркса, «вождя чешского народа», «защитника национальных и народных прав»¹. Ян Гус (1369—1415) был не только политическим борцом за дело своего народа, но и виднейшим прогрессивным музыкальным деятелем. Воспитанник, а впоследствии ректор Пражского университета, магистр искусств, Гус обладал обширными познаниями по теории музыки, изучал опыт агапова романских стран. Он был знатоком чешского фольклора, записывал и хорошо пел многие народные песни.

Гус считал музыку средством нравственного совершенствования человека. Она была неразрывна с его общественной деятельностью, его патриотической миссией.

Бесчестно преданный королевской властью, ранее заигрывавшей с ним, и заточенный в темницу католическими церковниками перед мученической смертью — сожжением на костре, — Гус продолжал создавать свои песни.

Гимны таборитов. В ходе народных восстаний против помещиков и католической церкви сложилось левое, наиболее революционное крыло гуситского движения — табориты. Эта народно-революционная «евангелически-коммунистически-республиканская секта»² объединяла крестьян, ремесленников, городскую бедноту. Она ставила целью не только изгнание немецко-католических церковников и помещичьей знати, но и полное уничтожение феодального строя и сословности, установление общности имущества, равенства и братства между людьми, включая и равноправие женщин. Эта программа таборитского движения отразилась и на его отношении к музыке. Табориты были более непримиримы к католической традиции. Латынь была изгнана вовсе. Молитвы распевались на родные чешские напевы, причем пели и женщины. Вот один из таборитских гимнов — «Нагорная»³ — песнь о спасении народа:



¹ «Архив Маркса и Энгельса», т. 6. М., 1939, с. 214.

² Определение, данное К. Марксом.

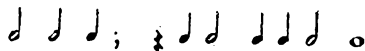
³ Горная крепость Табор была мощным оплотом гуситского движения.

О, возрадуемся, братья,
Что, закон познавши божий,
Славить господа собрались.

Путь от бога нам указан,
На горе закон положен;
Обновим Христа ученье!

В период гуситских войн 1419—1436 годов песни постепенно утрачивали прежний религиозно-лирический характер, певучую мягкость мелоса и приобретали новое жанровое и выразительное качество. Теперь это были боевые, воинственные гимны, сплавивавшие чешских патриотов на полях сражений и призывавшие сокрушить врага. Их интонация, сохраняя исконно славянскую распевность, стала повелительной и энергичной, их ритм отличала теперь мерность маршевой поступи, со своеобразной синкопированной фигурой:

53



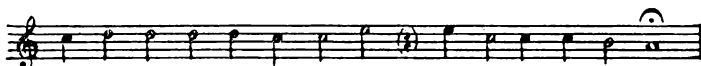
Виднейший народный полководец-гусит Ян Жижка (1378—1424) придавал большое значение этим песням. Гимны гремели на поле брани, с гимнами на устах крестьянские массы шли приступом на феодальные замки.

Гимн «К воинам
божиим»

Подлинным знаменем революционного протестанства стала могучая и грозная боевая песня — хоровой гимн «К воинам божиим»:

54

Гимн „К воинам божиим“



Kdož jsú bo-ži bo-jo-vní-ci a zá-ko-na je-ho
Тот, кто ист-ый во-ин бо-жий, кто чтит е-го за-кон,

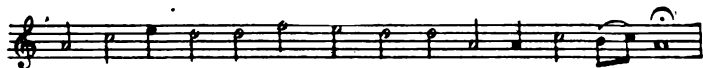


pro-stež od Bo-ha po-mo-ci a ú-fa-j-te vně-ho
тот по-мочь пусть просит бо-га, то-му на-дежда он



že ko-ně-ně vždy-cky sním zví-tě-zí-te
С ним под-ко-нец вы воег-да по-бе'-ди-те.

¹ Перевод автора.



Tent' Pán ve.lít' se ne . ba . ti zá.hub.cí té . le . sných.
Он нам ве.лел не стра.шиться смер.ти для те . ла,



ve.lít' i ži.vot slo.ži . ti pro lá.sku svých bliž.ních.
по жизнь от.дать за бли.же.го, за пра.во.е де.ло.

Боевой воинский дух, презрение к смерти, любовь к народу, уверенность в своей правоте и победе над врагом — эти высокие идеи, хотя и овеянные религиозными представлениями и экстазом, явственно звучат здесь. Песня эта, сочинителем которой был, вероятно, священник Ян Чапек, образовала в истории чешской музыки важнейшую образно-тематическую линию народно-патриотического значения. К ней обращались классики XIX века — Сметана и Дворжак, и еще столетием позже она зазвучала боевым призывом в освободительной войне чешского народа против немецко-фашистских оккупантов.

Канционалы. Литератские братства

В начале второй половины XV столетия немецко-католическая феодальная реакция огнем и мечом подавила гуситское движение. Но оно успело пустить глубокие корни в народную почву, его традиции оказались неистребимы. Народные песни — духовные и бытовые, боевые и лирические — были записаны во множестве сборников — канционалов. Эти сборники распространились по всей стране вопреки яростному сопротивлению католической церкви.

Последователи таборитов — религиозное «Общество чешских братьев» — среди них крупный музыкальный теоретик Ян Благовост (1523—1571), а несколько позже демократически-просветительские литературские братства, возникшие во многих городах, организовали хоровые капеллы — церковные и светские — в различных патриотически настроенных общественных кругах. В репертуаре этих певческих объединений чешские народные песни на родном языке занимали центральное место.

Демократическая хоровая культура составила одну из наиболее жизненных сторон чешского музыкального Возрождения.

Чешская полифония

Еще в XIV—XV веках чешские музыканты проявляли интерес к многоголосному складу. XVI столетие стало периодом внушительного прогресса полифонии не только в России, но и в западнославянских странах, а в Чехии прежде всего. Чешская полифоническая школа выработала шаг за шагом свой стиль многоголосного письма. Стиль этот связан был с народно-песенными истоками, а образное содержание его — с патриотическими взглядами и деятельностью ряда композиторов, видевших в служении родине высшее

призвание художника, — Яна Крыштофа Гаранта (1564—1621), Яна Турновского и других.

Долгие годы провел в Чехии и умер в Праге вдохновенный мастер, родом словенец, знаменитый органист Якоб Хандль (Петелин), известный также под именем Галлуса-Карниолуса (1556—1591). В своих мотетах и других произведениях полифонического склада Галлус сочетал песенную широту мелодии с островыразительной, порою изысканной хроматизацией лада. Круг музыкальных образов Галлуса был широк. Он считался одним из самых выдающихся музыкантов своего времени.

В трудной борьбе против онемечивания и феодально-католического гнета чехи сумели не только отстоять самобытные основы своего песенно-музыкального искусства, но и усовершенствовать и обогатить его. Гуситская песенность распространилась за пределы чешской земли и послужила одним из источников для протестантской музыки других стран, прежде всего Германии.

МУЗЫКА В ПОЛЬШЕ

В том же направлении, однако в других исторических условиях и несколько иными путями развивалось в то время музыкальное искусство в Польше. С конца XV и до первых десятилетий XVII века польская культура также пережила период Возрождения, связанный с расцветом гуманизма, а отчасти и с реформацией (импульсом явились и здесь гуситские войны). Однако Польша в тот период отставала от Чехии в своем общественном развитии. Силы прогресса были менее сплоченными, численными и действовали на более узкой арене. Польское крестьянство не выступило против феодалов «национальной войной религиозного характера», и протестанты не получили поддержки в широких народных массах. С другой стороны, хищные немецкие колонисты еще со времен средневековья пустили глубокие корни в польской земле, а христианскую веру Польша принимала не по славянскому обряду, подобно России и Чехоморавии, но по немецко-католическому¹.

Не обладая столь боевым, воинствующим характером и массовым размахом, как в Чехии, польский гуманизм породил, однако, многие соколовища науки и искусства. В тот период поляки дали миру гениального астронома Николая Коперника, замечательного ваятеля — резчика Вита Ствоша, блестящих литераторов-патриотов и демократов Николая Рея, Яна Кохановского и целую плеяду высокоталантливых музыкантов, прославивших свою родину на всю Европу. Некоторые из этих деятелей Возрождения, как, например, Николай Рей, были в первых рядах польской реформации.

¹ См. об этом с. 68—72.

Когда композиторы писали музыку на польские тексты Рея или Кохановского (Вацлав из Шамотул, Николай Гомулка), когда они вводили в свои мессы и мотеты народные польские напевы (Мартин из Львова), — они шли против велений католической церкви, объективно способствовали расшатыванию ее эстетических принципов и обрядовых норм.

Но смысл всего движения был шире: как и повсюду, оно отразило глубокие противоречия, назревавшие в недрах феодального строя, и крепнувший натиск на его идеологические устои со стороны молодых, здоровых сил, поднимавшихся из демократических слоев Польши. Эти силы жаждали служить народу, выражали его вековые чаяния, притязания на лучшую жизнь. Отсюда стремления церкви, магнатов, королевской власти одних музыкантов приручить, «удушить в объятиях», других окружить заговором молчания и всем им противопоставить, как высшее якобы и недостижимое для поляков, искусство выписанных из-за границы знаменитейших иностранных мастеров.

**Народное
музыкальное
творчество**

Лучшие музыкальные деятели польского Возрождения обращали взоры к родному фольклору и черпали из его источника. До нас дошли в инструментальных аранжировках — органных, лютневых, позже клавирных — многочисленные обработки народных песен и танцев — гайдудских, хлопских, мещанских и иных.

О народном музыкальном творчестве рассказывают труды теоретиков и историков; о нем свидетельствуют любители-современники; картины народной музыкальной жизни воплощены в произведениях польской художественной литературы и изобразительных искусств того периода.

Польский фольклор XIV—XVI веков был многообразен по социальному, жанровому, интонационному облику: крестьяне и ремесленники, школьники и студенты, солдаты и странствующие артисты вносили в него свои особенные темы, эмоциональные шлоансы, стилевые черты. Ваганты¹, бродившие повсюду труппами либо в одиночку, разносили эти песни и танцы по всей стране.

Польская лирическая песня, со своей певучей, мягко очерченной мелодией, душевно-отзывчивыми интонациями и в то же время оживленным, чрезвычайно четким ритмическим рисунком, частыми, иногда внезапными сменами эмоционального строя и движения, вероятно, еще тогда выработала те черты, которые впоследствии так широко и художественно совершенно обобщены были Шопеном и всей классической польской школой.

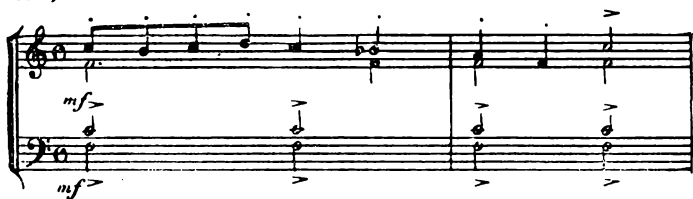
Насколько созрели уже к тому времени жанрово-стилистические черты польского народного танца, можно судить хотя бы по «Хлопскому танцу» в древнейшем сборнике с записями польской светской музыки — органной табулатурой Яна из Люблина (пер-

¹ См. с. 74—75 и 93.

вая половина XVI века). Танец записан в натуральном мажоре с эпизодически появляющейся лидийской квартой в качестве вспомогательного звука при опевании пятой ступени лада. Переменность четвертой ступени в этом жанре характерна для польского фольклора; она сохранится в мазурках Шопена, Шимановского. Ритмический рисунок острер и энергичен, с резкими акцентами на сильных долях. Во второй части пьесы четырехдольный размер внезапно сменяется трехдольным, с характерным ритмом мазура. Народно-жанровый характер образа подчеркнут традиционным приемом — пустыми квинтами в басу.

Хлопский танец

55a)



6)



Певучей мелодией, ровным, текучим ритмом отличался крестьянский «Ходзоны» — неторопливый «пеший танец», иначе — сельский полонез, несходный с полонезом аристократическим, чья ритмически острая, элегантная музыка сопровождала импозантные рыцарские процессии.

Почетное место в деревенском фольклоре занимали плясовые напевы, непосредственно связанные с крестьянским и батрацким трудом: пастушеские «Гонёный», «Гусёный» и многие другие, рожденные в нужде, за тяжелой работой.

Польская народная культура располагала в то время разнообразными инструментами — волынками, свирелями, бубнами, смычковыми басами и, прежде всего, знаменитыми скрипками квинтового строя. Среди народных исполнителей бывали замечательные мастера; искусство их запечатлено в образах польской патриотической поэзии. Встречались по деревням и небольшие инструментальные ансамбли, игравшие на свадьбах и других праздниках.

Из вечно юного народного источника черпала профессиональная музыка Польши. Однако пути ее были сложны и извилисты.

Сосредоточенная в то время при королевском дворе, в поместьях магнатов, в монастырях, наконец, в Краковском университете, она неизбежно встречала сопротивление реакционной феодальной идеологии, которая противопоставляла ей грегорианские традиции или приноровленные ко вкусам знати подражания иностранным образцам. Схоластические теории, унаследованные от средневековья, связанные с католическим богословием, тянули музыку вспять. Но, вопреки всем этим препятствиям, прогресс искусства совершался своим чередом. Польские придворные капеллы достигли высокого артистизма. Лучшая из них — Краковская — занимала в Европе одно из самых первых мест.

Кульминацией музыкального Возрождения стала вторая половина XVI столетия, когда в Польше сложилась знаменитая полифоническая школа, по художественным достоинствам не уступавшая итальянской и, пожалуй, превосходившая нидерландскую по мелодическому богатству и выразительной красоте.

**Вацлав
из Шамотул
(1533—1568)**

Ученик известного музыкального теоретика, педагога и композитора Севастьяна из Фельштына, Вацлав родом из Шамотул, был первым польским композитором, который получил широкое признание на родине и за границей. Долгие годы он служил певчим придворных капелл, написал много музыки на католические молитвы с латинским текстом, но, захваченный идеями реформации, обратился к образам протестантской поэзии.

Среди многочисленных светских и духовных сочинений Вацлава (мотетов, плачей, од) особо выделяются его четырехголосные песни на вольные переводы библейских «Псалмов Давида», сделанные известным гуманистом-демократом Николаем Реем. В художественной фантазии Вацлава ветхозаветные образы получили эмоционально-искреннюю, гуманистическую интерпретацию. Его мелодика большого дыхания и широкого диапазона родственна народно-песенному складу.

Прекрасный образец хорового стиля Вацлава — четырехголосный лирический хор а *carrella* на польский стихотворный текст.

Гляди, уж смерклось,
Нисходит ночь.
Попросим бога
Нам помочь¹.

Образ этой высокопоэтической вечерней элегии задумчив и печален. На легкой и светлой контрапунктической ткани прочувствованная распевная мелодия расцветает тонко-выразительными вариантами — прием, восходящий к народно-песенному творчеству:

¹ Перевод автора.

C
Juz sie zmierz - cha, nad cho -

A
Juz sie zmierz - cha, nad cho -

T
Juz sie zmierz - cha, nad -

B.
Juz sie zmierz - cha, nad -

dzi noo, po - pros - my Bo -

dzi noo, po - pros,

cho - dzi noo, po

cho dzi noo, po pros

(non cresc.)

ga o po - moe

my Bo - ga o po - moe

pros - my Bo - ga o po - moe

my Bo - ga o po - moe

Николай Гомулка
(род. ок. 1535)

К идеалам гуманизма тяготел и другой талантливый композитор-полифонист второй половины XVI века — Николай Гомулка.

Один из образованнейших музыкантов своего времени, исполнитель на органе, флейте, лютне и других инструментах, блиставший в лучших придворных капеллах страны, Гомулка ставил перед

собою демократические цели — писать музыку, как говорил он сам, «для поляков, для простых наших соотечественников».

Протестант, вдохновленный свободолюбивой поэзией Яна Кохановского, он создал одно из прекрасных произведений польского гуманизма — сто пятьдесят песен для смешанного хора на тексты тех же Давидовых псалмов, но в новых переводах Кохановского. Как и Вацлав из Шамотул, Гомулка обратился к этим скорбно-поэтическим страницам не для того, чтобы уйти от жизни к мистическим созерцаниям наедине с собою. Художник-лирик, общительный и экспансивный, он стремился выразить мысли и чувства, волновавшие поляков в то бурное время, полное не только больших исторических событий, но и тяжких испытаний для Польши и ее многострадального народа.

По сравнению с величавым пафосом Вацлава, песенная лирика Гомулки скромнее и приветливее. Мелос его, то чисто диатоничный, то насыщенный тонко-выразительными хроматизмами, богат нежнейшими секстовыми интонациями, сплетениями ласковых квартово-квинтовых зовов с поступенно скользящим движением. Непринужденное, пластически изящное течение мелодии образует стройные последования вертикальных созвучий. Они сгущают ладовый колорит и усиливают экспрессию напева.

В этом стиле и складе воссоздан музыкальный образ трагедийно-лирического сто тридцать седьмого псалма «На реках вавилонских поникши сидели»:

57 Andante Н. Гомулка. Псалом 137^й





На берегах вавилонских поникши,
Град мы родной вспоминали, рыдая.
Что ж нам осталось теперь, как не плакать,
Лютни безмолвны по ивам развесив ¹?

**Николай
Зеленский**
(ок. 1550—1615)

Кульминацией стремительного и широкого развития польской полифонии явилось творчество Николая Зеленского. Долгие годы связанный с польской католической церковью в качестве регента и органиста архиепископской капеллы, а также с венецианскими музыкальными кругами, Зеленский, хотя и далекий от реформации, особенно мощно и глубоко отразил в своем творчестве дух гуманизма и как бы обобщил достижения предшественников. Вместе с тем он придал совершенно новое направление их развитию.

В многочисленных произведениях, по преимуществу церковно-певческих жанров ² — офферториях ³, коммунionaх ⁴, мотетах, духовных концертах — Зеленский выработал хоровой стиль, сочетающий богатство и силу чисто славянского мелодического выражения с блеском, красочностью колорита и яркой изобразительностью в музыкальном воплощении словесного текста. Зеленский тонок и проникновенен в «камерных» жанрах, написанных для малых составов; он ослепительно великолепен в хорах монументальных, где прибегает к полихоральности (до двенадцати голосов) и присоединяет

¹ Перевод автора.

² Н. Зеленский писал также чисто инструментальную музыку.

³ Молитвы, которые поют во время обряда «возношения даров».

⁴ Причастное песнопение.

58

Ник. Зеленский. Фрагмент оффертория „Ликует небо“

58

59

60

61

Trbe
in C

II

Trbni

II

Timp.

V.oi

II

V-le

V-co
C-b

S.

A.

T.

C.

B.

S.

A.

T.

C.

B.

Org.

The musical score is for a fragment of an offertory titled "Liquet небо" by Nik. Zelenский. It consists of 11 staves. The first five staves are for brass instruments: Trbe in C (I and II), Trbni (I and II), and Timp. The next four staves are for woodwinds and strings: V.oi (I and II), V-le, V-co, and C-b. The final two staves are for voices and organ: S., A., T., C., B. (I and II), and Org. The score is in 2/4 time and features a variety of musical notations including eighth notes, quarter notes, and half notes, with some measures containing rests. The organ part is written in a grand staff (treble and bass clef).

Allegro

Trbe
in C

I

II

Trbni

I

II

Timp.

V-ni

I

II

V-le

V-ce
C-b

Allegro

S.

I A.

T.

B.

Coro I

S.

A.

T.

B.

Coro II

Org.

Detailed description: This is a page of a musical score for an orchestra and choir. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into several systems. The first system includes parts for Trumpets in C (I and II), Trumpets in B-flat (I and II), and Timpani. The second system includes Violins (I and II), Viola, Violoncello, and Double Bass. The third system includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass vocal parts for the first choir (Coro I). The fourth system includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass vocal parts for the second choir (Coro II). The fifth system is for the Organ. The key signature has one sharp (F#). The organ part features sustained chords with moving bass lines. The vocal parts have lyrics written below the notes. Dynamics like 'f' (forte) and 'p' (piano) are indicated throughout the score.

По ясности, с какою выявлен жанровый облик его тем, по завершенности их строения, широте, с какою освоена им сфера хроматической мелодики и гармонии, по принципам голосоведения и формообразования Зеленский выступает представителем позднего строгого стиля и обращается к приемам, предвещающим свободное письмо.

Инструментальная культура

Лютнисты

Всего больше прославила польскую инструментальную музыку ее лютневая школа. Польские

лютнисты не уступали испанским или французским, причем раньше тех и других поднялись к вершинам своего искусства. Такие поэты, как Рей, Кохановский, воспевали их в стихах. Оригинальные сочинения для лютни и аранжировки, написанные польскими композиторами, издавались не только у них на родине, но и за границей. Лютневая музыка культивировалась при дворах польских меценатов. Знаменитый лютнист Яков Польский (Якуб Рейс, 1545—1605) получил широкое признание во Франции, где провел большую часть жизни. Славились также виртуозы-лютнисты Войцех Длуго-рай (умер в начале XVII века) и Валентин Бакфарк (1507—1576, подлинное имя его Валентин Грефф) родом из Венгрии. Названные здесь артисты-виртуозы были в то же время талантливыми композиторами, создавшими блестящую лютневую литературу. Черты народного стиля она соединяла с легким изяществом, польской элегантностью отделки. Традиционные жанры, проникшие в Польшу с юго-запада Европы, приобретали славянский стиль и склад. Так, блестящие гальярды Якова Польского ритмически близки мазуру:

59

[illegible]



Польские музыковеды С. Лисса, З. Яхимецкий, Ю. Хоминский, М. Щепанская и другие, а также наши советские исследователи И. Бэлза¹ и Р. Грубер² много потрудились над тем, чтобы восстановить в благодарной памяти современников эти блестящие страницы истории польской культуры.

МУЗЫКА В ГЕРМАНИИ

В европейской музыкальной жизни XIV—XVI столетий Германия не сыграла такой яркой и активной роли, как Италия, Франция — на западе, Чехия и Польша — на востоке Европы. Однако именно в это бурное время в немецкой музыке произошли сдвиги

¹ См. кн.: Бэлза И. История польской музыкальной культуры. М., 1954.

² См. кн.: Грубер Р. Всеобщая история музыки, ч. 1. М., 1956; История музыкальной культуры, т. 2, ч. 2. М., 1957.

и возникли явления, ставшие предпосылками для мощного подъема XVIII века.

Уже тогда раздробленная и истощенная непосильным гнетом богатых феодалов, задавленная духовным господством католической церкви и ее прелатов, Германия обладала, однако, силами общественного прогресса. Непокорное крестьянство поднималось на борьбу в обстановке глубоких противоречий между мелким и крупным рыцарством. Многочисленные города населены были вольнолюбивой и мятежной беднотой. Бюргерство, богатевшее, набиравшее в то время силы, было придавлено застарелым феодальным укладом жизни. Противоречия между этими классами и общественными группами привели в первой половине XVI столетия сначала к Реформации, этой «буржуазной религиозной революции» (Ф. Энгельс) и затем к величайшей в то время крестьянской войне.

Реформация и крестьянская война не только оставили глубокий след в дальнейшем развитии немецкой музыки. Они призвали ее на служение своим идеалам, и это привело к целому новому этапу в ее истории.

Немецкое Возрождение, выдвинувшее гигантские фигуры Альбрехта Дюрера, Маттиаса Грюневальда и Ганса Гольбейна, оказалось кратковременным и действительно мощно и прекрасно расцвело в живописи, не породив в музыке чего-либо подобного. Гораздо более сильным оказалось воздействие немецкого гуманизма, ростки которого пробивались в больших городах еще с IX века. Крупнейшие центры немецкой гуманистической культуры — Нюрнберг, Аугсбург, Гейдельберг и другие — явились также главными очагами музицирования. При княжеских дворах и соборах образовались певческие капеллы, достигавшие иногда высокого искусства. Там обосновались приехавшие из других стран выдающиеся мастера. В городах возникали общества хорового пения. Гамбург, Любек, Люцерн и другие центры торговли и культуры обзаводились духовыми инструментальными ансамблями *Stadt-pfeifen* с трубами, тромбонами, корнетами. Здесь зародилась немецкая сюита. Просвещенные литературные и музыкальные круги жадно знакомились с произведениями итальянского и французского, фламандского и испанского Возрождения. Наряду с Эразмом, Рейхлином, Меланхтоном, на немецких землях трудились и творили также гуманисты-музыканты Людвиг Зенфль, Ганс Лео Гасслер, великий нидерландец Орландо Лассо.

Народная песня Областью, прежде всего испытывавшей на себе воздействие Реформации и крестьянской войны, явилась народная песня.

К тому времени, когда развернулись эти исторические события, немецкий народ обладал большим и разнообразным песенным искусством. Как всегда, оно было неразрывно с его жизнью, трудом, борьбой и надеждами. Об этом говорят сохранившиеся от того времени записи и обработки, в частности знаменитая «Лохаймская книга песен» XV века. Эти источники не оставляют сомнений в том,

что немецкая песенность преемственно связана со средневековым фольклором, некоторые образцы которого нам уже знакомы¹. В литературных источниках встречаются свободолюбивые песни на темы большого общественного звучания.

До нас дошла запрещенная властями песня протеста, сложенная в XV веке в Тюрингии против лихоимства чиновников, против богачей, ростовщиков и духовенства, которыми окружили себя герцоги Саксонские. В 1402 году непокорное крестьянство Дитмара штурмовало укрепленный графский замок Мариенбург. В бою был убит крестьянский вожак Рольф Бойкензон. Предание приписывает ему боевую песню, одна из строф которой гласит:

Смелей, друзья! Готовься к бою!
За горе наше отомстим!
Что возвели своей рукою,
Своей рукой и сокрушим²!

История сохранила память и о другом вожаке крестьянского восстания XV столетия, который был музыкантом. «Молодой пастух и музыкант Ганс Бегейм из Никласхаузена, называвшийся также Барабанщиком и Гансом Дударем, внезапно выступил в долине Таубера в качестве пророка»³. Известно, что «мятежный пророк»-музыкант стал во главе многотысячной повстанческой армии. В 1476 году, захваченный католическим духовенством, он был привезен в Вюрцбургский замок и там зверски сожжен.

Напевы повстанческих песен не сохранились. Но записывались многие другие — бытовые, духовные, танцевальные; особенно же много записано было любовно-лирических. В них также пробивала себе путь социальная тема. Одна из популярных песен того времени — «Ich stand auf hohem Berge»⁴:

60 Песня „На гору я забралась“



1. Ich stand auf ho - hem Ber - ge, und
schaut' ins tie - fe Tal: ein Schiff - lein sah ich
schwim - men, schwim - men, wo - rin drei Gra - fen warn,

¹ См. с. 74—77.

² Перевод автора.

³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 7, с. 377.

⁴ Записана впервые не позже 1544 года.

На гору я забралась,
Глядела в речку я,
Три графа там катались,
Ко мне плыла ладья¹.

Дальше поется о том, как девушка полюбила самого молодому из троих. Но она была бедна и незнатного рода; это решило ее судьбу:

Лишь будь ты побогаче,
Тебя б я в жены взял¹.

Мелодия «Ich stand auz hochoem Berge» типична для эпохи, когда в Германии еще господствовал старый песенно-интонационный строй, унаследованный от прошлых столетий, но в переплетении с ним постепенно формировались черты новой немецкой песенности. Рисунок мелодии октавного диапазона певуч и оживлен. Частые плаговые обороты, повторенные звуки и мягко очерченные кадансы придают ему нежно-выразительный характер. Мажор лада подчеркнут вводным тоном и ярко выявленной третьей ступенью. Срединный и особенно заключительный полный совершенный каданс типично немецкие. Мелодическая линия льется больше по аккордовому контуру, опекая его опорные звуки. Кульминации на верхней тонике достигнуты на восходящих квартовых интонациях. Характерна парная группировка мотивов и фраз, каждая из которых начинается затактом. Весь период представляет симметрию двух неравнотактных предложений (4 + 5), причем расширена третья четверть формы. В первом преобладает восходящее движение более широкими, во второй — нисходящее более узкими интервалами. Мелодическая тоника *фа* звучит в самом начале, в самом конце и в середине построения. Все эти черты в красиво уравновешенном сочетании дают уже законченный немецкий стиль.

Эта песня о социальном неравенстве надолго удержалась в фольклоре и проникла из Германии в другие страны — Францию, Голландию. Она обратила на себя внимание Гёте, а позже — Карла Маркса.

Тот факт, что народные песни собирались, записывались, подвергались художественной обработке, что их напевы проникали в мотеты, инструментальные жанры, что, наконец, композиторы-профессионалы Изаак, Лассо и другие сами писали песни в народном духе и складе, говорит о том, что и в Германии эпохи Возрождения фольклор, как повсюду, был источником и фундаментом композиторского творчества.

К этому источнику обратилось и немецкое протестантское движение. Его вожди ясно сознавали вдохновляющую и организующую роль музыки в борьбе за новые идеалы. Мартин Лютер был хорошим знатоком музыки — не только немецкой, но и нидерландской, итальянской. Особо почитал он Жоскена Дебре. Среди его ближайших друзей были композиторы-про-

Музыка
Реформации
и крестьянской
войны

немецкой, но и нидерландской, итальянской. Особо почитал он Жоскена Дебре. Среди его ближайших друзей были композиторы-про-

¹ Перевод автора.

фессионалы (Иоганн Вальтер). Лютер провозглашал нравственно-воспитательную миссию музыкального искусства. Ему приписывают сочинение нескольких протестантских гимнов.

Протестантский хорал

Будучи «буржуазной христианской революцией» (Ф. Энгельс), Реформация поставила целью преобразовать и прежнюю католическую церковную

службу.

Лютер был противником имитационно-линейной полифонии, применявшей сложные контрапунктические приемы и затемнявшей ими молитвенный текст, впрочем, и без того непонятный немцам, так как его пели по-латыни. Реформированное культовое пение должно было сблизить массы с новой церковью и ее ритуалом. Наряду с многоголосными хорами старого католического типа введено было одnogолосное пение. Молитвы произносились теперь не только по-латыни, но и на немецком языке, причем сохранены были многие грегорианские мелодии. Но появились и новые напевы, заимствованные из народных песен, в первую очередь немецких, из чешских гуситских гимнов и из фольклора других стран. Новые протестантские песнопения слагались в старинных церковных ладах, в одnogолосном складе, строго однообразном ритме — равными длительностями и с очень глубокими цезурами между резко очерченными мелодическими фразами. Пела вся община. Таков был стиль и склад протестантского хораля в первый период его возникновения.

В этом стиле он вышел далеко за стены храмов и рамки лютеранских общин, был подхвачен восставшими массами и стал песенным знаменем крестьянской войны. В огне восстаний гремел гимн «Ein feste Burg ist unser Gott» («Оплот могучий — наш господь»), воплотивший не столько религиозный экстаз народа, сколько ненависть масс к католицизму, к феодальным владыкам старой Германии и народные чаяния лучшей жизни. Потому назвал эту песню Ф. Энгельс «Марсельезой крестьянской войны». Вместе с тем Энгельс требовал конкретно-исторического подхода к протестантскому хоралу: «И хотя текст и мелодия этой песни проникнуты уверенностью в победе, тем не менее в настоящее время ее нельзя и не следует воспринимать в этом смысле»¹.

Хорал „Оплот могучий“

61

Ein fe - ste Burg ist un - ser Gott
Er hilft uns frei aus al - ler Not,
ein gu - te Wehr und Waf - fen,
die uns jetzt hat be - trof fen,

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 36, с. 268.



И пусть нам дьявольские тьмы
Грозят осатанело.
Не так-то их страшимся мы,
И право наше дело! ¹

Лютеранская реформа церковного пения отвечала общему духу Реформации и носила лишь половинчатый, компромиссный характер. Латыни, католическим напевам, линейному многоголосию пришлось потесниться, но бни остались.

Лишь в ходе крестьянской войны и особенно в ее кульминационный момент революционные плебейские массы во главе с «самой величественной фигурой» этой войны, «пророком революции» ² Томасом Мюнцером довели реформу до конца. Латынь, грегорианские мелодии, полифония старого католического образца были изгнаны из церковного обихода. Молитвы стали распевать лишь на немецкие напевы в одноголосном или четырехголосном аккордовом складе и на немецком языке. Силлабическое строение гимнов (одни и те же слоги словесного текста на ту же ноту во всех голосах) и перенесение (при многоголосии) основного напева из тенора в сопрано способствовали ясному и отчетливому восприятию идейного смысла песни.

В протестантском пафосе обновленного хора идеи братства людей и другие социальные идеалы Мюнцера получили образно-интонационное воплощение большой выразительной силы. Об огромном впечатлении, какое новые песнопения производили на массы, свидетельствует и сам Томас Мюнцер.

С протестантским хоралом этого более позднего, развитого стиля связана и традиция аккордового многоголосия. Правда, не Мюнцер и не Лютер его создатели. Еще до них этот склад образовался в народно-бытовой песенности, как об этом свидетельствует «Лохаймский сборник» XV века.

Немецкое
многоголосие

¹ Перевод В. Зоргенфрея.

² Эти определения-характеристики даны Ф. Энгельсом.

До Реформации сложилась в Германии и первая профессиональная полифоническая школа (Генрих Финк и другие). Но стиль ранней немецкой полифонии окончательно сформировался в 20—40-х годах, когда близкий Лютеру композитор Иоганн Вальтер, а за ним крупнейшие полифонисты Германии эпохи Возрождения Людвиг Зенфль (1490—1543) и Ганс Лео Гасслер выступили с превосходными обработками хоралов в полифонически развитом, главным образом четырехголосном складе.

Повлиял лютеранский хорал и на инструментальную, особенно органную музыку: он стал для нее главной тематической основой. Немецкое органное, как и клавирное творчество получило развитие еще в XV веке (Конрад Пауман). Теперь же возникли разнообразные обработки хоральных напевов для органа в виде вариаций, прелюдий и т. д. К XVII столетию вполне сложился уже и немецкий стиль органной игры, сочетавший торжественный пафос с виртуозно-фигурационным блеском и чрезвычайно рельефным полифоническим ведением голосов.

Но протестантский хорал обладал и другой стороной, отрицательно сказавшейся в развитии немецкой музыки. В его методике, хотя и величавой, народные напевы часто как бы застывали, теряя свежесть первоначального очарования. Однообразно строгий ритм, лишенный гибкости и изящества рисунок, почти неизменная и схематичная фактура — все эти черты, в свое время озаренные преобразившею их великой традицией, с течением времени как бы потускнели и застыли.

Мейстерзингеры Эта эволюция закономерно отозвалась и на внекультовой немецкой музыке, прежде всего на той, которая ближе всего была к бюргерским кругам, их быту, их мировоззрению, — музыке мейстерзингеров.

Мейстерзингеры — «мастера пения», вероятно, известные читателю по опере Рихарда Вагнера «Die Meistersinger von Nürnberg» — были прежде всего мастерами городских ремесленных цехов — башмачников, оружейников, стекольщиков, портных и т. п. Мейстерзингеры не стали музыкантами-профессионалами в подлинном смысле. Преемственно связанные отчасти с миннезангом XIII—XIV веков, они сыграли немалую положительную роль в приобщении к музыке городского населения, особенно в тех городах, которые стали центрами их музыкально-поэтического искусства: Нюрнберге, Майнце, Мюнхене.

Ганс Закс (1494—1576) Возникший еще в XV веке, мейстерзанг в XVI столетии выдвинул своего высокоталантливого народного поэта и музыканта, тесно связанного с массами, — башмачника Ганса Закса.

Он родился и умер в Нюрнберге, создав на своем веку свыше четырех тысяч песен, главным образом лирико-бытового и религиозного содержания. Некоторые из его напевов народного склада приобрели большую популярность в Германии. Сочиненный Заксом знаменитый «Silberton» («Серебряный тон») еще овеян пафосом

20-х годов и, как это не раз отмечалось в литературе, интонационно настолько близок хоралу «Оплот могучий», что, видимо, может считаться одним из его первоисточков:

62 *ten.* Ганс Закс. Серебряный напев

Sal - ve ich gruß dich scho.ne/ Rex
Al - ler barm.her - tzig - kei.te/ Am
Chri.ste in dem thro.ne/ der du tre - gest die
hei.land man dich sei - te/ an un - sern letz.ten
Kro - ne/ mi - se - ri cor - di . ae/ Vi
zei - te/ uns hilf . lich abei.ge - steh
- ta dul . ce . do bist fur . war/ des le . bens u - re -
spes nostra wan an dir' gelt/ leit all un - ser hoff .
nung/ Et nung/ Sal . ve Chri . ste wir gru . Bendich/ Ein
herr hi . mel und erd . te . reich/ gar hoch in hie . rar .
chei . e / Ad te Chri . ste gar frei e / Cla .
- ma . mus wir stets schrei . e / Hilf uns auß al . lem wee .

Славлю тебя в этом тоне,
Спаситель Христос на троне
В царской святой короне,
Милостив буде к нам!

Ганс Закс ясно понимал этическую миссию своего искусства, его народные корни: «Искусство и народ процветают и возвышаются вместе, — так полагаю я, Ганс Закс»¹.

¹ Цит. по кн.: Закс Ганс. Избранное. Перевод Б. Тимофеева. М. — Л., 1959, с. 30.

Однако творчество Закса осталось явлением уникальным. Широко разросшийся вширь, мейстерзанг сыграл свою роль рассадника песенной культуры в городских «низах». Однако он остался художественно ниже своего рыцарственного предшественника и воплотил некоторые теневые стороны немецкой бюргерской идеологии. Тесно связанная с лютеранством, лирика мейстерзингеров была сосредоточена по преимуществу на протестантско-религиозных мотивах. Поэтические тексты отличались высокопарною, лишенной изящества риторикой. Мелодика мейстерзанга, испытав на себе воздействие немецкого хора, нередко воспроизводила в утрированном виде его отрицательные черты. Интонации одногласных напевов зачастую бывали грубы, невыразительны, ритм грузен, украшения («Blümlein»¹) трафаретны, а то и безвкусны. Весь этот стиль, инертный, консервативный, охранялся системой строжайших правил, объединенных так называемой табулатурой, за соблюдением которой на состязаниях ревниво следили педантичные «метчики» («Merker»). Цехово-замкнутое искусство мейстерзанга, стиснутое уродливо-мелочной регламентацией, несмотря на всю яркость дарования и огромный творческий размах Г. Закса, не просуществовало и двух столетий и на исходе XVI века сошло со сцены. Наследие же Закса продолжало жить и вдохновило Рихарда Вагнера на создание одного из величайших произведений немецкого оперного театра.

Следовательно, протестантская музыка в Германии противоречиво сочетала в себе различные стороны и тенденции, и они, в сложном переплетении, различно воздействовали на дальнейшие пути немецкого музыкального искусства.

В его развитии периода XV—XVI веков ясно обозначаются два этапа. Первый протекал в условиях бурного подъема крестьянской войны и протестантского движения. Второй наступил после измены Реформации народу и поражения крестьянской революции, когда повсюду в общественной жизни Германии начался застой и упадок, затянувшийся на долгие годы и поставивший музыкальную культуру перед большими трудностями и испытаниями. Между тем немецкая музыка того времени не создала потенциала, который мог бы сравниться с сокровищами нидерландской, итальянской полифонии или французской *chanson*. Это объясняется не только трагическим поворотом политических событий, но и более узкими границами немецкого Возрождения и особой живучестью средневековых традиций на немецкой культурно-исторической почве.

¹ «Цветочки».

Глава четвертая

МУЗЫКА В ИТАЛИИ XVII — НАЧАЛА XVIII ВЕКА

XVII век — исторический рубеж: это конец средневековья и феодального периода, широко развернутый переход к капиталистическому развитию.

В различных концах Европы постепенно, но неотвратимо зрели и все чаще прорывались противоречия застарелой феодальной системы, крепили и спланивались передовые силы общества. Политика, борьба классов, направлявшая весь ход истории, продолжала могущественно воздействовать на общественную психологию и общественную мысль, на культуру и искусство. Это воздействие закономерно простиралось и на судьбы музыкального творчества, теории, на формы музыкальной жизни и быта людей. То была эпоха нараставших демократических движений, а в отдельных странах — революционных взрывов, эпоха долголетних войн и народных бедствий.

Передовая мысль в настойчивых исканиях истины создавала возвышенные философские, эстетические учения, а художественный гений народов — бесценные сокровища искусства. В творчестве художников-профессионалов возникли новые сильные и яркие течения, стили, многообразно и сложно отразившие эстетические устремления, вкусы различных стран и наций, их социальных слоев и групп, — барокко, классицизм, рококо. То в более или менее чистом и законченном виде, то в тенденции, то в отдельных сторонах и элементах, то в разнообразных последованиях, сплавах и переплетениях эти новые стили и принципы сформировались в творчестве величайших художников того времени. Поднялись гигантские фигуры таких гениев искусства, как Шекспир, Сервантес, Тассо, Рубенс, Рембрандт, Веласкез. Они создали свои могучие и прекрасные индивидуальные стили, неуместимые в рамки прежних стилевых понятий.

Но в целом европейское искусство развивалось все более и более неравномерно, а идеальная гармония человека и Вселенной, венцом которой он так гордо и жизнерадостно выступал в творениях Возрождения, была, казалось, безвозвратно утеряна. Обозначился кризис ренессансного гуманизма. Смятенность общественной пси-

хологии, активизация реакционно-клерикальных сил породили глубокие противоречия, сумрачно-трагические мотивы в творчестве многих выдающихся мастеров.

На исходе XVII столетия в основных европейских странах возникло новое, широкое и прогрессивное движение Просвещения, оно оказало громадное влияние на музыку и музыкантов. К тому времени ее приобретения были велики. Народы, все шире формировавшиеся в нации, создали огромное множество новых прекрасных песен самобытно-национальных стилей и жанров. Старые средневековые лады уже не отвечали новым идеалам выразительности, красоты, логики развития. Их оттеснила мажоро-минорная система. Утвердился гомофонно-гармонический склад с длящимся басом (*basso continuo*), в то время как в полифонии совершился переход от строгого к свободному стилю и образовалась его высшая форма — fuga. Возникла и с огромной быстротой распространилась опера, а рядом с нею — оратория, кантата, пассион и светские камерно-вокальные жанры — ария, дуэт. Наконец, в чисто инструментальной сфере наряду с усовершенствованием уже бытовавших жанров и форм — вариаций, партиты, канцоны и других — появились новые: соната, симфония (увертюра), концерт. Пробудились и поднялись новые великие таланты — создатели этих форм, смело пролагавшие музыке пути в будущее, — Монтеверди и Скарлатти, Корелли и Вивальди, Фр. Куперен и Рамо, Шютц и Пёрселл, наконец, Гендель и Бах.

Сама жизнь общества требовала более глубокого и разностороннего воплощения ее явлений в музыке — выразительнице его идей и, подчиняясь законам общественного развития, музыка все громче и шире откликалась на это требование.

Историческая обстановка В западном искусстве XVII века едва ли не самые блестящие музыкальные достижения вновь связаны с Италией — колыбелью европейской оперы и родоначальницей выдающейся скрипичной школы.

Между тем в истории итальянского народа это время было переломным, полным противоречий, национальных и социальных невзгод, острой борьбы взглядов и направлений в идейной жизни, культуре. На итальянских землях хозяйничали австрийские, французские, испанские завоеватели. Страна задыхалась посреди изуверского разгула контрреформации. Католическая церковь и ее инквизиция беспощадно подавляли всякое свободомыслие, влечение ума к научному познанию, искусства — к реализму. В роли то щедрого мецената, то свирепого диктатора — папство, окрепшее особенно после союза с католической Францией, властно вторгалось в культуру и искусство, стремясь подчинить их своей идеологии.

В творчестве обозначались новые явления, связанные с отходом от принципов и идеалов Возрождения. Еще к концу XVI столетия в живописи на смену высокоэтическим мотивам, реализму и титанической силе Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициана, пришло красивое, чувственно-экзальтированное, но субъективное и

надуманное искусство маньеристов, отразившее кризис гуманистического мирозерцания. В начале 700-х годов на авансцену выходит маньеристское течение в итальянской поэзии. Его зачинатель неаполитанец Дж. Б. Марино создал поэзию изящного, но вычурного стиля: мистические мотивы переплетались в ней с изысканной эротикой. Марино проповедовал эстетику необычайного: «Возбуждать удивление — такова задача поэта на земле. Кто не может поразить, пусть лучше станет конюхом». Эстетика маньеризма сказалась в музыке, скульптуре, в эпической поэзии, где ей отдал дань такой громадный и могучий художник слова, каким был Торквато Тассо.

Но творчество маньеристов осталось лишь течением, скорее эпизодически промелькнувшим, чем пустившим глубокие корни в почве итальянской культуры. В 700-х годах оно было преодолено с утверждением в изобразительных искусствах и архитектуре иного стиля, более высокого, способного шире, с большей силой обобщения воплотить явления жизни, общественной психологии и эстетические идеалы нового века. Это был стиль барокко¹. Сложившееся в противовес маньеризму и отразившее стремление выходящих художников вернуться к эстетическим идеалам Возрождения, искусство барокко, однако, не осуществило этой цели и пошло своим, совсем иным путем. Путь этот определялся объективными условиями и закономерностями того трудного и жестокого переходного времени, его новыми социальными антагонизмами, его идеологическими конфликтами, борениями, раздумьями и надеждами его людей, уже не похожих на людей эпохи Возрождения.

В творениях мастеров барокко воспевание мощи и красоты совершенного человека, его главенствующего места в гармонии Вселенной уступило место сомнениям, помыслам о слабости; даже ничтожестве людей, затерянных в безбрежности мира. Образы людские утрачивали былую силу и цельность, тускнели и ступевываясь в грандиозных ансамблях, завораживавших неслыханно динамичными и причудливо-многокрасочными воплощениями вещей и событий. Интерес к миру реально-телесного остался, но теперь его картины расцвела самая пылкая фантастика, а возникавшие нередко мистические озарения подсказывали, что природа и жизнь человеческая — лишь иллюзорная видимость иного, таинственного «сверхмира». Вместо спокойного величия, нашедшего высшее выражение в живописи Рафаэля, явился напряженный драматизм, динамичность, взвихренные решения, склонность к гипертрофиям и заостренным контрастам. Пышная и замысловатая декоративность широко и нарядно развернутых фасадов, плафонов, алтарных убранств, скульптурных групп, произведений станковой живописи — особенно в воссоздании апофеозов, откровений, батальных и

¹ Среди различных толкований этого понятия наиболее обоснованным представляется то, которое связывает с ним представление о резком, преувеличенном, необычайном.

праздничных картин — сочеталась с архитектурным и образным единством большой композиции, ее подчиненностью главной идее, нередко выраженной в аллегорической форме.

Фасады зданий, с резко выдвинутым рельефом карнизов, колонн, портиков, с обилием затейливых кривых линий, выгнутых и вогнутых поверхностей, украшались цветным мрамором, бронзой. Скульптура барокко отличалась преувеличенной экспрессией, склонностью к гиперболе и театрализации в раскрытии движений ее фигур, выражавших порою самые неистовые, экзотические эмоции. Бывшее в глаза великолепие красок, ослепительная игра светотени, «взвихренность» отдельных образов и всей композиции, причудливость перспективных решений, сочетание возвышенного парения и чувственности характерны для живописи барокко (Пьетро да Кортона, Л. Джордано и другие) — ее декоративных панно, алтарных образов, плафонов. Сюжетика барокко, ее мифологические аллегии, прославлявшие сильных того мира, откровения и апофеозы церкви, католических святых, в особенности выказывали связь этого искусства с контрреформацией, с идеологией правящих дворянских и клерикальных кругов тогдашнего итальянского общества.

И все же барокко было много богаче, шире и выше этой идеологии. В нем слились совершенно различные идейно-художественные тенденции. Одна из них — это жажда роскоши, чувственных наслаждений, мистическая экзальтация, отход от высоконравственных реалистических идеалов Возрождения к «декоруму», приукрашиванию природы ярким вымыслом самой безудержной фантастики. Другая — стремление художников запечатлеть в своих творениях могучее движение той эпохи, ее многоликость, противоречия и порывы, кипение страстей. В различных исторических условиях соотношение этих тенденций складывалось различным образом. В Италии XVII столетия явно доминировала первая.

Возникнув на многосоставной социальной почве, барокко в различных своих местных школах, оттенках, в различных видах искусств отразило мирозерцание и вкусы различных общественных слоев — аристократии, церковного клира, интеллигенции; отчасти, возможно, проникли в него и элементы крестьянского мирозерцания и эстетики той эпохи. Отсюда дифференциация барочного искусства на реалистическую школу, во главе которой стоял великий демократический художник Микеланджело Караваджо, и роскошно-красочное, фантазийно-религиозное, академическое крыло — Каррачи, позже Бернини, Гварини, Борромини — живописцы и зодчие, которых фаворизовали церковь и богатая знать.

Ни одно искусство не было тогда столь новаторским, пытливым и дерзновенным, как музыка. Казалось бы, времена и нравы не благоприятствовали ей. И все же могучее стремление пылкого душой, вольнолюбивого итальянского народа к утверждению национальных основ своей музыкальной культуры повсюду неудержимо прокладывало себе дорогу.

Княжеские, герцогские, патрицианские дворы — Медичи во Флоренции, Сфорца в Милане, д'Эсте в Ферраре, Гонзага в Мантуе — были не только центрами деспотической тирании, интриг, междоусобной вражды. При всем разгуле эгоизма, роскоши, социальной демагогии, они логикой вещей становились также очагами национальной культуры, творчества. Никогда ранее профессиональная музыка в Италии — ни церковная, ни светская — не выражала еще характер нации, ее талант, темперамент, художественную природу так ярко, как это сделала опера в XVII столетии. Стили и течения, сложившиеся в живописи, ваянии, зодчестве, сказались в ней лишь отчасти.

ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Возникновение оперы Не случайно именно Италия стала родиной европейского оперного искусства. Ее народ обладал огромным певческим дарованием; уже тогда итальянцы славились своими голосами и песнями, а представления с музыкой и пением, особенно в связи с так называемыми «майскими праздниками» (тосканские *maggi*), и широко бытовавшие во Флоренции «священные представления» (театрализация библейских легенд с песнями) были старой народной традицией.

Как обычно в народном творчестве, многие итальянские напевы того времени связаны были с танцами, в разнообразии которых сказались богатство, пестрота местных традиций и жанровых черт. С развитием национальной культуры все более широкий круг плясок с сопровождавшей их музыкой и песнями приобретал общенациональное художественное значение. Ритмы сицилианы, венецианской форланы, тарантеллы, ломбарды проникали в инструментальные жанры, в оперные арии, канцоны, хоры.

Новаторское искусство фроттолистов и особенно мадригалистов XVI века во многом подготовило те выразительные средства, какие были эстетически необходимы для оперного театра. Наконец ранняя опера родилась на исходе Возрождения как его самый поздний цветок, как смелая попытка реализации его гуманистических идеалов¹. Но было слишком поздно. Пришло иное время, уже иначе складывались эстетические вкусы и воззрения, и художественный результат оказался не тот. Самый замысел же возник как возрождение античной драмы. Италия была исторически первой страной Ренессанса, и глубоко закономерно, что оперный театр впервые появился во Флоренции, самом сердце Возрождения, в городе Данте, Донателло, Микеланджело, Франческо Ландино.

Академия Барди Зачинатели *Dramma per musica*² (так назывался тогда этот новый жанр) были просвещенные гуманисты-музыканты и любители музыки, собиравшиеся у богатых

¹ См. об этом на с. 100.

² «Драма посредством музыки», то есть положенная на музыку.

дилетантов графа Барди и Якопо Корси. Там они создали «академию», или «камерату»¹ — музыкально-поэтическое и философское содружество, которое стремилось, по образцу «Платоновой академии» знаменитого гуманиста Марсилио Фичино, возродить принципы античной культуры.

Идеологами этого кружка новаторов были гуманист Джироламо Мен и выдающийся теоретик музыки, виолист и лютист Винченцо Галилей (ок. 1520—1591), отец великого астронома Галилео Галилея. Свой взгляды на оперное искусство Винченцо изложил в трактате «Диалог о музыке античной и новейшей» (Флоренция, 1581). Основой возрожденного синтеза искусств провозглашалась, по примеру древних греков, возвышенная поэзия. Музыка призвана была эмоционально дорисовывать поэтический образ и ярко раскрывать его идею. По мнению Галилея и его друзей, этой цели идеально отвечал речитативный склад, приближающийся к строю театрально-декламационной речи. Среди «камератистов» были знаменитые певцы-профессионалы (Якопо Пери², Джулио Каччини). Однако в творческой деятельности их кружка ариозное начало, певучая кантилена в закругленной композиции, впоследствии составившая славу итальянской оперы, развития еще не получили. В самых крайних суждениях фигурировало даже понятие «la nobile sprezzatura del canto»³. Галилей и тут пытался воссоздать принципы греков, впрочем, явно модернизируя их. В этой манере он сам сочинял музыку для голоса с сопровождением виол: два «Плача Иеремии» и «Жалобу Уголино» из Дантова «Ада». Эти произведения Галилея не сохранились, но его идеям и опыту следовали другие участники «академии Барди». «Такой вид пения, где можно было бы словно говорить» — так определял свой стиль Дж. Каччини. «Пение на полпути между обычным говором и чистой мелодией», — писал Якопо Пери в предисловии к опере (музыкальной драме) «Эвридика».

Dramma per musica считалась жанром по природе своей несовместимым с многоголосием, и имитационная полифония не допускалась туда как «контрапунктическое варварство», «губительное для поэзии», якобы лишь затемняющее драгоценный смысл словесного текста. Ей противопоставлен был гомофонно-гармонический склад — вокальная мелодия с аккордовым инструментальным сопровождением. Это, по мнению «камератистов», отвечало новой потребности в драматической выразительности музыки.

В то время в практике композиторов уже закрепился принцип basso continuo. Речь шла о перестройке музыкальной фактуры с линейной полифонии на гомофонный склад: устойчивые, «длящиеся» аккордовые колонны подпирали теперь одну главенствующую, индивидуализированную мелодию певческого голоса, сообщая ей новые краски, оттенки эмоционального выражения. При

¹ Уменьшенное от сатема — комната, а в данном случае — салон.

² Он же — «музыкальный интендант» медичейского двора.

³ Благородное пренебрежение к пению.

этом нотами записывался только бас, остальные же аккордовые звуки над ними обозначались цифрами по интервалам. Этот прием записи, отвечавший принципу сопровождающего *basso continuo*, получил название цифрованного баса и сохранился в практике всего XVII, а в значительной степени и XVIII столетия. Именно басовый голос определял собою гармонию. В тех случаях, когда пауза прорезала его, гармонической опорой становились звуки, приходившиеся на те же доли в ближайшем нижнем голосе. И бас «длился». В тот век, когда сольное пение в театре только нарождалось и увлечение сложными полифоническими приемами церковной и мадригальной музыки было почти повсеместным, *continuo* и цифрованный бас явились большим шагом вперед: они широко открывали двери в царство гармонии — нового в ту эпоху и могущественного выразительного средства музыки. Помимо этого, *continuo* с цифровкой способствовало развитию инструментальной импровизации; строение аккорда было указано, однако аккомпаниатор-клавесинист был свободен в выборе изложения. Он мог реализовать цифровку в слитной вертикальной фактуре, он мог и рассредоточить, узорчато рассыпать ее в гармонической фигурации.

Характерно, что этот новый, прогрессивный принцип не замедлил перерасти рамки оперно-театрального экспериментаторства. Не успела еще молодая флорентинская опера войти в свой зенит, как прогресс нотопечатания и его развитие на частнопредпринимательской основе привели к быстрому распространению «новой музыки», как она с полным правом в то время именовалась, далеко за пределами оперного жанра. Только за первую четверть XVII века в Италии опубликовано было не менее ста тридцати сборников сольных песен и арий гомофонного склада — целая камерная вокальная литература, возникшая в связи с оперой и, в свою очередь, воздействовавшая на нее. За камерной арией последовали камерные дуэты.

Первая флорентинская опера «Дафна» (1595—1597) ¹ не дошла до нас, за исключением двух отрывков, сочиненных Якопо Корси. Основными же авторами этого произведения были композитор Якопо Пери и поэт Оттавио Ринуччини, написавший либретто. Ринуччини — крупная фигура в итальянском искусстве конца XVI — начала XVII столетия, ученик и последователь великого поэта Торквато Тассо. Широко популярная пастораль Тассо «Аминта» (1573), поставленная на сцене с музыкой, — одна из ранних предшественниц оперы.

В 1600 году во Флоренции поставлена была вторая «музыкальная драма» Пери — Ринуччини — «Эвридика». На этот раз партитура сохранилась. То была маленькая пасторальная сказка (*favola pastorale*) на античный сюжет,

¹ Дафна — нимфа древнегреческой мифологии. По преданию, она обернулась лавром, спасаясь от преследований бога Аполлона.

привлекший внимание поэтов раннего итальянского Возрождения. Среди них был знаменитый флорентинский гуманист Анджело Полициано — автор «Сказания об Орфее» («Favola di Orfeo», 1471) — пасторали-диалога в изысканно-ренессансном стиле на тему из овидиевых «Метаморфоз». Сто с лишком лет спустя она поставлена была с музыкой композитора Джерми на мантуанской сцене. По преданию, фракийский певец Орфей потерял любимую супругу Эвридику: она погибла от смертельного укуса ядовитой змеи. Вдохновленный Амуром, Орфей проник в царство мрака, чтобы вернуть умершую к земной жизни, и дивным пением вымолил у властителей Аида ¹ разрешение увести с собою Эвридику обратно, в мир живых. Однако он нарушил данный им обет не глядеть на любимую, и в наказание потерял ее навеки. Певец высокого «аполлонического» искусства, он поплатился и за это: рассвирепевшие вакханки растерзали его.

Ринуччини и Пери ставили свой спектакль в Палаццо Питти на празднестве в честь бракосочетания короля Франции Генриха IV и Марии Медичи. Обстоятельства побудили авторов изменить сюжет, введя в него счастливую развязку: тронутый отчаянием супруга, бог любви возвращает жизнь Эвридике.

В опере Пери сказалось блестящее мелодическое дарование этого высокоталантливого, разностороннего музыканта и его дальновидность как передового драматурга своего времени.

«Эвридика» предназначена была для солистов, пятиголосного мадригального хора и струнного ансамбля (клавесин, лира, басовые лютня и гитара) с солирующими флейтами.

Действие происходит сначала на цветущем лугу, где Орфей и Эвридика посреди идиллической пасторали (пастухи и пастушки, нимфы) справляют свадебное торжество. Потом Дафна возвещает внезапную гибель новобрачной. Нимфы оплакивают умершую в элегических строфах. Орфей горько жалуется на свою судьбу. Напутствуемый богиней любви Венерой, он отправляется в обитель мертвых — Аид. Там поет он свою песню-мольбу, и сам угрюмый, жадный Плутон не в силах противостоять чарующей силе пения. С рассветом молодые супруги возвращаются на свои луга к друзьям, все еще оплакивающим трагическую потерю. Всеобщая радость. Хор славит певца и его искусство.

В партитуре «Эвридики» есть отдельные мелодически развитые, кантабильные номера: Пролог², Канцона Орфея; но абсолютно преобладает тот *stile recitativo*, за который ратовал Винченцо Галлилей. *Basso continuo* записан в оригинале при помощи цифровых обозначений. Характерный образец — жалоба певца, оплакивающего утрату любимой.

Примечательна гармония этого монолога. Насколько позволяет судить расшифровка *basso continuo*, Пери воспользовался здесь

¹ Преисподней.

² В нем излагалась фабула оперы. Эта партия поручалась специальному певцу.

приемами, близкими хроматическому мадригалу XVI века. Красивые последования ля минора и соль минора даны здесь, вероятно, еще не в осознанной функциональной связи тоники и двойной субдоминанты, но как выразительная и красочная смена мелодически смежных тональностей:

Як. Пери. Жалоба Орфея

63 Не пла - чу и не вады.
Non pian - go e non so -

- хя - ю, о друг мя
- spi - го о тїа са -

лый Эв - ри - ди - ка! Ни пла - кать,
- га Eu - ri - di - cel Che so - spi -

ня взды - хать не - в си - лах
- gar, Che lag - ri - mar non pos - so

Почти одновременно с Пери, Джулио Каччини написал на то же либретто свою сказку-пастораль.

Как новаторский эксперимент, эти оперы были начинанием отважным и плодотворным, они прокладывали путь в будущее.

О подлинном возрождении античной драмы здесь не могло быть и речи, ибо камератисты, не располагая ни необходимыми сведениями, ни расшифрованными нотными образцами, строили предположения о музыке греческого театра, следуя скорее умозрительным путем. Сфера их непосредственного воздействия на современников была сравнительно узкой: она ограничивалась герцогским двором, а вне его — наиболее просвещенными патрицианскими и художническими кругами. Тем не менее влияние «Эвридики», произведения, где ренессансные мотивы переплелись с чертами манеристского стиля, было значительно. Ее опыт по-своему применен был в Риме, Мантуе, Венеции, Неаполе, где сложились оперные школы своих особых стилей и традиций. Многое почерпнул впоследствии у композиторов камераты основатель французской национальной оперы Люлли.

Римская опера Вскоре — в первой половине XVII века — образовалась другая итальянская оперная школа — в Риме. Судьба ее была во многом отличной.

Это было время, когда католическая церковь, интенсивно развернув воинственно-реакционное движение контрреформации, прокламированное еще Тридентским собором XVI века, от политики жестокого подавления, истребления инакомыслящих и проповеди безрадостного аскетизма перешла к далеко нацеленным акциям пропагандистского плана, пытаясь завоевать симпатии в широких кругах населения. Театру, в частности оперному, в этих планах пришлось сыграть весьма важную роль, чему способствовали следующие обстоятельства. В 30-х годах в Риме отстроен был оперный театр на три тысячи мест во дворце Барберини — знатного семейства, к которому принадлежало несколько римских правителей, в том числе папа Урбан VIII. Высшее духовенство покровительствовало этому начинанию, преследуя отчасти меценатские, но в гораздо большей мере религиозно-пропагандистские цели¹. У Барберини пели первоклассные артистические силы, спектакли собирали много приглашенной публики, обставлялись с большой пышностью и с применением различной сложной театральной машинерии.

Однако, помимо контрреформационных акций католицизма, здесь действовали, сплетаясь с ними, и совсем иные причины. К 30-м годам опера, прочно закрепившаяся на севере Италии, закономерно разворачивалась в искусство общенационального итальянского значения и должна была утвердиться в крупнейших центрах на юге, северо-востоке страны и, наконец, в самой папской

¹ Папа Климент IX (Роспильози), меломан и поклонник выдающегося мастера барочной драматургии Педро Кальдерона, его *autos sacramentales* (см. об этом на с. 132), в бытность свою кардиналом сам писал для Римского театра. В частности, его перу принадлежат либретто широко известных в то время опер «Святой Алексей» Ст. Ланди, «От несчастья — счастье» А. Аббатини и М. Мардзоли и других. Воздействие драматургии Кальдерона на эти произведения несомненно.

столице — средоточии выдающихся артистических сил и талантов. К тому времени ренессансные импульсы, вызвавшие к жизни флорентинскую драму, успели иссякнуть.

Среди римских оперных композиторов, отличных музыкантов, нередко оперных певцов-виртуозов (Стефано Ланди, Лорето Виттори, Антонио Аббатини и других), господствовали уже другие эстетические идеалы. Рим 20—30-х годов стал признанным центром искусства барокко. Зодчие, живописцы и скульпторы этого стиля (Л. Бернини, Ф. Борромини, Г. Гварини и другие), работавшие главным образом над оформлением дворцов, храмов, парков, стремились к воплощению «большого стиля» в огромных архитектурных ансамблях, поражавших размахом, роскошью, динамичностью композиции.

Немудрено, что барокко с его экстатической театральностью повлияло и на музыку, больше всего церковную, ораториальную, а также на оперную и оперный театр вообще. Влияние это сказалось сначала в Риме, позже в Венеции, наконец, в Неаполе. Римская опера — это уже не камерное экспериментирование в духе флорентинского Возрождения, а ярко впечатляющее искусство «на зрителя», хотя и призывавшее его к отречению от земного, но вместе с тем сверх меры роскошное; религиозно-проповедническое, оно в то же время полно было сценических эффектов, драматических контрастов, а главное — великолепной, эмоционально увлекательной музыки остроэкспрессивного тонуca, особенно благодаря широкому применению пения кастратов, с его напряженной высокой тесситурой.

В католически-тенденциозных фабулах первые роли отводились христианским подвижникам, воинствующим деятелям католицизма, вплоть до самого основателя ордена иезуитов Игнатия Лойолы, или язычникам, закованным в греховные «цепи Адониса» и жестоко наказанным за любовь к земной жизни. Но местами в эту сюжетику неожиданно «монтировались» сочные бытовые эпизоды с хорами и бойкими диалогами домашних слуг, крестьян, рыбаков, сцены на рынке, на площади — словом, картины народной жизни. По своему сценическому стилю и музыке, близкой к народным напевам и к бытовой скороговорке, то были зародыши и предвестники будущей комической оперы (*buffa*).

В комических эпизодах складывался бойкий, оживленный речитатив, близкий к бытовому говору и очень далекий от «высокой» декламации флорентинцев. Новшество у римских композиторов — маленькие оркестровые «симфонии» — предвестники увертюры и симфонических антрактов. Но особенно славилась римская опера своими хорами, которые создавались на основе издавна сложившейся в папской столице традиции культового и светского хорового пения¹. Хоры для римской оперы писались в различной манере: иногда пышные, величавые; иногда как аскетически строгие

¹ См. об этом на с. 112—115.

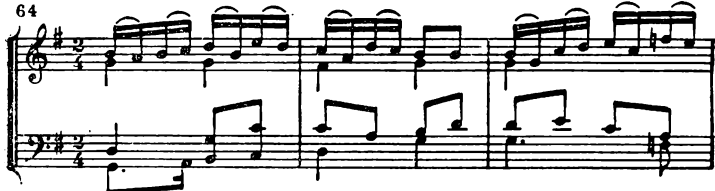
реминисценции католического средневековья; иногда же в итальянском народно-песенном стиле.

В опере Лорето Виттори «Галатея» (1639) есть превосходный народного склада спокойный и ясный хор рыбаков, с безыскусственной радостью прославляющих свой промысел:

Лорето Виттори. Хор рыбаков из оперы „Галатея“

Нам ры . ба . чить — ра . дость жиз . ни! Э . то грусть всег .
Il pe . scar fa l'uom gio . con . do o - gni no - ia

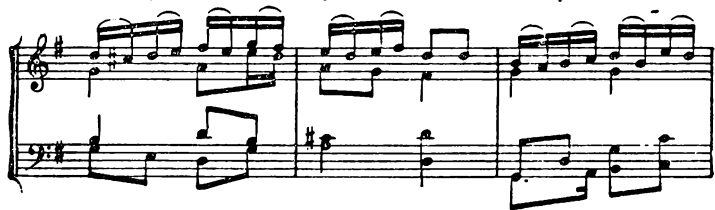
64



да раз . ве . ст; кто ло . вить не лю - бит ры - бу,
fa scor . da . re; chi non gus . ta di pes . ca . re



в ми . ре . ме . ста не и . ме . ет! Нам ры . ба . чить —
e gia fuor di que . sto mon . do! Il pe . scar fa



ра . дость жиз . ни! Нам ры . ба . чить — ра . дость жиз . ни!
l'uom gio . con . do. Il pe . scar fa l'uom gio . con . do.



Светлый колорит этого хора, ласковая певучесть его ровно и неторопливо бегущих фигураций, шаловливая мелодия, словно за- таенная в басу, непритязательная грация танцевального ритма, песенная закругленность репризной формы — все овеяно народной поэзией.

Популярность музыки народных сцен, вероятно, объясняется не только демократическими тенденциями композиторов и певцов — обычно выходцев из низов римского общества, но и тем, что театр Барберини, хотя и предназначавшийся для высокопоставленной публики, не был, однако, вовсе отгороженным от этих низов. Владельцы театра имели обычай, главным образом в религиозно-пропагандистских целях, выносить спектакль из дворца на улицу, где он разыгрывался на подмостках в упрощенной, «демократической» постановке и с добавлением интермедийных эпизодов бытового характера.

При всех противоречиях и теневых сторонах, римская опера во многом продвинулась вперед после флорентинской камераты.

Опера в Мантуе Наряду с Флоренцией, ранним очагом новой оперной культуры на севере Италии стал ломбардский город Мантуя, обладавший давними гуманистическими традициями и насчитывавший немало талантливых и образованных деятелей искусства. Мантуанские тираны, герцоги Гонзага, захватившие там власть еще в XIV веке, жили широкой и роскошной жизнью, по заведенному обычаю покровительствовали поэтам, художникам, музыкантам и, привлекая их ко двору, поистине тиранически подчиняли их творчество своим прихотям и веляниям.

С Мантуей и ее великолепной придворной капеллой связана была деятельность многих выдающихся оперных певцов и композиторов. В 1608 году там впервые поставлены были «Дафна» Марко да Гальяно и «Ариадна» Монтеверди, годом ранее — «Орфей» того же автора.

**Клаудио
Монтеверди
(1567—1643)**

Клаудио Монтеверди родился в Кремоне — североитальянском городе, который издавна славился как университетский и музыкальный центр с превосходной церковной капеллой и чрезвычайно высокой инструментальной культурой. В XVI—XVIII веках целые семейства знаменитых кремонских мастеров — Амати, Гварнери, Страдивари — изготавливали смычковые инструменты, равных которым по красоте звука не было нигде.

Отец композитора был медиком, сам он, возможно, получил университетское образование и еще в юности сложился не только как музыкант, искусный в пении, игре на виоле, органе и сочинении духовных песен, мадригалов и канцонетт, но и как художник весьма широкого кругозора и гуманистических взглядов. Сочинению он обучался у известного тогда композитора Марка Антонио Индженьери, состоявшего капельмейстером кремонского собора.

В 80-х годах Монтеверди — в Милане, откуда, по приглашению герцога Винченцо Гонзага, он двадцати трех лет от роду отправился к мантуанскому двору в качестве певца и виртуоза на виоле. Впоследствии (с 1601) он стал придворным капельмейстером у Гонзага. Документальные материалы и прежде всего переписка самого композитора говорят о том, что жизнь его была там отнюдь не сладкой: он страдал от деспотизма и жадности своих меценатов, властно и мелочно опекавших его труд и обрекавших его на подневольное, скудное существование. «Я предпочел бы просить милостыню, чем подвергаться снова такому унижению», — писал он впоследствии. Тем не менее именно в этих трудных условиях Монтеверди окончательно сформировался как зрелый и притом выдающийся мастер — создатель произведений, обессмертивших его имя. Усовершенствованию его искусства способствовала повседневная работа с превосходными ансамблями придворной капеллы и церкви св. Варвары, странствования по Европе в свите Гонзага в Венгрии, Фландрии, общение с выдающимися современниками, среди которых были такие гениальные художники, как, например, Рубенс. Но особенно важным фактором прогресса была для Монтеверди свойственная ему скромность, неустанный труд и исключительно строгая взыскательность к собственным сочинениям. В 80—600-х годах в Кремоне, Милане и Мантуе были написаны первые пять книг прекрасных мадригалов пятиголосного склада.

Значение этого жанра в формировании творческого метода и всей артистической индивидуальности мастера было огромно. Дело не только в том, что в наследии Монтеверди мадригал количественно доминирует над другими (всего около двухсот произведений на тексты Тассо, Марино, Гварини, Стриджо и других поэтов). Именно эта жанровая сфера стала для Монтеверди творческой лабораторией, где им еще в молодости предприняты были самые смелые новаторские начинания. В хроматизации лада он значительно опередил мадригалистов XVI столетия, не впадая, однако, в субъективистскую изощренность и произвол, свойственные талантливому Джезуальдо. Огромным прогрессивным приобретением Монтеверди явилось блистательно осуществленное слияние ренессансной полифонии и нового гомофонного склада — драматически индивидуализированной мелодии разнообразнейших типов с инструментальным сопровождением. Эта, по определению самого композитора, «*Seconda prattica*»¹, нашедшая полное и яркое выражение в пятой книге пятиголосных мадригалов, возникла и направлена была к достижению высшей эстетической цели художника — к исканию и воплощению правды (*la verita*) и человечности. Потому, в отличие от Виктории и даже Палестрины, с их религиозно-эсте-

¹ Буквально — «вторая практика», то есть вторая (позднейшая, новая) манера.

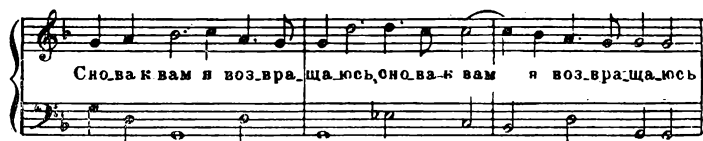
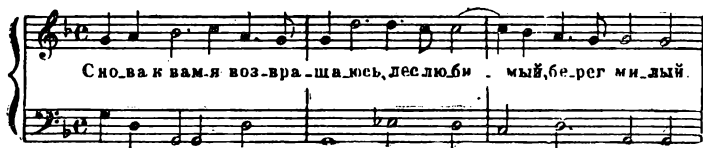
тическими идеалами, Монтеверди, хотя и начинал свой путь с культовой полифонии, со временем утвердился в чисто светских жанрах.

Ничто не привлекало его так неотразимо, как обнажение внутреннего, душевного мира человека в его драматических коллизиях и конфликтах с окружающим миром. Монтеверди — подлинный первооснователь конфликтной драматургии трагедийного плана. Гармония человека и вселенной, человека и человечества, столь характерная для образного строя ренессансного искусства, не свойственна ему. Он — истый певец душ человеческих, взвихренных, трагических, и в этом смысле близок к барокко, хотя его могучий реализм устремляет его далеко за грани барочной эстетики. Он — в настоячивых поисках естественной выразительности музыки. «Речь человеческая — повелительница гармонии, а не служанка ее». Монтеверди — решительный противник идилического искусства, не идущего дальше звукописи «амурчиков, зефирчиков да сирен»¹. И поскольку его герой — герой трагический, «мелопозитические фигуры» его отличаются остро напряженным, зачастую диссонантным интонационным строем. Закономерно, что этому мощному драматическому началу чем дальше, тем более тесно становилось в границах камерного жанра. Постепенно Монтеверди приходил к различению «мадригала жестов» и «мадригала нежестикурованного».

Но еще раньше драматургические поиски привели его на путь оперного театра, где он сразу же выступил во всеоружии «второй практики» с первыми мантуанскими операми «Орфей» (1607) и «Ариадна» (1608), принесшими ему громкую славу.

«Орфей» По сравнению с камерно-пасторальной «Эвридикой» флорентинских мастеров, «Орфей» Монтеверди явился, по существу, уже не «сказочкой», как он еще был формально назван, но подлинной музыкальной драмой. Композитор и либреттист (А. Стриджо-сын) истолковали античный сюжет в духе гуманистической трагедии. Идея оперы — этическая миссия искусства и его творца-художника, призванного служить людям в несчастье, возвращать их к жизни и свету, сражаться и побеждать окружающие и преследующие его силы тьмы и зла. Тут певец Орфей — не только преданный и отважный супруг, готовый пожертвовать собою для спасения любимой, но отважный и бескорыстный жрец искусства, увлеченный высокими нравственными идеалами. Музыка оперы сосредоточена на раскрытии внутреннего мира трагического героя. Его партия необычайно многогранна, и ей сливаются различные эмоционально-выразительные токи и жанровые линии. Он восторженно взывает к родным лесам и побережьям или оплакивает потерю своей Эвридики в безыскусственных песнях народного склада:

¹ Из письма поэту С. Аньелли от 9 декабря 1616 года. Цит. по кн.: Robert M. Monteverdi. Paris, 1959, p. 111.



Высокий пафос, каким проникнута вокальная линия Орфея, сближает его образ с античным первоисточником — «Метаморфозами» Овидия: «Внемля, как он говорит, как струны в согласии зыблет, души бескровные слез проливали потоки».

В речитативных диалогах страстные реплики Орфея написаны в том взволнованном, по более позднему выражению Монтеверди, «смятенном» стиле (*stile concitato*), какой он сознательно противопоставлял однообразному речитативу (*tedio del recitativo*) флорентинской оперы. Наконец, образ Орфея получает воплощение в поэтическом прологе, тема которого, подобно будущим лейтмотивам, вновь и вновь возвращается в инструментальных ритурнелях. Образ героя, его вдохновенного искусства, счастливой любви и тяжелой утраты, его жертвенный подвиг и достижение цели, трагическая развязка и конечный олимпийский триумф певца — все это поэтически воплощено на фоне контрастно сменяющихся музыкально-сценических картин.

В начале оперы — пастушеская идиллия с поэтически-жанровыми хорами и проникновенно-лирическими соло Орфея (первый и начало второго акта). Мрачным контрастом вторгается трагическое, остроэкспрессивное по музыкальному языку повествование вестницы о гибели Эвридики. Аркадские рощи оглашаются горестными воплями (второй акт). Третий акт — фантастическая сцена Орфея в царстве Аида. Певец прибыл сюда, недаром сопровождаемый Надеждой. Угрюмый перевозчик — лодочник Харон и сумрачные тени загробного мира, очарованные искусством Орфея, уступают его мольбам. Великолепна звукопись преисподней — величавая

¹ Перевод автора.

и устрашающая (четыре тромбона в оркестре). Инфернальный колорит сохранен и в четвертом акте, где сила и красота любви человеческой смягчают сердце самого Плутона. Плачи Орфея, моляще-ламентозная мелодия которых расцвечена выразительнейшей внутрислоговой вокализацией, представляют собою лирическую кульминацию несравненной силы. В эпизоде последней недолгой встречи супругов Монтеверди находит чрезвычайно оригинальное решение для конфликтно-драматичного речитатива-диалога. Когда, уступая мольбам Эвридики, певец нарушает обет и оглядывается на любимую («О звезды нежные, светите для меня!»), — вдруг торжественно и погребально-скорбно вступает орган, возвещающий вторичную, уже невозвратимую гибель Эвридики. Жалобные стоны героя, как «сила судьбы», подавляет сурово-пазидательный хор духов Лиды: «Клятву презревший — добра недостоин!». В начале пятого акта («Фракийские поля») элегическая сцена Орфея, всецело захваченного своим горем (природа сочувственным эхом отвечает ему), прерывается появлением Аполлона Мусагета, увлекающего певца-героя в горные сферы. Мелодическая фигурация, которой щедро изукрашены вокальные партии, и здесь драматургически глубоко оправдана: она звучит вдохновенной юбилейской, сопровождающей Орфея туда, где триумфально гремят песни и пляски, славящие вечную красоту и очистительную силу музыки.

Кл. Монтеверди Рассказ вестницы

66 А те не вен-го Ор-фе-о
 К те бе и - ду, Ор фе-я.

66 А те не вен-го Ор-фе-о
 К те бе и - ду, Ор фе-я.

¹ Inferno — ад (итал.).

mes - sa ge - ra in - fe - li - ce di
о ве - стью я о не - сча - стьи, чтоб



caso piu in - fe - li - ce e piu fu - ne -
рас - ска - зать о стра - шном, что све - рши -



- ste: La tua - bella Eu - ri - di.
лю - бь: Эв - ри - ди - ка тво - я



- ce Oi - me! Che o - do?
Орфей У - вы! что слы - шу?



La tua di - let - ta spo - sa... è
Вестница: Тво - я лю - бовь, су - пруга по -



Орфей

mor - ta... Oi - me!
- гиб - ла... У - вы!



Оркестр «Орфея» был по тем временам огромен и даже чрезмерно многолик по составу: он отразил тот переходный период, когда еще много играли на старых инструментах, унаследованных от Возрождения и даже от средних веков, но когда уже появлялись новые инструменты, отвечавшие новому эмоциональному строю, складу, музыкальным темам и выразительным возможностям. Смычковая группа состояла из скрипичных (различного типа и строя), виол да гамба (3), контрабасовых виол (2). Щипковые представлены были басовыми лютнями (2) и арфой. Духовые: маленькая флейта, корнеты (2), кларино (высокая труба), трубы с сурдинами (3), тромбоны (4). Клавишные: чембало¹ (2) и органы (3).

Инструментовка «Орфея» всегда эстетически созвучна мелодии, гармоническому колориту, сценической ситуации. Концертирующие soli, которые сопровождают монолог певца в подземном царстве, напоминают о его искуснейшей игре на лире. В пасторальные сцены флейты вплетают бесхитростные мелодии пастушьих наигрышей. Рев тромбонов сгущает атмосферу страха, окутывающую безрадостный и грозный Аид. Монтеверди — подлинный отец инструментовки, и в этом смысле «Орфей» — опера основополагающая².

Что касается второго оперного произведения, написанного Монтеверди в Мантуе, — «Ариадны» (либретто О. Ринуччини, речитативы Я. Пери), то оно не сохранилось, за исключением всемирно знаменитого Lamento³ героини, которое композитор оставил в двух вариантах: для пения соло с сопровождением basso continuo и в более позднем — в виде пятиголосного мадригала. Ария эта — редкой красоты и по праву считается шедевром ранней итальянской оперы.

В 1608 году Монтеверди, давно тяготившийся своим положением при герцогском дворе, покинул Мантую. Он не склонился перед своими властолюбивыми покровителями и остался гордым, независимым народным художником, высоко несущим знамя человеческого искусства. В предисловии к сборнику «Музыкальные забавы» («Scherzi musicali», 1607), написанном рукою его брата, Джулио Чезаре, но несомненно вдохновленном идеями Клаудио, мы читаем: «Образованные люди заявляют, что народ заблуждается и не может судить. Но народ прав: и если он противоречит избранному обществу, то последнему остается умолкнуть».

После недолгого пребывания у себя на родине в Кремоне, в Риме, Флоренции, Милане, Монтеверди в 1613 году принял приглашение в Венецию, где прокураторы⁴ Сан-Марко остановили свой выбор на нем как капельмейстере этого собора.

¹ Итальянское название клавесина.

² «Орфей» Монтеверди занимает видное место в западноевропейском оперном репертуаре и идет на сцене в различных обработках современных композиторов: Венсана д'Энди, Карла Орфа, Франческо Малипьеро и других.

³ Жалоба, плач.

⁴ Попечители.

В Венеции Монтеверди предстояло выступить во главе новой оперной школы. Она во многом отличалась от своих предшественниц и далеко обогнала их. Это объяснялось иными местными условиями, иным исторически сложившимся соотношением общественных сил и идейных течений.

Венеция той эпохи хотя и вступила уже в период политического и экономического упадка, все же оставалась вольным городом с огромным по тому времени населением почти в сто пятьдесят тысяч человек, состоявшим в большей своей части из демократических слоев — ремесленников, рабочих, моряков. Это был город с республиканским устройством, низложенной аристократией, с богатой, политически сильной, культурной буржуазией и дерзновенной оппозицией папскому престолу. Венецианцы в эпоху Возрождения создали свое искусство, более светское, жизнерадостное, реалистическое, чем где-либо еще на итальянской земле¹. Здесь в музыке с конца XVI века особенно широко и ярко проросли первые черты и предвестники барокко. Первый оперный театр Сан-Кассиано открыт был в Венеции в 1637 году.

Это не была «академия» для узкого круга просвещенных гуманистов-аристократов, как во Флоренции. Не было места здесь и для театра типа братьев Барберини в Риме. Здесь папа и его двор не имели власти над искусством. Ее сменила власть денег. Венецианская буржуазия отстроила себе театр по собственному образу и подобию: он стал коммерческим предприятием, «общедоступным», разумеется, лишь для состоятельных слоев населения. Билеты продавались по цене две лиры за место (места были нумерованные), источником дохода стала касса. Итак, спектакль должен был делать сборы. Возникла реклама — афиши, анонсы, печатные либретто. Опера быстро завоевала публику и стала не только очагом культуры, но и прибыльным делом для предпринимателей. Вслед за Сан-Кассиано выросли в Венеции другие театры, всего свыше десяти. Появилась и неизбежная конкуренция между ними, борьба за публику, артистов, доходы. Вся эта коммерчески-предпринимательская сторона наложила отпечаток на оперно-театральное искусство. В то же время оно впервые стало зависимым от вкусов широкой публики. Это отразилось на его размахе, репертуаре, постановочной части, наконец, на стиле самой оперной музыки. Стиль барокко, с его склонностью к эстетическим преувеличениям, к экзальтации и «взвихренности» эмоций, к гиперболическому разрастанию формы приобретал здесь отчетливо выраженные реалистические и демократические черты. В шумной и пестрой оперно-театральной жизни полно и цельно выразился характер венецианца, реалистичного и предприимчивого, жадного до вольного бытия, склонного к чувственным наслаждениям, влюбленного в краски, песни и дворцы своей родины. И именно

¹ См. об этом также на с. 115—120.

потому, что это искусство было наиболее жизненным и демократичным, оно возвысилось над всеми остальными оперными школами в самой Италии и в других странах. В XVII веке венецианская опера по самобытности и реалистическим устремлениям не знала себе равных.

**Монтеверди
в Венеции**

Творчество Монтеверди стало кульминационным моментом и могучим фактором прогресса итальянского оперного искусства. Правда, и Венеция не принесла ему полного освобождения от зависимости. Он приехал туда регентом, возглавившим вокально-инструментальную капеллу Сан-Марко. Он писал культовую музыку — мессы, вечерни, духовные концерты, мотеты, и постольку церковь, религия неизбежно оказывали на него влияние. Выше уже говорилось, что, будучи по природе своей светским художником, он принял смерть в духовном сане.

В течение ряда лет, предшествовавших расцвету венецианского оперного театра, Монтеверди был вынужден и здесь обслуживать меценатов, правда, не таких властных и всесильных, как в Милане или Мантуе. Дворцы Мочениго и Гримани, Вендрамини и Фоскари были роскошно украшены не только картинами, статуями, гобеленами, но и музыкой. Капелла Сан-Марко нередко выступала здесь на балах и приемах во время, свободное от церковной службы. Наряду с диалогами Платона, канцонами Петрарки, сонетами Марино, любители искусства увлекались мадригалами Монтеверди. Он не оставил этого любимого им жанра в венецианский период и именно теперь достиг в нем наивысшего совершенства.

В Венеции написаны были шестая, седьмая, восьмая книги мадригалов, продолжавших играть роль жанра, в котором Монтеверди экспериментировал, перед тем как созданы были его последние оперы. Но венецианские мадригалы имели и огромное самостоятельное значение. В 1838 году появился интереснейший сборник «*Madrigali guerrieri ed amorosi*»¹. В нем сказалась глубокая психологическая наблюдательность художника; музыкально-поэтическая драматизация мадригала доведена там до последнего возможного тогда предела. В этот сборник вошли и некоторые более ранние произведения: «Неблагодарные женщины» — интермедия мантуанского периода и знаменитое «Единоборство Танкреда и Клоринды» — великолепная драматическая сцена в стиле *scenitato* («возбужденном»), написанная в 1624 году на сюжет из «Освобожденного Иерусалима» Тассо и предназначенная для исполнения в камерной обстановке, но с театральными костюмами и бутафорией.

В течение тридцати лет, прожитых в Венеции, Монтеверди создал большинство своих музыкально-драматических произведений, предназначенных для театрального или камерно-сценического представления (оперы, сценические кантаты, музыкальные прологи,

¹ «Мадригалы воинственные и любовные».

интермедии). Что касается собственно опер, то их у Монтеверди написано было восемь: «Орфей», «Ариадна», «Андромеда» (для Мантуи), «Мнимо безумная Ликори» — одна из первых комических опер в Италии, «Похищение Прозерпины», «Свадьба Энея и Лавинии», «Возвращение Улисса на родину» и «Коронование Поппеи». Из венецианских опер лишь две последние сохранились.

**!«Коронование
Поппеи»**

Самым значительным произведением Монтеверди венецианского периода стала опера «Коронование Поппеи» (1642), законченная незадолго до того, как он умер в зените своей славы «оракула музыки», — в 1643 году. Композитор и его талантливый либреттист Франческо Бузенелло обратились к сюжету из древнеримской истории, воспользовавшись хрониками античного писателя Тацита: император Нерон, влюбленный в куртизанку Поппею Сабину, возводит ее на престол, изгнав прежнюю императрицу Октавию и предав смерти противника этой затеи, своего наставника философа Сенеку.

Несмотря на то что сюжетная канва либретто в общих чертах соответствует историческим фактам и в нем воспроизведены некоторые действительные подробности, музыкальная драма Монтеверди — Бузенелло вряд ли претендовала на точное воссоздание событий и нравов римской жизни I века н. э. Скорее это яркая, художественно правдивая музыкально-сценическая картина современных композитору итальянских нравов и характеров.

Картина эта написана широко, многогранно, динамично. На сцене — императорский двор, его вельможи, мудрец-советник, паж, куртизанки, слуги, преторианцы. Музыкальные характеристики действующих лиц, контрастно противопоставленные друг другу, психологически точны и метки. В быстром и многоликом действии, в пестрых и неожиданных сочетаниях воплощены различные планы и полюсы жизни: трагические монологи — и едва ли не банальные сценки с натуры; разгул страстей — и философские созерцания; аристократическая утонченность — и безыскусственность народного быта и нравов. Над всеми перипетиями драмы царит культ любви, упоения жизнью еще совсем в духе чинквеченто, пытливый интерес к человеческой личности, ее страстям, характеру и, наконец, еле уловимый, но вполне явственный нюанс иронического скепсиса, характерный уже для XVII столетия.

Художественное решение достигнуто сравнительно скромными, но очень разнообразными средствами: три акта напряженно-динамичного действия, короткие сцены с острыми ситуациями и неожиданными столкновениями; пространные монологи и лаконичные ариозо; блестящие арии и выразительнейшие речитативы *parlando*, дуэты и даже хоры, столь редкие в венецианской опере; маленький оркестр: две скрипки, чембало, лютня, теорба¹.

«Коронование Поппеи» сохранилось в театральном репертуаре вплоть до наших дней.

¹ Старинная большая лютня.

Тем временем на итальянском горизонте восходила звезда новой, самой молодой тогда оперной школы — неаполитанской. Выступая преемницей венецианских традиций, она в иных условиях общественной жизни и культуры, на свой особый лад развивала их.

Юг Италии и прежде всего Неаполь с его окрестностями особенно славилась прекрасными народными песнями. Роскошное изобилие фольклора стало там источником такого расцвета оперной мелодики в последней трети века, какого ни Рим, ни Венеция не слыхали. К тому же еще с XVI столетия в Неаполе образовался и стал играть очень важную роль новый очаг музыкального профессионализма — консерватории¹. Так назывались тогда детские приюты, создававшиеся первоначально частными лицами, а затем при церквях для обучения мальчиков-певчих музыке и различным ремеслам. Молодые таланты, которые туда попадали, большей частью из «низов», получали весьма основательную профессиональную выучку. За полтора столетия в консерваториях накоплен был большой и ценный опыт. Среди музыкантов-педагогов были выдающиеся мастера: Франческо Провенцале, Алессандро Скарлатти и другие. Из неаполитанских консерваторий вышли такие знаменитые композиторы, как Дуранте, Греко, Винчи и целая плеяда блестящих певцов-виртуозов. Однако церковное засилье придавало всему их воспитанию и образованию однобоко-религиозное направление, а зачастую и жестокие, тиранические формы. Здесь не было благоприятной почвы, на которой выросли бы свободолюбивые натуры, подобные Монтеверди.

Нигде более оперный театр не располагал такой широкой и мощной певческой основой. Преимущество неаполитанской оперы заключалось также в том, что она, возникнув позже других, могла усвоить достижения своих предшественниц во Флоренции и Мантуе, в Венеции и Риме. И в самом деле, неаполитанская школа не столько экспериментировала или пролагала новые пути, сколько сосредоточила, обобщила, свела в цельную, стройную систему то, что сделано было ранее. Именно ей суждено было развить оперу из искусства скорее местного, локального — в громадное явление общеталланской национальной культуры.

Но были в неаполитанской музыкальной жизни такие стороны и черты, которые стесняли прогресс этого искусства и сулили ему в будущем серьезные опасности и болезни. Юг Италии находился под испанским владычеством, а Неаполь был его главным центром. Оперный театр создан был при вице-королевском дворе, где, как всегда, царил идеал легкой и беспечной жизни и самые представления о прекрасном были неразрывны с роскошью, тщеславием, эротизмом, излишествами и крайностями искусства барокко и его аристократически-чувственной, а отчасти и клерикальной

¹ От глагола *conservare* — хранить, беречь, а в переносном смысле — давать приют.

тенденциях. Композиторы, раздвоенные между религиозными влияниями церкви и придворными заказами, не могли не отразить этих связей в своем творчестве.

Замечательный мастер Франческо Дуранте в ослеплении небожного католика сурово ограничил себя исключительно почти церковными жанрами. Глава школы Алессандро Скарлатти, написавший огромное количество — сто пятнадцать — сто двадцать опер, сочинил в то же время почти вдвое больше (около двухсот) месс, а количество созданных им кантат на религиозно-библейские сюжеты составило свыше шестисот. И в этих культовых или, во всяком случае, молитвенно-созерцательных по словесному содержанию произведениях много истинно прекрасной музыки, где сильно и ясно прорывались настойчивые стремления композитора к художественной правде, человечности. Но они, естественно, были сужены и стеснены рамками религиозной идеологии.

Что же касается оперы, то под воздействием придворных вкусов и нравов она после кратковременного и яркого художественного расцвета к середине XVIII века стала мельчать, а в прославленном вокальном искусстве развилось одностороннее увлечение виртуозно-колоратурной стороной. Тем не менее в свой кульминационный период неаполитанская школа достигла многого, и ее мастера стали признанными корифеями оперы у себя на родине и за границей. Они выработали стиль, отличный от изысканной и экспериментальной речитативной драмы флорентинцев, от могучих и глубоких реалистических созданий Монтеверди, от эмоционально перенасыщенного стиля его венецианских последователей, от религиозной экзальтации и пышных хоров римского оперного барокко. То была опера в значительной мере тоже барочная, однако более узкая и более умеренная по идеям, образам, выразительным средствам. Сюжеты преобладали историко-легендарные, бытовые, мифологические. Более всего привлекало необычное — в этом особенно сказывалась эстетика барокко и маньеризма. Отягощенная условностями сюжетов и постановки, отнюдь не чуждая схематизма в композиции и трактовке своих форм, неаполитанская опера, однако же, была очень богата по мелодическому содержанию, особенно в ариях. Различные виды (формы) оперной музыки — ария, речитативы, ансамбли, инструментальные симфонии — достигли в ней типической завершенности, были приведены к некоему художественному равновесию и единству. Качество это свидетельствует о перерастании неаполитанской оперы из барочного стиля в сторону классицистского искусства. В этом смысле неаполитанская школа сыграла отнюдь не только заключающую роль.

**Алессандро
Скарлатти
(1659—1725)**

Ведущей фигурой неаполитанской оперы второй половины XVII — начала XVIII века стал Пьетро Алессандро Гаспаро Скарлатти.

Он родился в 1659 или 1660 году в Палермо на острове Сицилии, в Риме учился, вероятно, у Дж. Кариссими и у Б. Пасквини, в Неаполе — у Фр. Провенцале, а в начале

своего творческого пути испытал влияние Страделлы и венецианцев — Легренци, Чести, Кавалли.

Первые свои оперы Скарлатти поставил в Риме, после чего приобрел известность и получил место капельмейстера у видной меценатки, бывшей королевы шведской Христины, обосновавшейся в ту пору в «вечном городе». В половине 80-х годов Скарлатти сменил Рим на Неаполь и в течение восьми лет состоял там капельмейстером королевского двора, а одно время — педагогом консерватории Санта-Мария ди Лорето. В Неаполе созданы были оперы «Причуды любви, или Розаура» (1690), «Пирр и Деметрий», «Падение децемвиров» и другие. В 1702 году Скарлатти вернулся в Рим, принял на себя регентство в одной из церквей и, не покидая оперы (в тот период написаны «Тамерлан» и подлинно гениальный по музыке «Митридат Евпатор», 1707), особенно широко обратился к жанрам контаты, оратории и инструментальной камерной музыки.

— **«Аркадия»** В начале 90-х годов в Риме возник кружок деятелей искусства под несколько манерным названием — «Академия аркадских пастушков»¹. Греческая «Аркадия» олицетворяла для них идеал античной ясности и гармонии, пастушество же было символом естественности и простоты.

При некоторой искусственности этого начинания, узких рамках и приукрашенно-идилличном понимании «простоты и естественности», академия играла в итальянской художественной жизни положительную роль: свои принципы она противопоставляла ходульной аффектации, тяжеловесной пышности и мишурному блеску официального придворного искусства.

Скарлатти вошел в «Аркадию», сблизившись там с Корелли, Пасквини, Марчелло и Генделем, приехавшим в Италию из Гамбурга. Побывал в те годы Скарлатти и во Флоренции, где ставил свои оперы при дворе Медичи. В 1708 году он вновь возвратился в Неаполь, лишь наездами навещая папскую столицу, и посвятил себя педагогической деятельности в консерватории Сант-Онофрио. В этот период он достиг высшего совершенства в своем оперном творчестве («Аттилий Регул» — 1712, «Карл, король аллеманов» — 1716, «Гризельда» — 1721 и другие). Умер Алессандро Скарлатти в Неаполе в 1725 году, получив еще при жизни широкое признание.

Творческое наследие этого великого мастера огромно: около ста двадцати опер, свыше шестисот кантат, до двухсот месс, множество сочинений в других вокальных жанрах (камерные арии, мадригалы, мотеты, оратории) и, наконец, целая сокровищница инструментальной музыки — концерты, сюиты, прелюдии и фуги. Опубликована лишь некоторая часть всего этого богатства.

¹ «Academia dei Arcadia».

Оперные жанры, сюжеты

Художник, закономерно испытывавший вместе со всей неаполитанской оперой эстетические влияния барокко, Скарлатти избирал для своих опер сюжеты по преимуществу исторические (в легендарно-поэтической интерпретации), изредка лишь бытовые, но весьма часто обращался к античной мифологии. Он создавал героические драмы типа *seria* (серьезная опера) с импозантными персонажами могучего характера («Тит Семпроний Гракх», «Пирр и Деметрий», «Аттилий Регул», «Великий Тамерлан»); у него есть бытовые драмы с развитой любовной интригой («Гризельда», «Розаура»), есть и комедии («Счастливые иллюзии»). Встречаются комические эпизоды и отдельные комические персонажи в серьезных операх. Это предшественники или зародыши будущей оперы *buffa*. Не случайно брат композитора Томмазо Скарлатти был первым комическим тенором итальянского оперного театра.

Естественно, что, находясь на придворной службе и работая по «высочайшему заказу», Скарлатти отдавал дань придворному барокко, с его непомерно разросшейся декоративно-постановочной стороной. Те произведения, которые нам известны, позволяют заключить, что его драматургии бесспорно свойственно было театральное начало, и в этом смысле он — прямой наследник венецианцев. Но здесь над либретто и его сценическим воплощением безраздельно царила музыка и только музыка. При этом действующие лица и сценические положения получали в ней по преимуществу лирико-драматическое истолкование: прежде и ярче всего раскрывала она внутренние эмоциональные состояния героев.

Стиль А. Скарлатти

Глава неаполитанской оперы блистательно воплотил в своем творчестве то, что составляло сильнейшую сторону этой школы; он был несравненным мелодистом.

Мелодика его — характерно-итальянской природы, ее истоки глубоко уходят в почву неаполитанской песенности. Эмоционально открытая, сладкозвучная, она льется на большом дыхании, широким потоком. Контур ее мягок, пластически гибок, интонации напоены чувствительностью. Но стихия эмоции всегда умерена благородной сдержанностью и истинной красотой формы. Рисунок изящен, движение преобладает типа степенного, неторопливого (впрочем, тип этот совсем не единственный). Ладовая основа — мажор-минор с преобладанием натурального мажора и мелодического минора. Повсюду щедрою рукою художника рассыпаны выразительнейшие мягкие задержания, великолепно закругленные кадансы, подчеркнутые мелизмами, разнообразные и изящные синкопированные фигуры.

Мелодика Скарлатти во многом определила и его гармонию, где красивое, плавное голосоведение сочеталось с применением новых красок, отвечающих эмоциональному строю. Именно Скарлатти широко ввел в свои лирико-патетические арии гармонию секстаккорда второй пониженной ступени, экспрессивно

обостряющую заключительные обороты («неаполитанский секстаккорд»):

67 Ал. Скарлатти. Ария Розауры

Se del - lit - to e l'a - do -
Коль пре - ступ - но бо - го - тво -

- rar vi io son re - a, son rea d'un grand'er - ror, io son
- рить вас, ви нов - на, ви - нов - на в э - том я, ах, ви -

re - a, son rea d'un grand' er - ror.
- нов - на, ви - нов - на в э - том я.

Искусен и смел был Скарлатти и как полифонист, утверждавший основы нового свободного стиля. Мы видим его среди ранних мастеров фуги, наряду с Джованни Габриэли, Джироламо Фрескобальди и Арканджело Корелли.

Ария Центральной оперной формой, которая полнее всего выразила художественно-прекрасное и богатое мелодическое начало, стала ария. Это была наиболее композиционно замкнутая, закругленная среди других вокальных форм с мелодикой по преимуществу песенного типа. Она воплощала обычно один образ, одно эмоциональное состояние героя и придавала ему очень широко обобщенное выражение,

Излюбленным принципом строения арии у Скарлатти и всей неаполитанской школы была трехчастность с несколько видоизмененной репризой. Она получила название арии *da capo*, что значит по-итальянски буквально «от головы», то есть «сначала». Первая часть, предварявшаяся инструментальной интродукцией — изложением темы, обычно в виде периода, составляла как бы первоначальное явление песенного образа, его экспозицию. Средняя часть арии, чаще развивающего типа, отличалась ладогармонической неустойчивостью, нередко и новыми фигурами ритмического рисунка. Затем следовало повторение сначала (*da capo*), однако с орнаментально-колоратурными вариантами прежнего напева. Они имели значение двоякое: с одной стороны, мелизматическим узором украшали мелодический рисунок, создавая пластичный материал для виртуозного искусства вокалистов. С другой же стороны, именно здесь колоратурная вокализация по старой, еще народной традиции становилась выражением высшего эмоционального подъема: широкий разлив лирических чувств венчал всю арию вдохновенной завершающей кульминацией. Это было время, когда виртуозный блеск и художественность еще были гармонически слиты воедино. Ария *da capo* органично сочетала единую линию динамического нарастания с красивой уравновешенностью формы.

А. Скарлатти и другие композиторы неаполитанской школы создали арии различного типа — арии-жалобы, арии бравурные, патетические, характерные — каждый тип со своими особыми приемами, мелодическим рисунком, ритмической фигурой. Так, патетическая ария отличалась широкой мелодией приподнятого тона; в бравурной арии обычно применялась виртуозная колоратура; в комической арии мы встречаем интонации хохота, скороговорки.

Все это относится в большой мере и к значительно более редким дуэтам. Тут также сложились различные типы: дуэт ссоры, дуэт примирения, дуэт согласия, лирический или характерный дуэт. Но партии были здесь сравнительно мало индивидуализированы. Недаром в ту пору дуэты зачастую называли «ариями для двоих». У Алессандро Скарлатти есть превосходные дуэты, но он не был в них так характеристичен и психологически глубок, как Монтеверди, а временами впадал в некоторый схематизм. Что касается хоров, то, в отличие от Римской и Мантуанской оперы, на неаполитанской сцене они не привились, и южноитальянский оперный театр культивировал, таким образом, почти исключительно сольное пение.

Речитатив

Утвердив основные типы оперной арии и дуэта, ставшие с тех пор классическими, Скарлатти много труда положил также на усовершенствование речитатива. Он сохранил и искусно применял «сухой» речитатив (*recitativo secco*), исполнявшийся певцами более или менее *improvisato*, в свободной манере, очень близкой к напевному говору. Речитатив

этого рода не знал тактовой черты, не дирижировался капельмейстером и сопровождался по цифрованному басу протянутыми аккордами на клавесине (*sempalo*). Роль *recitativo secco* была двойкой. Во-первых, он служил главной формой «музыкально-сценического общения» — оперного диалога между действующими лицами. Во-вторых, именно в речитативе *secco* заключался обычно повествовательный элемент: рассказ того или иного персонажа о событиях, не показанных на сцене. А в опере, особенно лирической, таких событий бывало много.

Однако новаторство Скарлатти проявилось наиболее широко в развитии речитатива иной разновидности и назначения. Это был речитатив аккомпанированный (*recitativo accompagnato*). Не столь часто применяя его, композитор зато придал ему большую экспрессию и опять-таки типическую завершенность. Вокальная линия *accompagnato* была мелодически более развитой и кантабилльной, он имел точное метрическое строение с обозначением тактовой черты, а сопровождение было много богаче, чем у *secco*: оно строилось на пазитых и разнообразных аккордовых последованиях, иногда насыщалось мелодическими голосами, контрапунктировавшими певцам, наконец, оно предназначалось для оркестра. Отсюда большая тембровая экспрессия *accompagnato* и обязательность направляющей и координирующей роли дирижера. В этом виде аккомпанированный речитатив обобщил достижения более ранних школ (флорентинской, венецианской) и превратился в одну из самых драматичных и наиболее театральную из всех форм оперной музыки. В нем заключены были иногда драматические кульминации сцены или целого акта оперы. Нередко у Скарлатти речитатив непосредственно предшествовал арии, подготавливая ее, и тогда она естественно и гармонично изливала накопившееся чувство и энергию мелодического движения. В других случаях речитатив *accompagnato* композиционно составлял своеобразную сердцевину акта: арии различных типов располагались вокруг него, «вливаясь» в речитативную декламацию или вытекая из нее.

Расцвет арии и *recitativo accompagnato* связан был тогда с одним из ранних, но самых блестящих фазисов в истории итальянского певческого искусства. Примечательно, что и тут различные местные оперные школы выработали свои особенные стили.

Во Флоренции Якопо Пери, Джулио, Сеттимия и Франческа Каччини, Виттория Аркилеи пели в манере по преимуществу декламационно-драматичной с чрезвычайно отчетливым произнесением и детальной нюансировкой словесного текста. Стиль Каччини сочетал этот принцип с превосходной, легкой и изящной колоратурой, вероятно, несколько камерного типа.

Немалыми достоинствами обладало пение римских кастратов. Это были высокоодаренные певцы, безжалостно подвергнутые в детстве противоестественной операции. Она сохраняла им детски высокий регистр в сочетании с большой силой звука и мужским дыханием. Их голоса отличались предельно высокой, напряженной

тесситурой, красивым, несколько инструментальным тембром, великолепной техникой и особым экзальтированным пафосом в интерпретации религиозно-дидактических образов папской оперы. Среди них были выдающиеся мастера: Бернакки, Фаринелли, Ланди, Виттори, Манцуоли. Скоро певец-кастрат стал обычной фигурой итальянской оперы у себя на родине и в других странах. Именно Рим был и остался колыбелью и главным рассадником этого дикого и свирепого обычая: увлечение церковной и светской знати оперным театром изуродовало жизнь многих талантливых сынов итальянского народа.

Bel canto Наибольшей славы достигло вокальное искусство, связанное с неаполитанской школой. Его стиль получил название *bel canto*, что значит «красивое пение». Еще в первой половине XVII века оно далеко переросло местные рамки и приобрело общеталланское признание и ведущее значение.

Это было и в самом деле пение прекрасное: мелодичное, технически совершенное и первоначально отвечающее, по-видимому, высоким требованиям музыкально-театрального искусства. В лучшие свои дни оно было полно эмоциональной выразительности. Неаполитанцы культивировали красивый, чистый звук, долгими годами совершенствуя сверкающую светлость тембра, его прозрачность — в высоком, бархатную густоту — в низком регистре и способность переливаться множеством оттенков. Кантлена *legato* струилась плавно, гибко, легко. Фразировка отличалась тщательной отделкой подчеркнуто закругленных кадансов. Пение в ритме сочеталось с большою импровизационной свободой, особенно в исполнении репризы арий *da capo* и в речитативах *secco*.

Величайшего искусства достигла школа *bel canto* в области динамики, ровности и градаций звучания, а особенно постепенного падения звучности до почти полного истаивания ее. Наконец, выработана была еще небывалая ранее техника колоратуры¹ звуком слитным или отрывистым. Исполнение орнаментальных пассажей-фиоритур² пленяло точностью, чистотой, отличным умением воспроизвести их тонкий и нарядный кружевной рисунок.

Певческая манера дифференцировалась в зависимости от типа арии. *Lamento* требовало одних приемов, *di bravura* — иных, и так далее. Впоследствии виртуозная сторона вокального исполнения самодовлеюще разрослась, заглушая и поглощая остальные, художественная мера была нарушена. Но во времена Скарлатти и его ближайших учеников, когда неаполитанская школа еще находилась в зените своего мастерства, искусство *bel canto* не знало соперников. Даже тогда, когда симптомы упадка уже обозначились, такие виртуозы, как Франческа Куццони, Фаустина Бордони,

¹ В буквальном переводе — «украшение».

² В буквальном переводе — «цветение».

Миньотти, Габриэли и другие оставались на уровне высокого артистизма.

Впрочем, этот стиль даже в свой кульминационный период обледал и теневыми сторонами. *Bel canto* бывало нередко слишком уж сладкозвучным, колоратурные импровизации зачастую нарушали границу драматически дозволенного. Исполнению не хватало той психологической глубины, какой требовали от певца, например, оперы Монтеверди. Безграничное и почти бесконтрольное господство музыки в оперном театре приводило к пренебрежению словом. Рельефно-четкого произнесения его (на флорентинский манер), воспроизведения его смысловых оттенков в интонировании мелодии тут и в помине не было, да и не могло быть. Все эти отрицательные черты неаполитанской оперы под воздействием придворных вкусов и нравов скоро подверглись гипертрофии и стали факторами упадка.

Скарлатти и другие лучшие представители его школы были отличными мастерами оперного оркестра. Их приемы инструментовки, сообразованные со сценическими положениями, иногда родственны Монтеверди. А. Скарлатти, Леонардо Винчи¹ и другие подчиняли оркестр требованиям театральности. Опера открывалась «симфонией», и лишь из театра это название перешло потом в музыку концертного плана.

Симфония Скарлатти — небольшая циклическая пьеса, темы которой непосредственно не связаны с последующим музыкальным содержанием. Писалась она нарочито «пестро», в трех контрастных частях; иногда всему этому предшествовало еще более короткое медленное вступление. В целом неаполитанская увертюра звучала живо, разнообразно, текуче, а контрасты ее темпов — *Allegro* и *Largo* (*Andante*), мажора и минора, четных и нечетных размеров, гомофонии и полифонии таили в себе в неразвернутом виде зародыши будущей симфонии XVIII века.

Подведем некоторые итоги: неаполитанская опера *seria* возникла как кровное детище театра, но театральность ее оказалась поставленной в сравнительно узкие границы. Природа ее была, в сущности, скорее лирической или главным образом лирической. Раскрытие чувств героев составляло главное выразительное содержание ее музыки и прежде всего арий. Именно арии были самыми яркими, впечатляющими вершинами всех трех актов оперы. Но почти всегда они означали остановку действия. Флорентинцы провозглашали «благородное пренебрежение мелодией».

Неаполитанцы, наоборот, склонны были скорее пренебречь словом и сценическим действием. Их либретто в художественном отношении были гораздо ниже венецианских. Арии изобиловали мелодическими красотами, но тексты их (*testi*) были бедны — и качественно и даже количественно. одна-две фразы в первой части, третья — в середине, потом — *da capo*. Одни и те же слова повто-

¹ Он происходил из рода великого художника эпохи Возрождения.

рялись много раз подряд, а мелодия как бы плыла или порхала над текстом, созвучная его общему настроению, но безразличная к движению слов, фраз, к той последовательности, в какой они сменяли друг друга, к частностям и деталям, если только они были. Что касается речитатива *сессо*, то в его словесных текстах фигурировало много обстоятельств, событий, повествований, но самая роль его была лишь связующей, «служебной» или утилитарной; не в нем заключено было музыкально-прекрасное. Лишь в речитативе *ассотрапнато* слово, действие и музыка непосредственно и гармонично сближались между собою, но и *ассотрапнато* играл скорее подчиненную роль: либо «подготавливал» арии, либо располагал их вокруг себя по контрастному принципу. Следовательно, музыке не хватало сценичности, сцене не хватало действия. Все это — уже за гранями барочного оперно-театрального идеала.

Оратория, кантата В XVII — начале XVIII века Рим, Неаполь, отчасти Венеция стали рассадниками искусства, близкого к опере, отчасти ее предварившего, но составившего в итальянской музыке особую, самостоятельную линию. Это оратория и кантата — музыкально-драматические жанры без сценического действия.

Оратория, возникшая одновременно с оперой, в самом начале XVII столетия, была своего рода религиозной драмой с эпическим повествовательным элементом. Она предназначалась для концертного исполнения солистами (арии, речитативы), хором и инструментальным ансамблем («симфонии» наподобие оперных и сопровождение певцов).

Название свое оратория получила от римских молелен, где еще в XVI веке верующие собирались во внебогослужебные часы, слушали проповеди и распевали молитвы. Это был жанр, рассчитанный на более или менее широкую демократическую аудиторию. Стиль барокко в его религиозно-католической разновидности нашел в итальянской оратории чрезвычайно яркое выражение. Впечатляющие воплощенные пророчества и покаяния, апофеозы и таинства; экстатические арии и пышные хоры, положенные на музыку религиозно-нравственных наставлений в *solo* и диалогах, напряженный эмоциональный тонус музыки — все действовало в одном направлении.

Появившаяся полустолетием позже кантата (от глагола *cantare*, что значит «петь») походила на ораторию по составу исполнителей, а отчасти и по формам (речитативы, арии, хоры, иногда инструментальные симфонии). Однако она отличалась более лирической трактовкой жанра, тяготением к светским сюжетам и большей камерностью, а иногда изысканностью стиля. Кантаты сочинялись чаще всего в гомофонном складе для одного, двух и более певцов-солистов и в первых двух случаях почти совпадали с другими распространенными тогда жанрами — камерной арией и дуэтом.

Впрочем, встречаются в наследии XVII века и кантаты полифонические. Среди них есть произведения редкой красоты, как, например, трагическая «Stabat Mater» («Мать стояла безутешна») Эммануэля Асторга:

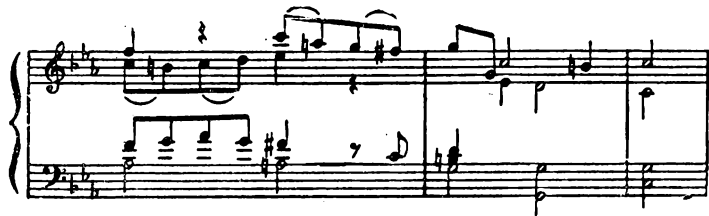
Безутешна мать стояла,
А с креста главу склоняло
Тело сына, что распяло
Правосудье Рима.
Душу матери скорбящей,
Стоном слезным исходящей,
Меч железный, меч звенящий
Поразил незримо ¹.

68

Largo

Эм. Асторга. Stabat mater

¹ Экспрессивный перевод с латинского — автора.



В этих жанрах создано было тогда много превосходной музыки. Некоторые композиторы облюбовали себе эту область и работали по преимуществу в ней. Таков был автор первой духовной драмы «Представление о душе и теле» (1600) Эмилио Кавальери или блестящий мастер, сын бочара, Джакомо Кариссими (1605—1674), впрочем, несколько холодноватый и аффектированный, сродни художникам тогдашней «академической» школы, вроде Гвидо Рени и Карло Дольчи. Но писали оратории и кантаты также оперные композиторы, такие, как Страделла, Скарлатти, Лео и многие другие. В то время, однако, жанры эти никак не могли соперничать с оперой и оставались как бы на втором плане. Впоследствии же они получили совсем иное направление и достигли первенствующего положения и блестящего развития в творчестве Генделя и И. С. Баха.

Неаполитанская
школа после
А. Скарлатти

Дальнейшее развитие неаполитанской школы пошло сложным и противоречивым путем. Прогрессивные принципы А. Скарлатти нашли блестящих продолжателей в лице Эммануэля Асторга (1680—1757), Франческо Дуранте (1684—1755), Николо Порпора (1686—1768), Леонардо Винчи (1690—1730), Леонардо Лео (1694—1744). Все это были композиторы большого мелодического дарования, они многого достигли в своем творчестве и прославили итальянскую музыку.

Следовательно, неверно было бы представлять себе, будто со смертью Алессандро Скарлатти его школа и последователи в других городах сразу же мелодически оскудели. Обеднение, измельчание оперы сказалось раньше всего в области чисто драматической, всегда, впрочем, составлявшей у неаполитанских композиторов «место наименьшего сопротивления». Правда, среди либреттистов XVIII века были настоящие поэты и тонкие знатоки сцены и музыки — Апостол Зено, Метастазιο (Пьетро Трапасси). Но и в их текстах было много условности, аффектации, схематизма, и это неизбежно охладило оперу.

Затем пришел черед музыки, для которой потеря драматизма и живой лирически-выразительной струи всегда составляла самую страшную опасность. Еще тогда, когда Гассе и Лео были в зените славы, появилось эпигонство, мелкое подражательство, в мелодике возник мертвящий шаблон. Многие исполнители (впрочем, не все), безрассудно увлекшись виртуозной колоратурой, поступились

принципами высокой художественности. Но искусство никогда не прощает этого. Тогда действие на сцене остановилось, музыка, чем безраздельнее царилла она в театре, тем быстрее теряла живое человеческое содержание, а вместе с ним, как это всегда неизбежно бывает в таких случаях, — и подлинную красоту, яркость национальной формы.

Чем более глубоко внедрялась итальянская опера в культуру других стран, чем шире распространялось ее засилье в Германии, Австрии, Англии, Польше, России екатерининских времен, тем более художественно немощной становилась она. Но это составляло лишь одну, хотя и преобладавшую тогда, сторону развития: живые силы итальянской оперы не иссякали никогда.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Италия XVII столетия не только явилась колыбелью оперы и замечательного вокального мастерства. За то же время она сыграла роль своего рода огромной экспериментальной студии, где происходили настойчивые поиски и постепенное образование новых прогрессивных жанров и форм инструментальной музыки. Эти новаторские искания привели к созданию великих сокровищ искусства.

Инструментом, больше всех связанным с церковным культом, его напевами, их традиционным складом и эмоциональным строем, был орган, которому еще недавно венецианские мастера чинквеченто посвящали свои самые новаторские замыслы. Но многое изменилось теперь и в органном творчестве.

Появились такие открытые, демократические формы музицирования, как церковные концерты, в которых исполнялась не только духовная, но и светская музыка. Концерты эти устраивались для прихожан в помещении церквей и соборов по воскресным дням после того, как отслужена была месса. В профессиональную музыку широко проникли разнообразные приемы вариирования народных мелодий. По городам стремительно распространялся клавиин (*ceimbalo*) — инструмент, совсем далекий от церковности, и к нему с интересом и энтузиазмом обратились признанные корифеи органной музыки. Культура органа испытала влияние и со стороны оратории и кантаты, возможно, даже оперы. Джироламо Фрескобальди и его ученик Микеланджело Росси в своих токкатах и даже обработках хоральных мелодий сближали органный стиль не только с хроматическим мадригалом, но и с оперным, ораториальным, даже архитектурным барокко. Венецианский аббат Антонио Вивальди ввел орган в концерт как чисто светский жанр, блестяще-импровизационный, эмоционально-пылкий и богато насыщенный народной песенностью (отметим особо его великодушные концерты для органа и арфы).

**Джиrolамо
Фрескоbальди**
(1583—1643)

Основоположителем итальянской органной школы XVII века был Джироламо Фрескобальди. Этот знаменитый музыкант, в своем роде «итальянский Бах XVII столетия», родился в Ферраре в 1583 году и еще в детские годы прославился превосходной игрой на органе и чембало. Шумный успех его концертных выступлений во многих городах не отвлек Фрескобальди от настойчивых занятий под руководством одного из лучших органистов и композиторов Феррары — Луццаско Луццаски (1545—1607). Созданным человеком Фрескобальди благодаря таланту, и огромному трудолюбию стал виртуозом, не знавшим соперников, по крайней мере у себя на родине, и получил широкое признание также в других странах (он ездил во Фландрию). Не удовлетворенный жизнью придворного музыканта в Мантуе, а позже во Флоренции, он окончательно обосновался в Риме, где с 1608 года состоял органистом собора св. Петра и, почитаемый соотечественниками, сочинял много прекрасной музыки — канцоны, токкаты, ричеркары, обработки хорала для органа, а также клавесинные пьесы — фуги, канцоны и партиты. Умер Фрескобальди в Риме в расцвете своей славы в 1643 году.

Это была музыкальная натура, широкая, экспансивная, однако в равной мере склонная и к блестящей импровизации, и к логически последовательному развитию музыкальных мыслей в стройной и ясной композиции. Орган был его стихией.

**Жанры
Фрескоbальди**

Опираясь на опыт Габриэли, Кавациони и других венецианских мастеров, Фрескобальди, хотя и связанный с церковным культом долгими десятилетиями музыкальной деятельности, уже обращал орган к образам реальной жизни, сближал его репертуар со светским музицированием и жанрами. Он первым создал свободные контрапунктические обработки грегорианского хорала. Они нарушили чинную, бесстрастную важность *cantus planus*¹ и вдохнули в него пафос больших человеческих эмоций.

Нов и оригинален был Фрескобальди и в блестящих патетических импровизациях своих каприччо и токкат, где его стиль родствен архитектурному и живописному барокко. Особенно токкаты и канцоны стали у него тем жанром, где он, смело экспериментируя, широко применял хроматизмы, жесткие задержания (*con durezza*) и остро выразительные полифонические наложения, приближаясь к стилю Монтеверди.

Как полифонист, Фрескобальди отходил от строгого письма прошлых столетий и закладывал фундамент нового, свободного стиля.

Средневековые лады уступали место мажоро-минорной системе, чистая диатоника осложнялась хроматизмом, участвовавшие диссоциирующие созвучия возникали не только на слабых, но и на сильных долях. Темы-мелодии приобретали разнообразные жанровые

¹ Напев в равных длительностях.

черты, приближавшие их к повседневной, мирской жизни. Наряду с созерцательно-обобщенным мелосом палестриновского типа, как бы растворенным в звучащем потоке многоголосной музыки, Фрескобальди создавал темы эмоционально-яркие, индивидуализированные. Их интонации, контрасты отдельных оборотов, направлений и типов мелодического движения, ритмических фигур придавали им впечатляющую выразительность и специфически жанровые черты (тема маршевая, танцевальная, песенная и т. д.).

Фуга Переход к свободному стилю выразился у Фрескобальди не только в новых жанрово ярких темах, но и в формообразовании, а особенно в разработке и усовершенствовании высшей полифонической формы — фуги. Здесь имитационная полифония на мажоро-минорной ладовой основе широко и полно синтезировалась с закономерностями гармонии, воспринятыми из гомофонных жанров (драматического мадригала, оперы, оратории, кантаты).

Отношения тоники, доминанты и субдоминанты, заложенные в мелодике самой темы фуги или канцоны (часто канцона — та же фуга или включает фугу), определяли собою ладотональное содержание и направление полифонического развития. «Фуга» по-итальянски означает «бег»: имитирующие голоса как бы догоняют друг друга. В то время это было уже не ново. Но Фрескобальди вместе с Корелли и Скарлатти-отцом стал творцом кварто-квинтовой фуги, зачатки которой мы находим еще у Джованни Габриэли.

После того как тема (*dux*¹) впервые пропета одnogолосно в главной тональности, ответный голос (*comes*²) имитирует своего предшественника в тональности доминанты — квартой ниже либо квинтою выше тоники. В этих тонико-доминантовых противоположениях раскрываются различные стороны темы, ее выразительного содержания; оно никогда не выявляется сразу, с первых же тактов фуги. Правда, Фрескобальди не утвердился окончательно на этом типе полифонического развития: нередко у него ответы в октаву и повторные проведения доминантового или октавного спутника. Средние же части фуг, впоследствии широко динамизированные мастерами XVIII века, у него еще не развиты.

Все же для своего времени он уже довел фугу до высокого совершенства. Фрескобальди четко разграничил для нее имитационные ответы двух типов, получившие в дальнейшем наименования реального и тонального. Реальный ответ, особенно широко применявшийся в имитационной полифонии и ранее, имитируя тему в тональности доминанты, воспроизводил ее интервальное строение и внутреннюю гармонию совершенно точно, без изменений. Но в тех случаях, когда в теме ярко выявлена доминантовая функция и особенно когда тема завершается на доминанте, реаль-

¹ Латинское «вождь».

² Латинское «спутник».

ный ответ потребовал бы двойной доминанты, и тональное единство оказалось бы нарушенным. Чтобы этого не произошло, композитор применил ответ с измененными начальными и последними звуками: тонике темы отвечает доминанта, но и доминанте темы отвечает тоника, а в конце ответа происходит обратная модуляция из доминанты в основную тональность. Такой тип ответа впоследствии получил название тонального. Этот прием, также встречающийся еще в полифонии XVI века, но не получивший тогда широкого развития, имел большое значение. Он явился решением трудной художественной задачи: органически слить строгое тональное единство фуги с тонико-доминантовым противоречием как импульсом к становлению целостного, внутренне сосредоточенного полифонического образа.

Фрескобальди обогатил фугу и в других отношениях. Мелодические варианты отдельных попевок темы он разворачивал в красивые, певучие противосложения — так называются мелодические линии, контрапунктирующие имитационным проведением темы. Другие детальные варианты мелодии служили ему материалом для секвентно построенных фигурационных интермедий. Их орнаментальный узор оживлял полифоническую ткань, разделяя и в то же время связывая между собою отдельные тематические проведения:

69 Д. Фрескобальди. Фуга

Тема

Тема. Сопрано

Кодетта

Противосложение

Ответ. Альт

Интермедия

Тема. Тенор

Ответ. Бас

The image shows a musical score for a piece titled "Интермедия" (Intermezzo). It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is labeled "Тема. Тенор" (Theme. Tenor). The second system is labeled "Ответ. Бас" (Response. Bass). The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Все это было новым, свежим словом в инструментальной полифонии, в мелодике и ладогармоническом мышлении того времени. И все же не клавишные, а смычковые инструменты, связанное с ними творчество и виртуозное искусство составили подлинную кульминацию итальянской концертной жизни в ту эпоху.

Скрипка появилась в Италии еще в XVI веке. Однако лишь теперь она окончательно заменила камерно-изысканную шестиструнную виолу, с ее квартово-терцовым строем, оттеснила люто — излюбленный инструмент чинквеченто — и принесла итальянской музыке славу, пожалуй, не меньше той, какую доставила ей опера. Это произошло не случайно.

Победа скрипки — инструмента глубоко народного по происхождению, отвечавшего вкусам и запросам широких аудиторий,

была закономерным результатом трудно, но неодолимо развивавшейся демократизации музыкального искусства. Скрипка, с ее ярким и теплым, певучим и вибрирующим звуком, в наибольшей степени отвечала этому стремлению. Солист-скрипач появился рядом с оперным певцом-солистом как олицетворение в музыкальном искусстве личного, индивидуального начала, освобожденного от нивелирующих сил средневекового мира.

Индивидуализация каждой скрипичной струны, ярко выраженное своеобразие ее тембра и эмоциональной выразительности отвечали назревшим потребностям богатого мелодического и полифонического развития. Квинтовый же строй делал скрипку инструментом, в особенности созвучным выразительным возможностям гармонии, все шире проникавшей в инструментальную музыку. Замечательные мастера Кремоны Н. Амати (1596—1684), А. Страдивари (1644—1737), Д. А. Гварнери (1698—1744); мастера Брешии (Ломбардия) Д. Паоло, Дж. П. Маджини, Гаспаро да Сало; мастера Венеции и других городов довели искусство изготовления смычковых инструментов до совершенства, какое впоследствии не было достигнуто.

Венецианская скрипичная школа В XVII столетии скрипка начинала свое триумфальное шествие не столько как солирующий, сколько как ансамблевый инструмент, особенно в связи с венецианскими сонатными ансамблями, истоки которых восходят еще к XVI веку. Именно Венеция создала в Италии первую скрипичную школу. Здесь впервые сложился заимствованный из практики народного творчества состав профессионального струнного трио (две скрипки и бас) и определился жанр, ставший типичным для этого ансамбля: многочастная трио-соната (*sonata a tre*). Венеция по праву считается также колыбелью сольного скрипичного мастерства. Однако в ту пору Марини, Нери, Легренци и другие венецианские мастера, писавшие трио и сольные сонаты, лишь положили начало этой важной и плодоносной ветви итальянского искусства.

Болонская школа С половины века выдвигается скрипичная школа, образовавшаяся в другом культурном центре на севере Италии — в Болонье. Знаменитые болонские академии (концертные общества) и широкая публика издавна проявляли особый интерес к чисто инструментальной музыке, в то время как Венеция больше тяготела к опере и вокально-инструментальным концертным жанрам.

К болонской школе принадлежали Гаибара, Бенвенути, Бруньоли, с ней связаны были Торелли, Бассани, а также один из самых блестящих виртуозов и создателей скрипичной литературы — моденский¹ мастер Джованни Баттиста Витали (1644—1692). Авторы разнообразных вокально-инструментальных культовых композиций (месс, духовных кантат), все они обогатили

¹ Модена — город, расположенный между Болоньей и Пармой.

скрипичную музыку множеством прекрасных, благородно-певучих мелодий, усовершенствовали технику и достигли важного результата в формообразовании: ими точно определены были для трио- и сольной сонаты две основные жанровые разновидности, сохранившиеся впоследствии вплоть до И. С. Баха.

Одна из этих разновидностей — так называемая «**Церковная соната**» церковная соната (*sonata da chiesa*¹), исполнявшаяся в воскресных церковных концертах с сопровождением органа.

Для патетически-возвышенной и строгой музыки церковных сонат композиторы избирали обычно темы широко обобщенного плана, не лишенные, однако, ни песенной гибкости и широты мелоса, ни подвижных, порою танцевальных ритмов. В контрасте быстрых полифонических и медленных песенно-гомофонных частей сонатного цикла (их бывало три, четыре, а иногда и более) выразилось стремление композиторов запечатлеть соединенными в музыки самые обобщенные образы различных сторон и моментов жизни: ее неутомимого бега, блеска, кипения, ее созерцательно-лирических страниц, ярких эмоций, радостных или печальных, и, наконец, упорной работы человеческого разума, интеллекта создающего и анализирующего. Цель эта отнюдь не была достигнута сразу, но уже тогда старинная соната а tre возникла из этих настоячивых размышлений умных, пытливых и темпераментных художников-гуманистов, стремившихся образно постигнуть и запечатлеть прекрасное в объективном мире и во внутреннем душевном мире людей. XVII век — век размышлений, век Кампанеллы и Галилея, Декарта и Спинозы.

Партия Более скромную и полнее осуществимую тогда художественную цель ставили себе композиторы, работая над другой разновидностью многочастной сонаты, которая получила наименование камерной (*sonata da camera*), или партии².

Унаследованная еще от эпохи Возрождения, она состояла из коротких пьес, главным образом танцевально-бытового жанра и гомофонного склада. Музыкально-логический и обобщающий момент отступал здесь перед более элементарным принципом «наименования» непосредственных впечатлений. Части чередовались между собою по принципу контраста темпов — быстрых и медленных, размеров — четных и нечетных — и разнообразных ритмических формул-фигур. Определились также и некоторые фактурные различия в изложении музыкального материала. Тональность же для всех частей партии оставалась одна и та же. За степенной четырехдольной и фигурационно изложенной аллемандой³ (она всегда начиналась характерным затактом) следовала живая и те-

¹ Chiesa — по-итальянски «церковь».

² От итальянского *partia* — часть.

³ Немецкий танец.

кучая трехдольная куранта¹. Медленная, певучая сарабанда ($\frac{3}{4}$) в аккордовом складе, с акцентом на второй доле, воплощала образ раздумия, часто скорби, а быстрая темпераментная жига ($\frac{12}{16}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{4}{4}$), иногда в полифоническом складе, обычно заключала цикл. Встречаются в партитах и различные другие жанры со своей особой тематикой и изложением — павана², форлана³, пас-сакалья⁴, прелюдия, ария. Композиционная форма этих пьес была обычно двухчастная с тональным планом T — D; D — T.

Камерные сонаты, как и церковные, писались для трио или для скрипки соло, но партия basso continuo поручалась клавесину. Это был совершенно светский жанр, не связанный с церковью ни образно-тематическим содержанием, ни местом исполнения.

В ряде случаев, вопреки народности жанровых истоков, композиторы партит впадали в некоторую изысканность стиля. Объясняется это тем, что камерная соната, как правило, разыгрывалась тогда в меценатских салонах для избранного общества, в то время как церковные концерты были доступны для всех прихожан.

**Арканджело
Корелли
(1653—1713)**

Влияние болонской школы на судьбы скрипичного искусства было очень велико. Из нее вышел величайший скрипач XVII века Арканджело Корелли.

Он родился 17 февраля 1653 года в старинном городе Фузиньяно в Нижней Романье в весьма просвещенной семье, учился игре на скрипке в Болонье у тамошних мастеров — Дж. Бенвенути, а также у знаменитого венецианского виртуоза-импровизатора Бруньоли. Еще в юности Корелли достиг такого искусства в области композиции, что смог вступить в болонскую Филармоническую академию семнадцати лет от роду. Не позже 1675 года Корелли появился в Риме, где с непрерывно нараставшим успехом играл в церквях, театрах, «академиях». Он начал вторым скрипачом в театральном ансамбле, затем стал солистом, а в конце 70-х — начале 80-х годов — капельмейстером церковных концертов.

Необыкновенно единодушное и широкое признание в столице со стороны как знатоков, так и широкой публики отнюдь не вскружило ему голову. Обладая не только большим артистическим темпераментом, но также разносторонними интересами (он, например, страстно любил и основательно знал живопись; в его коллекции были работы Пуссена, Брейгеля, Маратта, Тревизани и других мастеров), трезвым и даже холодным умом, Корелли сосредоточенно и настойчиво совершенствовался под руководством композитора М. Симонелли и в начале 80-х годов выступил с первым своим капитальным произведением — сборником двенадцати сонат для струнного трио в сопровождении органа.

¹ Corrente — беглый, легкий, текучий.

² Танец, который плясали в Падуе. Существует и другая версия — испанского происхождения этого слова («павлиний танец»).

³ Танец жителей Фриули на северо-востоке Венецианской республики.

⁴ Песня на гулянии или провожания по улице.

В начале 700-х годов он вошел в «Аркадскую академию», где сблизился с Генделем, Бернардо Пасквини и Алессандро Скарлатти.

Несмотря на гордый, независимый нрав, так характерный для больших художников, Корелли вынужден был связать себя службой у богатых меценатов — кардиналов Панфили и Оттобони. Справедливость требует отметить, что эти деятели церкви, будучи страстными любителями музыки, по достоинству оценили искусство великого скрипача и оказывали ему широкую поддержку. Он прослужил у них капельмейстером¹ с 1687 года и до смерти в 1713 году. В этот период он создал большую часть своих трио-сонат, знаменитые сонаты для скрипки соло с сопровождением клавесина (1700) и, наконец, *concerti grossi*² (1712).

Ведя жизнь скромного труженика и, вероятно, никогда не выезжая за границу, Корелли завоевал мировую славу и оставил после себя школу, к которой принадлежали такие замечательные музыканты, как Пьетро Локателли, Франческо Джеминиани, Джованни Баттиста Сомис и другие. Последователем Корелли был также крупнейший скрипач XVIII века Джузеппе Тартини.

Трудно назвать другого композитора, творчество которого получило бы столь безоговорочное и единодушное признание при жизни. Вероятно, это нужно объяснить не только его гениальностью, трудолюбием и несравненным артистическим обаянием, но и тем, что в искусстве своем он необыкновенно гармонично и цельно ответил на те вопросы, которые инструментальная культура его страны и эпохи уже поставила.

Наследие Творческое наследие Корелли заключено в шести *opus*'ах:

- ор. 1. Двенадцать трио-сонат *da chiesa* (с сопровождением органа), 1681 год
- ор. 2. Двенадцать трио-сонат *da camera* (с сопровождением клавесина), 1685 год
- ор. 3. Двенадцать трио-сонат *da chiesa* (с сопровождением органа), 1689 год
- ор. 4. Двенадцать трио-сонат *da camera* (с сопровождением клавесина), 1694 год
- ор. 5. Одиннадцать сонат и вариации *La Follia* для скрипки (с сопровождением клавесина), 1700 год
- ор. 6. Двенадцать *concerti grossi*, 1712 год.

Удивительная ритмичность творческого процесса, запечатленная в этом перечне и свидетельствующая о колоссальной дисциплине композиторского труда, сочеталась с динамикой развития: уже первые двенадцать трио-сонат 1681 года открыли новую страницу в истории итальянской инструментальной музыки, и с каж-

¹ К Оттобони Корелли пришел от Панфили.

² Большие концерты.

дым новым *opus*'ом художественное совершенство возрастало. Сольные же сонаты ор. 5 и концерты ор. 6 составили вершину, в своем роде недостижимую.

Знаменательно, что, невзирая на связи с церковными кругами, этот великий композитор Италии совсем либо почти совсем не написал культовой музыки¹. Что же касается тех сонат Корелли, которые все еще называли иногда «церковными», то они не только вполне светски по образному содержанию, но к тому же никогда не имели подобного авторского обозначения. Более того, Корелли был первым, кто в нетанцевальной скрипичной сонате заменял сопровождающий орган клавесином. Это окончательно эмансипировало сонату, оторвало ее от церкви. Теперь она и формально переставала быть *da chiesa*.

Корелли-виртуоз Корелли-композитор и Корелли-виртуоз неразрывны между собою. Оба утвердили в скрипичном искусстве стиль, сочетавший глубокую жизненную содержательность музыки с гармоничным совершенством формы, итальянскую эмоциональность — с полным господством разумного, логического начала. «Всякий труд, — писал он, — должен основываться на разуме и изучении образцов, оставленных наиболее выдающимися мастерами».

В то время эстетика барокко и вычурно-надуманная поэзия маринистов отчасти оказали воздействие на манеру скрипичной игры, и она нередко страдала слишком внешним применением виртуозных приемов. Чрезмерная концентрация островыразительных эффектов игры: *sul ponticello*², *alla tastiera*³, ударов *col legno*⁴, вибрато — создавали в скрипичной игре ту взвихренность стиля, неистовость эмоционального тонуса, какую так часто можно было тогда наблюдать в скульптурных группах, на фасадах церквей и дворцовых плафонах.

Всему этому Корелли противопоставил строгую сдержанность чувства, ясность, уравновешенность формы и мудрую экономию в средствах и приемах выразительности. Он чуждался аффектации; обнаженная, так сказать, непосредственность выражения также не была в его художественной натуре. Техника его, в то время не знавшая равных, всецело подчинена была художественной интерпретации произведения. Он играл мягким, певучим и глубоким звуком; выравненность тона сочеталась с выразительной, разнообразной нюансировкой. Реализуя новые технические возможности, Корелли достиг великого совершенства в исполнении мелодии *cantando* долгими длительностями непрерывным, ровным звуком и продолжительным нисходящим движением смычка.

¹ Подлинность двух сохранившихся манускриптов культовой музыки точно не установлена.

² У подставки.

³ Игра на грифе.

⁴ Тростью смычка по струнам.

Народные истоки В своем творчестве Корелли поднялся на вершины подлинной народности. В танцевальных жанрах, особенно в жигах его партит, звучат ритмы итальянских народных плясок. Один из самых совершенных образцов его манеры — знаменитая жига из Пятой сольной сонаты соль минор с ее увлекательно-вихревым кружением и идеально стройной формой выдержана в ритмической фигуре тарантелльного типа:

А. Корелли. Жига из Пятой скрип. сонаты

76



Vivace из Одиннадцатой сольной сонаты и Седьмого concerto grosso по характерному ритму с синкопами очень близки народному цоппо¹. Самая популярная среди сольных скрипичных композиций Корелли — это ре-минорная Follia, написанная в виде вариаций на тему португальской народной песни о безумной девушке и ее несчастной любви. Жизнерадостный финал Восьмого («Рождественского») концерта — пастораль Angelus — это поэтическая картинка, с великолепным мастерством воссоздающая звучание крестьянского инструментального ансамбля со свирелями, волынками, флейтами. Корелли народен как музыкант-художник, в классические ясных образах запечатлевший свой народ с его жизнью, идеалами, страстями.

У композитора, совмещавшего размах и темперамент южанина с трезвым рационализмом, эти образы потребовали широты, простора для своего воплощения. И Корелли нашел эти вместительные формы и многообразие, обратившись к жанрам сонаты

¹ Танец с прихрамыванием.

(как трио, так и сольной) и концерта — жанрам, хорошо известным его предшественникам, а теперь всецело захватившим также и его внимание.

Сонаты, их стиль

Шестьдесят сонат Корелли, как уже указывалось, разделяются на несколько групп по различным жанровым и структурным признакам: сорок восемь из них — трио, двенадцать — сольных; тридцать — церковных (*da chiesa*), с органом, тридцать — *da camera* (*basso continuo* поручено чембало). Отсюда важные различия тематизма, разработки, строения, фактуры.

Как правило, трио-сонаты более полифоничны, сольные — более гомофонны; церковные, в свою очередь, богаче полифонией, между тем камерные отличаются гомофонно-гармоническим складом, впрочем, за исключением полифонических аллеманд и жиг.

Сонаты *da chiesa* наиболее серьезные, патетичны, возвышенны; своим одухотворенным интеллектуализмом они предвещают иногда нравственно-философские концепции сонатных циклов Иоганна Себастьяна Баха. Циклическая структура в этих сонатах преобладает четырех- или пятичастная (встречаются и широко разросшиеся «барочные» циклы). Медленные и быстрые части в одних случаях чередуются между собою, в других — расположены по принципу обрамления, в третьих — сосредоточены однотипными «гроздьями» — парами или триадами. Цикл *da chiesa* обычно открывается *Grave* аккордового склада — то более внушительным и широким, на манер французской увертюры, то менее импозантным коротким вступлением, напоминающим по изложению и стилю венецианскую оперную «симфонию». Первые *Allegri* церковных сонат особенно весомы, активны и богаты тематической разработкой с широким применением имитационной полифонии (фуга, фугато, канон). И в других, последующих, быстрых частях, какие встречаются в циклах *da chiesa*, являются образы, связанные со сторонами и моментами жизни более объективными, действенными или быстротечными. И темы здесь, естественно, совсем иные. Они более жанрово очерчены, чем в предшествующих частях, а частые танцевальные ритмы сближают их с тематической сферой партит. Но и в этих последних ни скромность масштабов (как правило, три — четыре части: Прелюдия или Аллеманда — Куранта — Гавот или Сарабанда — Жига), ни узкие рамки двух-трехчастной танцевальной формы не лишают кореллиевские темы их живого дыхания, пластической гибкости и, при всей рельефной четкости ритмического рисунка, чудесной способности протяженного и естественного мелодического развития.

Медленные части сонатных циклов — страницы целомудренно сдержанной лирики, обозначенные ремарками *Grave*, *Adagio*, *Largo*, — полны глубокомысленного величия, нежности, светлого покоя или благородной меланхолии. Здесь мелодика величаво-патетических интонаций, нередко в ритме сарабанды, очерчена широким контуром, выдержана в звуках большой длительности

(каждый из них выразительно очень весом). Корелли был, видимо, осмотрителен в мелизматической расцветке мелодических голосов, предпочитая с несравненным искусством вести свои ровные и обнаженные линии:

71

А. Корелли. Adagio из скр. сонаты op. 5 № 6



Следует, однако, принять во внимание, что в те времена не только гармонические, но и мелодические фигуры сплошь да рядом не выписывались композиторами, составляя достояние импровизационного искусства виртуоза. Сохранившиеся же издания Мортон, редакции Роже и Дюбурга с выписанными украшениями, якобы воссоздающими фигуративный рисунок, исполнявшийся самим мастером, вызывают большие сомнения в смысле их достоверности.

Говоря о тематизме Корелли, так ярко запечатленном в его со-
патах, нельзя не коснуться проблемы контрастов. Нужно сказать, что к тематическому контрасту в том смысле, какой придала этому понятию музыка XIX века, Корелли еще не пришел и не мог прийти по условиям своего времени. Зато тончайшим искусством соединения контрастных элементов в границах темы он владел превосходно.

Достаточно напомнить резко оттеняющие друг друга кружения на тонике и размашистые прыжки на септимах или ундецимах в уже цитированной жиге *g-moll* (пример 70) или легко и плавно вступающую контрастную интонацию *solo* в седьмом такте *Adagio fis-moll* (пример 71), вдруг смягчающую эмоционально-выразительный строй скорбно-горделивого лирического раздумья. Характерен для Корелли и рельефный тематический контраст между частями цикла — не только медленными и быстрыми, но и особенно в тех трудных случаях, когда «наслоение» смежных быстрых или медленных частей требует особого заострения контрастов ритма, динамики и фактуры.

Говоря о ладо-гармоническом языке сонат, нужно прежде всего назвать Корелли в числе мастеров, способствовавших окончательному утверждению ладо-тонального мышления на основе мажорно-минорной системы. В этом отношении он конгениален Монтеверди и Алессандро Скарлатти. В своей монографии М. Пеншерль¹ резонно различает кореллиевские гармонии чисто аккордового типа, образующиеся в качестве последований, выявляющих ладовую природу отдельных мелодических звуков и мотивов, и, с другой стороны, гармонии, закономерно возникающие по логике горизонтального движения контрапунктирующих голосов. Если в свое время первые были наиболее новаторскими, то в нашу эпоху именно вторые приобретают особенный интерес. Здесь раскрываются те остро-выразительные или изысканные гармонии, в которых великий скрипач был менее щедр и отважен, чем Монтеверди, но все же оставил немало смелых и красивых приемов, озадачивавших его современников: цепи задержаний, хроматически сползающие «мерцающие» последования в вариациях на *ostinato*, перечення, квинтовые параллелизмы, наконец, нектаровые комплексы, возникающие в связи с секундами, «повисшими» на терцовых созвучиях (*acciacatura*).

Из гармонических нововведений Корелли, структурные и выразительные возможности которых оказались полно и эффективно реализованными в позднейшую эпоху, следует указать на применение гармонических и модулирующих секвенций. На приоритет болонско-римского мастера в этой области указывают М. Букофцер, М. Пеншерль, Ф. Ватинелли и другие. Зато Корелли оставался весьма умеренным в смысле модулирования и тональных планов: достаточно сказать, что из сорока восьми трио-сонат в двадцати девяти все части цикла — в одной тональности, а в остальных девятнадцати контрастные по тональности лишь одни лирические медленные части в середине цикла. Чуждался крайности Корелли и в отношении выбора тесситуры. Он тщательно избегал напряженного звучания инструмента, какое неизбежно при захвате крайних регистров и, за редкими исключениями, придерживался высотных границ диапазона, обеспечивающих наиболее естественное, фонически красивое и выразительное звучание инструмента. Что

¹ См.: Pincherle Marc. Corelli. Paris, 1933, p. 111.

касается «пустот» между верхними голосами и басом в трио-сонатах, то теперь можно считать установленным, что в реальной практике музицирования эта область диапазона заполнялась гармонически-фигуративной реализацией *basso continuo*.

Остается подчеркнуть некоторые моменты относительно структуры сонатных циклов в целом. Почти все церковные сонаты начинаются *Grave*; почти все камерные — прелюдией. В большинстве *da chiesa* вслед за *Grave* идет полифоническое *Allegro*; в большинстве *da camera* за прелюдией следует полифоничная аллеманда. В середине церковных — лирическое *Adagio*; в середине камерных — сарабанда в ее ближайшем окружении (куранта, гавот). Но камерная завершается полифонизированной жигой, и это не противоречит ее танцевально-бытовому облику. Между тем *da chiesa*, с ее торжественно-приподнятой и серьезной первой половиной цикла, к концу обнаруживает явные признаки жанрового «облегчения» и чаще всего замыкается пьесой (или даже несколькими пьесами) более или менее опосредованного танцевального облика. Это «приземление» может, на первый взгляд, показаться парадоксальным. Секрет парадокса заключен, возможно, в мотивах практического-психологического плана: именно церковная ситуация таила в себе опасность «монотонии торжественности», и нарастание «партийных мотивов» к концу цикла снимало ее. В наше время этот импульс можно считать отмершим — а структура осталась, озадачивая странной асимметрией!

Все сказанное совершенно не касается двух произведений, формально входящих в серии сонатных *opus*'ов: Чаконы с вариациями для трио *op. 2 № 12* и Вариаций «*La Follia*», *op. 5 № 12* для скрипки с *basso continuo*. На последней остановимся особо.

/ (Фolia) Выше уже говорилось о народном происхождении этого скромного, печально-прочувствованного напева, вероятно, большой давности. Сохранившиеся литературные источники свидетельствуют о том, что как придворный танец с пением Фолия была известна в Португалии еще в XIV веке, а в фольклоре бытовала, вероятно, значительно ранее. Известный испанский фольклорист Фр. Салинас описал ее в XVI столетии, а в течение XVI — начала XVIII различные варианты ее были в различных формах и жанрах обработаны такими композиторами, как Мударра, Вальдеррабано, Фрескобальди, Стефани, Сабатини, Пасквини, Жак Галло, Д'Англьбер, Марен Марэ, Шмельцер и другие.

У Корелли мелодия Фолии стала тематической основой двадцати трех вариаций в строгом и возвышенном стиле. По типу эти «серьезные вариации» начала XVIII столетия еще старинны (*ostinato*) и уже фигуративны, причем очень разнообразны по фактуре. Охватывая широкий круг средств фигуративной техники, Корелли применяет также имитационные приемы: в 4^й—5^й, 6^й—7^й, 20^й—21^й вариациях скрипка и бас «обмениваются» фигуративным рисунком. В 14^й, 19^й, 20^й вариациях возникают новые гармонии. Следует отметить, что, при разнообразии и богатстве вариационной разработ-

ки, требующих основательной технической подготовки, произведение остается доступным широкому кругу исполнителей. Органичную цельность цикла Корелли соединил с красиво оттеняющими друг друга контрастами ритмов, тесситуры и вариантов фигурационного изложения. Помимо этого, общее движение мелодического образа обладает своей динамикой развития: со второй половины формы постепенно нарастает напряженность эмоционального тонуса, захватывая слушателя драматизмом завершающей кульминации. Глубокая народность Фолии, ее покоряющая искренность и классическая красота формы снискали ей любовь многих поколений. Она сохранилась в репертуаре крупнейших виртуозов XX века. Нельзя не пожалеть о различных произвольных редакциях и манерах исполнения, порой уводящих слишком далеко от духа и стиля оригинала.

Как указывалось, в своем последнем, шестом, *Concerti grossi* opus'e Корелли опубликовал двенадцать Больших концертов (*Concerti grossi*). Наряду с концертами Генделя и И. С. Баха, эти последние творения мастера представляют собою наиболее совершенные образцы в истории концертного жанра доклассической эпохи.

Concerto (в буквальном переводе — «устройство», «согласие») обозначает прежде всего ансамбль: большой (*grosso*) — удвоенный смычковый квартет с чембало (или органом); малый — струнное трио: две скрипки, виолончель. В *concerti grossi* op. 6 перед нами замечательная форма раннего струнного оркестра, и Корелли — один из ее великих художников. Нельзя назвать его перво создателем жанра. Хотя некоторые из произведений шестого opus'a публично исполнялись Корелли задолго до публикации (1712) — еще в 80-х годах, — однако и к тому времени концерт как вокально-инструментальный, а затем и инструментальный жанр уже имел свою долгую историю, восходящую к музыке XVI — XVII столетий (Габриэли, Банкьеры, Виадана и другие).

Подлинным первооснователем инструментального концерта был, видимо, Алессандро Страделла, оставивший после себя две трехчастные «Симфонии для нескольких инструментов», предназначенные для концертирующего ансамбля. *Concertino* — малый ансамбль, как «групповой концертант», обособлен от *grosso*. Здесь еще не было артистического состязания *solo* и *tutti*, возникшего позже, в XVIII веке. Отсутствовала еще и дифференцированная динамическая нюансировка. Музыка текла ритмично и ложилась пластами — то более плотными, массивными, то более легкими и прозрачными. Внушительность общего ансамбля в сочетании с этим чередованием и контрастами регистров создавали общее впечатление разнообразия, приподнятости, возможно, даже праздничности звучания. Это была новая трактовка жанра, качественно отличная от прежних.

По жанровым разновидностям, кореллиевские *concerti grossi* op. 6 отчетливо разделяются на две неравные группы. Одну составляют первые восемь концертов *da chiesa*. *Basso continuo* поручено

органу. Здесь почти все циклы пятичастны, с тематизмом и композиционной планировкой частей (*Allegro*, *Vivace*, *Grave*, *Adagio*, *Largo*) сообразно тому же принципу, что и в сонатах *da chiesa*. Это — концерты, и в самом деле предназначенные в свое время для исполнения не столько в «мирской ситуации», сколько в церковных стенах. Отсюда особо возвышенный и величавый образный строй музыки, достигающей мощного пафоса в Третьем *c-moll'*ном концерте, благоговейной и ясной умиротворенности — в Восьмом (*g-moll*, *G-dur*, «К рождественской ночи сотворенном»). Последние четыре концерта (с девятого по двенадцатый) — в жанре *da camera*, то есть предназначенные для чисто светского исполнения. *Basso continuo*, как и в камерных сонатах, поручено чембало. Таков же и жанровый облик отдельных частей камерного цикла: Прелюдия (медленная), Аллеманда, Куранта, Жига, Сарабанда (обычно весьма подвижная у Корелли¹), Гавот, Менуэт. Впрочем, концерты *da camera* и *da chiesa* иногда как бы «обмениваются» жанровыми признаками. В камерных циклах посреди «партитных танцев» являются *Allegro*, *Andante*, *Adagio*. Двенадцатый концерт, по существу, написан в смешанном жанре: Прелюдия (*Adagio* — *Allegro* — *Adagio*) — Сарабанда (*Vivace*) — Жига (*Allegro*).

Композиционные структуры и принципы в *concerti grossi* весьма разнообразны, и иногда создается впечатление, будто композитор ищет, экспериментирует в поисках наилучших решений. Иногда, как в Двенадцатом концерте, наиболее активно-разработочное, многоголосное по фактуре *Allegro* расположено совсем близко к началу цикла. В Первом концерте действенный полифонический импульс сосредоточен в самом центре большой композиции. В Четвертом и Десятом он оттянут к концу. Как и в сонатах, оживленное движение и лирические страницы то располагаются по принципу симметрии, то чередуются, сменяя друг друга, то наслаиваются группами, то в «смешанных построениях» мимолетными эпизодами прорезают контрастную сферу. Главное очарование Восьмого концерта составляет его чудесная завершающая кульминация — так неожиданно и вместе с тем органично являющийся песенно-пасторальный финал.

Мелодический стиль концертов отличается еще большей строгостью и простотой, чем в сонатных *opus'*ах. Скромные украшения нередко выписаны точно в ритмо-метрической фигуре такта, и этим подчеркнута их прежде всего мелодико-структурная и выразительная роль (см., например, Сарабанду из Одиннадцатого концерта *da camera*). И гармонический язык здесь предельно прост и уравновешен, что отвечает общему настроению ясности и величавого покоя, разлитому по партитурам 6^{го} *opus'*а. Композитор сохраняет полное почти ладо-тональное единство концертного цикла, лишь лирические *Adagio* окрашены в контрастную тональность, да *Largo Pastorale* «Рождественского» завершает *g-moll'*ную композицию

¹ В Двенадцатом концерте сарабанда имеет темповое обозначение *Vivace*.

одноименным мажором. Круг главных' тональностей неширок, преобладают мажорные:

№№ 2, 6, 9, 12	— F-dur
№№ 1, 4, 7	— D-dur
№№ 5, 11	— B-dur
№ 10	— C-dur
№ 3	— c-moll
№ 8	— g-moll (dur)

Тональные планы отдельных частей умеренно-динамичны, ясны, без модулирования в тональности сколько-нибудь отдаленной степени родства. Преобладающий тип — $t-d$, $d-t$. В сочетании со значительным единообразием инструментального состава все это могло бы вызвать впечатление некоторой монотонной бледности звучания, если бы не чудесное искусство композитора, умеющего достигнуть удивительного разнообразия колорита иными средствами — регистра, фактуры, плотности звуковой ткани.

Состав оркестра у Корелли представляет значительный интерес. Во-первых, включение в большой смычковый ансамбль альты, а в *concertino* — виолончели явилось для своего времени нововведением, обогатившим тембровую палитру и открывшим новые возможности в достижении регистровых контрастов. Во-вторых, партия *continuo* в *grosso* сама по себе богата мелодическими голосами, благодаря чему вся фактура оркестра становится красочно-выразительной и певучей. Что касается распределения звукового материала «по пластам» *concertino* и *tutti*, то в этом отношении Корелли не придерживался схемы и осуществил огромное разнообразие индивидуальных решений как для концертных циклов, так и для их отдельных частей. Особенно, может быть, показателен в этом смысле Десятый концерт.

Прелюдию оркестр играет почти целиком 'полным составом *grosso*, *concertino* проступает временами лишь в отдельных коротких фразах и мотивах. Аллеманда и *Adagio* поручены только полному составу. Куранту играет *concertino*, временами слегка поддержанный *grosso*. В следующем *Allegro* на первом плане — солирующая скрипка. Фактура Менуэта (финал) дифференцирована равномерно: каждое построение, исполняемое *concertino*, тотчас повторяется *tutti*. Так, всякий из двенадцати концертов обладает индивидуальным своеобразием.

Для распределения партий внутри *concertino* Корелли находит оригинальные решения. В одних концертах голоса концертирующих скрипок мало или даже вовсе не дифференцированы. В других выделяется концертирующая первая скрипка (например, в *Allegro* Десятого, в финальной Жиге Двенадцатого концерта) или виолончель (первое *Allegro* Первого концерта, Аллеманда Одиннадцатого). В одних случаях голоса *concertino* легко-контрастно контрапунктируют друг другу, в других — предаются имитационной игре, в третьих — ведут певучие параллельные линии (непревзой-

денный по красоте образец — Пастораль «Рождественского концерта»). Вообще пластически-гибкие и рельефные смены фактуры составляют один из самых активных выразительных и колористических импульсов у Корелли. Слитные аккордовые вертикали хорального склада в *grave* и *adagio* естественно вызывают ассоциации с культово-вокальными жанрами; имитационные комплексы мелодических голосов нередко тяготеют к мотетному письму; кантабилные темы в высоких регистрах, являющиеся на гармоническом сопровождении *continuo*, бывают близки итальянскому, временами французскому оперным стилям¹. Иногда протяженные пласты полифонной и гомофонной фактуры чередуются между собою со сменой частей цикла или разделов формы. Порою же, следуя принципу барочной эстетики, эти элементы синтезируются, контрастируя на коротких протяжениях и создавая впечатление рельефной структуры, растворяющей в своих текучих фигурах спокойный и ровный звуковой массив.

Таковы некоторые особенности стиля *concerti grossi*, их неяркой и скромной, но по-своему сложной и богатой палитры.

Современники Корелли оставили нам немногочисленные, но важные свидетельства его великолепного дирижерского искусства. Он добивался чрезвычайно точной и тонкой отделки партитуры. Ансамбль звучал идеально слаженно по строю, штрихам, динамике, фразировке. Глубокая выразительность сочеталась с благой простотой.

В наш век, после продолжительного пребывания в забвении или полузабвении, *concerti grossi* op. 6 снова широко и неотразимо прекрасно зазвучали с концертной эстрады, способствуя развитию хорошего вкуса и воспитанию как аудиторий, так и исполнителей в духе глубокого понимания истинно музыкально-прекрасного. Самый жанр 6^{го} opus'a великого итальянского мастера находит теперь продолжателей в лице Игоря Стравинского, Белы Бартока, Богуслава Мартину и других авторов — музыкантов XX века.

Таким образом, закономерен следующий вывод об отношении Корелли к стилям, господствовавшим в искусстве его времени. Стиль Корелли, с его отчетливо проступающими народными истоками, эмоционально наполненный и в то же время лаконичный и скромный, сдержанно-величавый, далекий как от риторики, так и от излишеств экспрессии и структуры, удивительно гармоничный, уравновешенный в трактовке формы, невестим в рамки стилевых понятий барокко или классицизма XVII века². Скорее можно

¹ М. Пеншерль непомерно переоценивает возможные влияния оперы и, в частности, оркестра Люлли.

² В своем исследовании «Музыка эры барокко» американский музыковед проф. Манфред Букофцер утверждает, что творения Корелли «знаменательно открывают собою период поздней барочной музыки» (см.: Bucofzer Manfred. Music in the Baroque era, S. 222). Эта точка зрения представляется недостаточной обоснованной. Наличие барочных элементов у Корелли, в частности в композиционно-структурных решениях некоторых сонатных и концертных циклов, еще не свидетельствует о барочности стиля в целом.

было бы определить его как явление стиля, предшествующее классицизму XVIII столетия (в своей уже упоминавшейся монографии «Корелли» М. Пеншерль прямо определяет его как предклассический).

Воздействие Корелли на музыку современников и композиторов последующих поколений было очень велико. Достаточно назвать Тартини и Вивальди в Италии, Франсуа Куперена и Ж. М. Леклера во Франции, Генделя и Баха, Маттесона и Телемана в Германии, Дж. Экклза в Англии, Й. Бенда в Чехии¹.

Дальнейшее развитие жанры концерта и сонаты получили у преемников и продолжателей римского мастера — у П. Локатели, Фр. Джеминиани. Но первенство перешло к другим школам, с новаторством которых связан был теперь прогресс скрипичного искусства, — падуанской и венецианской².

Основателем и признанным главой падуанской школы стал Джузеппе Тартини. Он родился в истрийском городе Пирано на берегу Триестского залива в 1692 году. Истрия охвачена была брожением, она бурлила восстаниями бедноты — мелких крестьян, рыбаков, ремесленников, особенно из низов славянского населения, — против австрийского и итальянского гнета. Кипели страсти. Близость же Венеции приобщала местную культуру к идеям Возрождения, а позже к тому художественному прогрессу, оплотом которого антипапистская республика осталась и в XVIII столетии.

Семья Тартини была состоятельна и религиозна. Зная склонность сына к размышлению, родители предназначили ему специальностью богословие и готовили его ко вступлению в религиозное братство миноритов. Но интересы юноши были совсем иными: он увлекался музыкой, обучение которой начал в Каподистрии, гуманитарными науками и фехтованием. Ни увещевания родителей, ни гнев епископа каподистрийского Паоло Нardini не могли поколебать его. Он отправился в Падую, неподалеку от Венеции — тогда большой культурный центр, — где поступил на юридический факультет тамошнего университета. Тартини получил широкое гуманитарное образование, раздвинувшее его кругозор, был любознателен, склонен к изысканиям, интересы его были разносторонни. Музыкальное дарование его, необычайно яркое, оригинальное, складывалось под воздействием итальянской и истрийской песенности. Оно раскрылось еще в юности, но долгое время Тартини предавался игре на скрипке лишь как любитель музыки, дилетант. Отчасти романтические обстоятельства личной жизни, но в особенности сказавшиеся на ней социальные противоречия вывели его на путь музыкального профессионализма. Церковные круги ополчились против него. Чтобы избежать удара со стороны влиятельных

¹ Вопрос о воздействии Корелли на музыку других стран обстоятельно исследован в уже цитированной работе М. Пеншерля «Корелли».

² О раннем периоде венецианской школы уже говорилось, см. с. 115—120.

противников, он вынужден был, не окончив университета, бежать из Падуи в Рим, а оттуда — в тихий умбрийский город Ассизы, где всецело предался музыке и увлекшим его музыкально-теоретическим исследованиям.

Благодаря исключительному энтузиазму, художественной интуиции, образованию и настойчивости за два года жизни в Ассизах Тартини добился огромного прогресса. Многим обязан он был находившемуся в то время в Ассизах выдающемуся композитору-полифонисту, «чешскому Баху» Богуславу Черногорскому (падре Богемо), у которого Тартини занимался по композиции. В Ассизах были написаны некоторые музыкальные произведения мастера и теоретические труды. В 1715 году он вернулся в Падую и посетил Венецию, где вскоре, в 1716 году, состязался с флорентинским виртуозом Франческо Верачини. Будучи весьма строгим к себе, Тартини пришел к выводу, что усовершенствовался еще недостаточно, и после состязания вновь уединился, избрав на этот раз Анкону на Адриатическом побережье. Здесь он с величайшей настойчивостью продолжал свои занятия на скрипке до тех пор, пока не поднялся до новых вершин виртуозности, ранее недоступных даже для Корелли. Лишь достигнув этой высшей цели, он закончил добровольное изгнание и окончательно обосновался в любимой им Падуе, заняв там с 1721 года должность капельмейстера базилики св. Антония¹ с годовым жалованием в сто пятьдесят флоринов.

Связанный с чешской культурой еще в ассизский период через Богуслава Черногорского, Тартини в 1723 году отправился в Прагу, где провел около трех лет. Это была его единственная заграничная поездка. Все дальнейшие ангажементы — в Париж, Лондон, другие столицы — он, будучи совершенно лишен честолюбия, отклонял, предпочитая скромный труд у себя в Падуе. Неохотно гастролировал он и по Италии, несмотря на триумфальный успех в Риме, Венеции, Неаполе и других городах. Все рукоплескали ему теперь — простые люди и знать, миряне и духовенство. «Non suona ma canta sul violino» («Не играет, но поет на скрипке») — так говорили итальянцы.

Скромность Тартини, его взыскательность к себе были поразительны. В 1731 году, в зените славы, он писал падре Мартини: «Я не могу согласиться с тем, чтобы выставляли меня перед учеными и изысканно умными людьми в качестве человека с претензиями, полного открытий и улучшений в стиле современной школы. Избави меня от этого бог, я стараюсь только учиться у других!»².

В конце 20-х годов под его эгидой образовалась в Италии еще одна скрипичная школа — прямая наследница римской — падуан-

¹ Эта капелла состояла из шестнадцати певцов и двадцати четырех инструментовалистов.

² Цит. по кн.: Материалы и документы по истории музыки. Под ред. проф. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934, с. 213.

ская. Тартини воспитал в ней целую плеяду замечательных артистов — Нардини, Пасквалини, Феррари, Пуньяни, Карминато, Грауна и других. Эта школа приобрела общенациональное значение.

В то же время произведения Тартини, особенно его скрипичные сонаты и концерты, завоевывали все большее место в концертном репертуаре. Композиторское творчество и исполнение были у него, как и у Корелли, лишь двумя сторонами единой и цельной артистической индивидуальности, чрезвычайно импульсивной, одаренной воображением почти романтическим, и одновременно склонной к теоретическому анализу.

Еще в 1714 году Тартини сделал важное открытие в музыкальной акустике: он первый установил существование комбинационных тонов — призвуков, которые возникают при воздействии на наш слух двух или более гармонических колебаний различной частоты. В 1754 году результаты этих исследований были обнародованы в «Трактате о музыке». Перу Тартини принадлежат и другие теоретические труды.

По мере того как все шире складывалась и развивалась падуанская школа, а ее глава вырастал в одного из авторитетнейших скрипичных педагогов Европы, возникла необходимость теоретически обобщить богатый педагогический опыт. Тартини осуществил эту задачу в методическом труде — кратком, но полном большого значения письме к скрипачке Маддалене Ломбардини (Сирмен), которая обучалась у падуанского мастера и восприняла его принципы. Методическое письмо исходит из основ, заложенных Корелли, однако конкретизирует и развивает их в новом направлении. Оно было опубликовано уже посмертно в Венеции в 1770 году.

Стиль Тартини, его техника

Творческая биография Тартини обычно рассматривается в трех больших периодах. Первый — до начала 20-х годов XVIII столетия — отмечен всепроникающим и огромным влиянием Корелли. Второй — до половины 30-х годов — это тартиниевский период «бури и натиска», когда он, ярко определяя свою артистическую индивидуальность, еще отдает обильную дань стилю, образному строю и структурным принципам барокко (время «Дьявольских трелей»). Третий период — приблизительно с 1750 — отмечен высшей зрелостью в границах выработанного мастером близкого народным истокам предклассического стиля, отличающегося большей экономией выразительных средств, сдержанностью и мудрой простотой.

Сопоставляя Тартини с предшественниками, мы слышим, как в его стиле отразилась не только другая эпоха и индивидуальность, но и иная, более совершенная техника. Речь идет прежде всего о технике штрихов, которая вступила тогда в период очень интенсивного развития в связи с назревшим стремлением к более разнообразной и тонко нюансированной выразительности. Усилия Тартини были устремлены именно в этом направлении. Кроме того, он вывел многие свои мелодии за пределы того двухоктавного

диапазона, каким обычно пользовался Корелли, и вместе с тем гораздо шире своего предшественника применил приемы позиционной игры с освоением высоких позиций.

«Искусство смычка»

Стройнм систематическим сводом техники Тартини стало его «Искусство смычка» («L'arte del arco») — фа-мажорный цикл из пятидесяти вариаций на тему *Tempo di gavotta* из сольной сонаты Корелли оп. 5 № 10. Как и *La Follia*, это фигурационные вариации, но более позднего, строгого типа. Сама фигурация иная: более мелкая, тонкая, разнообразная по рисунку и штриху.

В этом смысле «Фолия» и «Искусство смычка» представляют хотя и смежные, но различные этапы. Тема Корелли, гомофонно-гармонического склада, построенная в виде шестнадцатитактного периода с мелодикой крупного и ровного рисунка, эмоционально чрезвычайно уравновешенная, получила у Тартини совершенно новую, более тонкую, острую и детализированную по оттенкам эмоционально-выразительную интерпретацию. Старинный принцип *Ostinato* уже преодолен. В поэтически-выразительном содержании музыки Тартини, в частности его сонат, раскрылись две образные сферы. В одной он отдал дань поэтизации быта, повседневности, обычных и малоприметных трогательных чувств, к воплощению которых так умно, темпераментно и своевременно призывал тогда Карло Гольдони.

Но в творчестве Тартини, особенно в двух первых периодах, обозначилась также совсем другая грань. Его художественной натуре свойственны были неукротимо-страстные порывы и мечты, метания и борения, стремительные взлеты и спады эмоциональных состояний, словом, все то, что делало Тартини вместе с Антонио Вивальди¹ одним из самых ранних предтеч романтизма в итальянской музыке. Не случайно его влечение к программности, выразившееся в некоторых лучших его произведениях (соль-минорная соната «Покинутая Дидона»). Примечательно, что, будучи поклонником Петрарки, Тартини для большинства своих сочинений находил эпитафии в стихах этого поэта, а также других авторов².

Жизнь свою падуанский мастер закончил в 1770 году, всего за какие-нибудь пятнадцать лет до того, как появились первые произведения литературного романтизма. Эти веяния времени, бурь и трагедий тогдашней итальянской жизни, тернистый путь к профессии и признанию художника, горечь изгнания, обид и унижений, воспетая еще Данте, — все отразилось в его музыке. Это содержание, само по себе необычное, эмоциональность не только открытая, но в кульминационные моменты подведенная к границам того, что считалось в то время художественно дозволенным, наконец, блестящая техника превратили Тартини, как компози-

¹ О Вивальди см. ниже, с. 250—256.

² Эти эпитафии не были обнаружены.

тора и виртуоза, в фигуру, которая в истории скрипичного искусства высится на пути, ведущем от Корелли к Паганини.

Не случайно популярнейшая среди скрипичных сонат Тартини получила среди широкой публики уже совсем романтическое название: «Дьявольские трели»¹. Оно распространилось повсюду и, несмотря на недостоверность источника, стало традиционным. В этой «Патетической сонате» итальянской скрипичной музыки XVIII столетия и в самом деле есть нечто демоническое, если толковать понятие в тогдашнем широком эстетическом понимании — как запечатленную художником поглощенность страстным чувством, его смятения и порывы, может быть, противленчество. Кое-что из этого унаследовано было от барокко, многое же назревало в художественном сознании как предвестник нового духа времени. В «Дьявольских трелях» композитор вдохновенно и технически совершенно обобщил все это, и произведение закономерно оказалось в центре виртуозного репертуара.

Форма циклической старинной сонаты получила здесь очень широко развернутое решение в драматически-контрастной смене двух медленных и двух стремительно быстрых частей, между тем как тональность соль минор главенствует на протяжении цикла. Печальная и мечтательно-кантабилная сицилиана экспрессивно расцвечена гармониями уменьшенного септаккорда, в мягко закругленных кадансовых оборотах впервые появляются скромные трельные мелизмы. Неожиданно вторгающееся энергичное и горделивое Allegro (двухчастная форма) производит почти драматический эффект, особенно благодаря острому контрасту широко-размашистой интонации основного ядра и секвентно-фигуративного рисунка у другого, ритмически ровного и подвижного тематического элемента. Трельные мелизмы, обостряя экспрессию, все чаще вспыхивают здесь на вершинах мелодических волн.

В середине композиции возникает страстно-патетическое Grave (Andante) — лирическая кульминация цикла. Затем этот образ (вдохновенная мелодия строгой и скорбной красоты) сменяется новым Allegro — огненно-темпераментной пляской народного склада. Мелодический контур совершенно прост, линия его обнажена, а ядро темы составляет нисходящая фигурация соль-минорного трезвучия (двойные ноты). Ритмическая формула почти однозначна, гармония ограничена простейшими, главным образом тоникодоминантовыми функциями: скупее, «суше» стала фактура. Но самоограничение художника соединялось с заострением всех элементов формы. Темп взвихрен, мелодия разорвана на короткие, рельефные фразы, графически резок рисунок сопровождения, sforzati взрывают звуковую массу. Сфера трели, этого лейтмелизма

¹ Точный перевод — «Трель дьявола». По словам французского астронома Ж. Лаланда, Тартини сочинил сонату под впечатлением сновидения: сам Сатана предстал ему исполняющим эту музыку.

сонаты, разрастается неудержимо. Захватывая все более широкие поля звучания, постоянно нагнетая эмоциональный тонус, она придает сценически-пластичной смене контрастов ослепительно яркий, мерцающий колорит. Второе Allegro искусно «прослосно» эпизодами-реминисценциями или репризами-вариантами Grave — «барочный» прием смешанной формы, восходящий еще к XVII веку и в новом качестве вскоре примененный Бетховеном в первой части Патетической сонаты для фортепиано. Заключение цикла полно пафоса и благородного величия.

При огромном эмоциональном напряжении музыки ее различные элементы и фазисы развития гармонично уравнивают друг друга. Медленные части цикла симметрически чередуются с быстрыми; с песенностью контрастирует танцевальность; крупные линии мелодического рисунка оттенены мелким узором: фактура как бы «пульсирует» — она то более слитна, массивна, то рассеяна в фигурациях. Если резкие тематические контрасты ассоциируются с появлением новых «персонажей и ситуаций на сцене», то нет ни одного частного элемента в сонате, который не был бы вовлечен в эту инструментальную драму. Характерно, что сам Тартини считал «Трели» своим бесспорно лучшим opus'ом.

Важную линию проложил Тартини и в истории инструментального концерта. Здесь он шел как от Concerti grossi Корелли, так и от опытов, предпринятых Торелли и Альбини, впервые испробовавших силы на поприще сольного концерта. Правда, слава многочисленных скрипичных концертов Тартини бледнела перед тем огромным впечатлением, какое вызывали произведения этого жанра, написанные его знаменитым младшим современником Антонио Вивальди. Тем не менее значение тартиниевских концертов не должно быть преуменьшено. Наряду с вивальдиевскими они утверждают зрелость жанра, определяют, по крайней мере в его первоначальном виде, принцип «состязания» солиста-концертанта и ансамбля, наконец, в вершинном периоде творчества композитора знаменуют переход от прежних барочных форм к трехчастной циклической структуре, которая с некоторыми модификациями сохранилась до наших дней. Немалый интерес представляют и предпринятые Тартини музыкально-поэтические искания и параллели, позволяющие говорить о литературно-программных начинаниях, до некоторой степени запечатленных в ряде произведений концертного жанра, которыми мы располагаем.

✓ **Наследие Тартини** После смерти этого великого музыканта и труженника искусства, хранившего лучшие традиции прошлого и пролагавшего пути в будущее, осталось обширное наследие. До сего времени оно все еще должным образом не собрано и не изучено даже с количественной стороны. Одно лишь венецианское собрание, далеко не полное, насчитывает сорок две сонаты и сто четырнадцать концертов. Всего же им написано, по-видимому, около двухсот скрипичных концертов и столько же скрипичных сонат. Характерно, что, хотя и связанный, подобно Корелли, с цер-

ковью, Тартини не испытал длительного влечения к культовой музыке и оставил после себя всего лишь три созданных в последние годы жизни хоровых произведения на молитвенные тексты: «Священные канцоны», «Miserere» и «Salve Regina».

Антонио Вивальди (ок. 1680—1741) Тем временем Венеция, окруженная врагами, теснимая папским Римом и австрийскими завоевателями, под угрозой Турции, продолжала нести знамя передовой культуры, несмотря на активизацию реакционных сил, которые действовали внутри ее границ.

Наряду с демократическим театром Голдони, гениальными драматургическими экспериментами Карло Гоцци и великолепной декоративной живописью (Тьеполо), здесь по-прежнему действовала музыкальная школа, шагавшая в авангарде итальянского художественного прогресса. Венеция стала второю после Неаполя колыбелью диалектной комедии. Она дала еще одно поколение высокоталантливых мастеров оперы *seria* (Антонио Лотти) и *buffa* (Бальтазаро Галуппи). Венецианцем был один из самых тонких музыкантов и крупнейших тогдашних эстетиков, участник «Аркадии», вечно ищущий, насмешливый и поэтический Бенедетто Марчелло. Четыре консерватории (они назывались там *ospedali*) были рассадниками профессионального образования. Одна из них — *Ospedale della Pietà*¹ для девушек-сирот особенно славилась отлично поставленным обучением хоровому и сольному пению, игре на смычковых, клавишных и духовых инструментах.

В блестящей веренице деятелей культуры, подвизавшихся в республике, нам встречаются иногда фигуры священнослужителей, монахов. В этом нет ничего удивительного. В то время многие молодые люди принимали церковный сан против воли и желания, под давлением обстоятельств, родни и влиятельных покровителей. С другой стороны, в лоне самой церкви зрели элементы не только по существу светские, но и свободомыслящие по идеологии. Доминиканским монахом был великий итальянский революционер, утопист-коммунист Томазо Кампанелла, на долгие годы брошенный в тюрьму судом инквизиции. Карл Маркс в числе «крупных экономистов XVIII столетия»² называет венецианского монаха Г. Ортеса. «Трудолюбие одних вынуждает праздность других», — проницательно писал этот венецианец.

Одним из замечательных музыкантов того же столетия стал венецианский аббат, минорит Антонио Вивальди.

Жизнь Он родился около 1680 года в Венеции в музыкальной семье: отец был скрипачом в капелле собора св. Марка и первоначально сам обучал сына игре на скрипке.

Дальнейшее усовершенствование происходило под руководством Джованни Легренци в последний период жизни этого признанного

¹ Pietà — сострадание, милосердие.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 661.

главы венецианской скрипичной школы XVII века. Капельмейстер Сан-Марко и директор консерватории «*Dei mendicanti*» («Для немущих»), Легренци долго и плодотворно работал с оркестром, следуя примеру Монтеверди в смелых экспериментальных сочетаниях разнообразных инструментов старого (виолы, гамбы, теорбы) и нового типа (скрипки, фаготы). Вероятно, Легренци повлиял на формирование инструментального мышления Вивальди, с его пристращением к роскошному разнообразию тембровой палитры. Прославившись отличной игрой на скрипке еще в юные годы, он в 1704 году, двадцати с лишком лет от роду, получил доступ в лучшую из венецианских консерваторий — *Ospedale della Pietà*.

Насыщенная музыкальная жизнь, первоклассная хоровая и инструментальная капелла, которая стала, как это обычно бывало тогда, «студией» для его творческих исканий, не замедлили принести свои плоды. Вивальди не только продолжал совершенствоваться как скрипач, но и сложился скоро как великолепный дирижер — *maestro de concerti*. Современники свидетельствуют, что его оркестр не уступал французскому придворному под управлением Люлли. Концерты капеллы *Ospedale della Pietà*, с которыми Вивальди выступал дважды в месяц, собирали многочисленную и восторженную публику не только со всех концов Италии, но и приезжую из других стран. Все громче и хвалебнее становилась молва, распространявшаяся о нем и о его сочинениях. Ему заказывали торжественную церемониальную музыку из Парижа, его звали в Австрию и Германию, где Иоганн Себастьян Бах переложил для клавира и органа не менее девяти его концертов¹. За тридцать лет пребывания в *Ospedale* Вивальди несколько раз выезжал из Венеции. Три года (1718—1722) он отдал Мантуанской капелле — тогда одной из лучших в Италии. В период между 1724 и 1735 годами он, вероятно, выезжал за границу и, возможно, побывал в Германии. В общем же гастрольная деятельность его, как и Тартини, не привлекала. Зато у себя в Венеции он предавался искусству и педагогике с кипучей и неутомимой энергией.

К. Гольдони в своих мемуарах запечатлел облик этого «*Prete rosso*» («Рыжего священника»), в котором, кроме сана и сутаны, не было ничего от священнослужителя. Он обладал не только чрезвычайно деятельной натурой, живым общительным характером, но и необычайно практическим складом ума и навыками. В этом отношении он скорее напоминал Люлли или Генделя, чем Корелли или Тартини. Он был композитором, скрипачом, дирижером, а вместе с тем и импрессарио, сам подбирал состав оперной труппы и балета, причем не пренебрегал никакой будничной, прозаической работой, вплоть до выдачи жалованья артистам, составления дежурных отчетов и т. п.

¹ Авторская принадлежность Вивальди некоторых других баховских транскрипций оспаривается.

Вся эта бурная деятельность, устремленность его артистической натуры к внешнему, объективному, земному миру, постоянная погруженность в мирские, житейские дела не могли не повлиять на его отношения с церковью.

Разлад с клерикальными кругами (они и в Венеции оставались могущественными) был, по-видимому, одной из причин того, что во второй половине 30-х годов, уже на склоне лет, великий музыкант покинул родную землю и отправился в Вену доживать свои дни. Австрийская столица, верхи которой, предавались тщеславному и поверхностному меценатству, должным образом не оценила его. Он продолжал сочинять музыку и пользовался известностью, однако умер в бедности. Это произошло в 1741 году. Похороны были скромные. «*Kleines Geläute*» («Малый колокольный звон»), — мрачно и деловито гласит запись расходов на отправление похоронного обряда, сделанная в канцелярии собора св. Стефана. Так складывалась жизненная судьба многих великих композиторов прошлого.

Количество произведений, написанных Вивальди, огромно. Он творил с какой-то поистине необузданной щедростью. В его наследии — тридцать девять опер, двадцать три светские кантаты, культовые сочинения, сорок три арии, двадцать три симфонии, семьдесят три сонаты (из них двенадцать трио-сонат; последняя — на тему Фолии).

Но любимым жанром «Рыжего священника» был концерт, со свойственной ему праздничностью, блеском, крупным штрихом, — словом, стилем, рассчитанным на широкую, разнообразную и жаждущую ярких впечатлений аудиторию. Концертов Вивальди написал невероятное множество — сорок шесть *grossi* и четыреста сорок семь сольных, причем для самых разнообразных инструментов и составов: двести двадцать один скрипичный, двадцать — для виолончели, шесть для виоли д'амур, шестнадцать флейтовых, одиннадцать для гобоя, тридцать восемь для фагота. Есть у него концерты для мандолины, для валторны, для трубы, а также для различных смешанных составов, например, для флейты, гобоя, скрипки, фагота и *continuo*, или для двух скрипок, лютни и *continuo*, или двух флейт, гобоя, английского рожка, двух труб, скрипки, двух альтов, смычкового квартета и двух чембало и т. п.

Он обладал, очевидно, чрезвычайно высокоразвитым тембровым восприятием и мышлением, неустанно экспериментировал с тембрами, не только инструментальными, но и вокальными, чем даже заслужил порицание некоторых современников. Один из них писал:

«Он (Вивальди) учил певицу, Фаустиной именуемую, и заставлял ее голосом подражать скрипке, гобоя, флейте. Публика, всегда падкая до необыкновенных эффектов, потребовала, можно

сказать, от всех певцов и кастратов, чтобы они шли этими путями. Сие есть время упадка музыки в Италии»¹.

Вероятно, здесь сказалось влечение художественной фантазии композитора к инструментально-тембровой сфере, где его гениальное дарование развернулось с наибольшей мощью и красотой. Его инструментализм был совершенно чужд отвлеченности. Наоборот, по сравнению со строго классической обобщенностью и гармонией идеально уравновешенных отношений у Корелли, образы Вивальди гораздо более конкретны, «осязательны», очерчены рельефными жанровыми чертами. Отсюда пластически-лаконичное решение в архитектонике: циклическое строение концерта он сжимает до трехчастного (чаще всего Allegro — Largo — Allegro), реализуя его в остроконтрастном плане.

Едва ли не наиболее примечателен самый тематизм концертов Вивальди, необыкновенно выпуклый, живой, экспрессивный, впечатляющий широкую публику и способный вызвать у нее порою наглядные ассоциации с разнообразными явлениями жизни. Мелодика Вивальди импульсивна, темпераментна, с резко очерченным контуром и выразительными фигуративными вариантами. Ее ритм индивидуализирован для того времени предельно, и каждая часть любого концерта обладает своим оригинальным ритмическим профилем и фактурой:



Важные приобретения совершены Вивальди в области тематического развития и композиционной формы. Для первых частей своих концертов он окончательно выработал и установил форму рондо, впоследствии воспринятую И. С. Бахом. Главная тема у tutti возвращается в виде рефрена, чередуясь с сольными эпизодами разработочного типа. Тематически они связаны с рефреном, заимствуя у него материал; но здесь, в эпизодах, темы завершеного строения растворяются в секвентно-фигуративном движении.

¹ Де Виллер. Диалог о музыке (1774). Цит по кн.: Материалы и документы по истории музыки, с. 203.

Так возникает периодическая смена тематических скоплений и разрежений. Тема рельефно оттеняется эпизодами, создающими ей текучий, подвижной фон нередко изобразительного характера. Эта форма для первых частей концертных циклов сохранилась до И. С. Баха.

**Программность
у Вивальди**

Все эти черты стиля эстетически тяготели к изобразительности письма и более того — к программности музыкального мышления. Именно Вивальди утвердил жанр программного концерта — прямого предшественника первых программных симфоний XVIII столетия. Знаменитые «Времена года» (четыре концерта для оркестра с солирующей скрипкой) — произведение этапное на пути программной симфонической музыки, ее первенец. От него путь ведет к «Временам года» Гайдна и Пасторальной симфонии Бетховена.

Направления программно-изобразительных стремлений Вивальди были разнообразны, и круг явлений, воплощенных в этом плане, широк. Это отвечало природе художника, непрестанно ищущего, жизнелюбивого, с пытливым умом, жадно вглядывавшегося в окружающий мир — людей и природу — и вечно погруженного в самую гущу повседневных дел. Обнародованные им программы концертов очень различны по темам, характеру и обстоятельности изложения. Иногда он ограничивается общим названием произведения, как, например, «Буря на море» для солирующей скрипки, смычкового ансамбля и органа. Иногда детализирует программу в очень кратких подзаголовках для отдельных частей (концерты «Ночь»). Наконец, в знаменитых «Временах года» внутри каждой части, в соответствии с появлением новых тем или новых фигурационных решений, появляются, сменяя друг друга, различные поэтические интерпретации в виде отдельных строк-стихов сонета, предпосланного концерту в качестве эпитафии.

Различны у Вивальди и сами программы. Встречаются среди них подчас религиозные: «К успению девы Марии», «Во славу святого Лоренцо», «У гробницы святой»; бывают мифологические, как «Превращения Протея». Но аббат Вивальди гораздо чаще пребывал помыслами на земле. В звучащих образах он воссоздал поэтические картины природы: «Бурю на море», «Ночь», «Пастораль». Четыре концерта «Времена года» и концерт «Рустика» задуманы как картины народной жизни на фоне живописного ландшафта. Любил Вивальди и программно-концертные воплощения лирического плана — образы различных душевных состояний: «Подозрение», «Отдохновение», «Беспокойство» (все — для скрипки с оркестром). В них отдельные части раскрывают, очевидно, различные фазисы или стороны этого чувства.

Иногда композитор дает несколько решений одной и той же темы. Есть «La tempesta di mare» («Буря на море») для солирующей скрипки, струнного ансамбля и органа — и есть «La tempesta di mare» для флейты, гобоя, фагота, скрипки, альты и чембало. На тему «У гробницы святой» написана двухчастная элегическая

симфония в си миноре, безутешно-страдальческая по эмоциональному строю. Но на ту же тему создал Вивальди и двухчастную сонату для скрипки, виолончели и basso continuo в ми-бемоль мажоре. Ее образы светлы и спокойно-задумчивы.

Концерты «Ночь» Совершенно различные решения образа в концертах на тему ночи — этих первых симфонических ноктурнах в истории мировой музыки.

В концерте «La notte», который сочинил Вивальди для фагота, смычкового ансамбля и чембалло, светлый и ясный колорит си-бемоль мажора разлит по всем трем частям цикла. Первая воплощает образ наступающей тишины; она еще полна отзвуками дневных дел, оживленной беспокойной жизни. Во второй — *Andante molto* — в свои права вступает сон; в ровной ритмической фигуре слышится не то спокойное дыхание уснувшего, не то светлое колыхание его видений. Финальное *Allegro* — заря занимается, пастухи гонят стада на пастбища (интонация свирельного наигрыша):

73 **Largo** Ант. Вивальди. Концерт „Ночь“ для фагота

Tutti

Il sonno
Andante molto

B. s.

Sorge l'aurora
Allegro

II

Это ноктурн-идиллия.

Но вот совсем иное решение темы ночи: концерт соль-минор для флейты, фагота, смычковых и чембалло. Это фантазия мрачная и поэтическая, родственная, пожалуй, некоторым образом живописи того века. Вступительное *Largo* скупыми средствами рисует образ наступающего безмолвия. В заторможенных разбегах и срывах мелодического движения невольно возникает ассоциация с офор-тами Саргиссиос Франсиско Гойи: будто мысль силится бодрствовать, подняться — и не может. И когда засыпает разум, в ночи вылетают призраки (*Fantasmì, Presto*), снуют, кружатся (порхающие терции) и навевают ужас. Потом их сменяют какие-то светлые видения (*Presto, фа мажор*), и наступает сон, глубокий и печальный (*Il sonno. Largo, до минор*). Человек спит, а вокруг колышется сумрак, напоенный тревожными шорохами (*Allegro, соль минор, с мелькающей фигурацией струнных*). Скоро займется новый день, люди проснутся... Что-то он принесет им?

74 **Largo** Ант. Вивальди. Концерт „Ночь“
для флейты, фагота, смычковых и чембало

Tutti

Fantasmia
Presto Fl. V-ni

Presto Fl. V-ni

Largo
Il sonno V-ni II I Fl.

Finale
Allegro V-ni II I

Bs. 8^a sotto

Поразительны в этой поэме ночи и смутный, дрожащий фон картины (струнные), и партии солирующих инструментов. Благодаря контрасту тембров каждая из них индивидуализирована настолько, что временами возникает представление о персонажах некоей «маленькой трагедии». Их голоса, так рельефно оттеняющие друг друга, то поют свои унылые песни, то мелькают в безумном кружении призрачного хора, то цепенеют в скорбном экстазе протянутых звуков. Эта предромантическая ночная элегия Вивальди — одно из самых смелых его творений. Трудно сказать, чего больше здесь: тончайшей поэзии или психологической правды в музыкальном воплощении мрачных сторон тогдашней жизни.

Богатство итальянской музыкальной культуры XVII—XVIII веков выразилось не только в создании множества произведений, ярко и полно воплотивших характер и дух народа, но и в богатстве творческих индивидуальностей, каждая из которых обладала неповторимым своеобразием характера, стиля, оригинальных психологических черт.

Одним из самых мощных и характерных фигур итальянского искусства XVIII столетия стал Доменико Скарлатти. Его роль особенно велика в истории фортепианного творчества, в становлении жанра сонаты, в развитии и усовершенствовании сонатной формы.

Джузеппе Доменико Скарлатти родился в 1685 году в Неаполе. Его отец, знаменитый композитор Алессандро Скарлатти, был его первым учителем музыки. Отличными музыкантами были и другие члены семьи — братья

Жизнь

Алессандро и его сыновья. Имена не только Алессандро и Доменико, но и Пьетро, Томмазо, Франческо Скарлатти были известны в Италии и других странах. Еще ребенком Доменико выказал блестящие способности к игре на чембало и органе, а в отроческие годы занял должность органиста королевской капеллы в Неаполе. После занятий с отцом он усовершенствовался в сочинении под руководством композиторов Д. Гасперини и Б. Пасквини. Первое произведение, доставившее ему известность, — опера «Октавия» [1703].

Приобретя славу в родном городе, а также во Флоренции и Венеции, где он побывал еще в ранней юности, Скарлатти в 1709 году отправился в Рим. Там его виртуозная игра получила широкое признание. Около десяти лет находился он на столичной службе у разных высокопоставленных лиц, покровительствовавших искусству: при римском дворе, королевы польской Марии, в капелле португальского посланника, в капелле Джулиа в Ватикане.

В 1715 году Скарлатти стал органистом собора св. Петра и прослужил четыре года на этом посту, который некогда занимал Джироламо Фрескобальди. Вскоре по приезде в Рим он появился в «академии» Оттобони, где сблизился с Генделем, и эта дружба сохранилась на долгие годы. К этому времени относится создание нескольких опер и различных произведений культовой музыки, которые теперь уже не занимают видного места в наследии Д. Скарлатти, а тогда пользовались завидным успехом.

С 20-х годов в жизни композитора наступил период странствований по европейским столицам: он побывал в Англии (возможно, в Ирландии), затем отправился в Лиссабон, где жил с 1721 по 1728 год с кратковременными наездами на родину, а с 1729 прочно обосновался в Мадриде в качестве придворного капельмейстера. В Испании слава Скарлатти достигла апогея. Там написал он большую часть тех произведений, которые навсегда обессмертили его имя, — фортепианных (клавирных) сонат, или, как сам он называл их, «Esercizi» («Этюд»). Здесь он приобрел и талантливых учеников, воспринявших его принципы, и создал свою школу, к которой принадлежали выдающиеся музыканты, в том числе высокоодаренный испанец Антонио Солоер.

Но Испания, ставшая его второй родиной, не оправдала его надежд. Ни блистательное мастерство, ни придворная служба и покровительство имущих, ни громкая слава артиста не принесли Скарлатти достатка и спокойной, обеспеченной жизни. С наступлением старости и болезни королевский двор, так расточительно и эгоистично эксплуатировавший его гений, отвернулся от него; сказались и последствия его рассеянной жизни. Он умер в Мадриде в 1757 году в величайшей бедности, оставив без средств к существованию большую семью. При жизни его издана была лишь очень небольшая часть его сочинений.

**Вокальные жанры
Д. Скарлатти**

Доменико Скарлатти написал двадцать опер («Октавия», «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде», «Орlando», «Сильвия», «Нарцисс» и другие), шесть ораторий и кантат, предназначенных для концертного исполнения, четырнадцать камерных кантат, арий и несколько *opus'ов* церковной музыки. Все это — небольшая и художественно наименее значительная часть его творчества. Подобно Корелли, он мыслил в музыке главным образом инструментально и почти всецело посвятил себя клавиру¹.

**Клавирные
сонаты**

Количество написанных им сонат огромно, оно достигает по крайней мере пятисот пятидесяти пяти (прижизненно — в 1753 году — опубликовано было всего лишь тридцать из них!). Как уже указывалось, композитор скромно называл свои создания «*Esercizi per gravisembalo*» — «Упражнениями для клавесина». Так же скромны были цели, какие он ставил перед собою, предпринимая самое издание. Авторское предисловие гласит:

«Не жди — будь ты дилетант или профессионал — более глубокого смысла в этих произведениях; бери их, как забаву, чтобы приучить себя к технике клавесина... Быть может, они покажутся тебе приятными, и тогда я готов ответить на новые запросы в стиле, еще более приятном и разнообразном».

Однако, вопреки этим словам, речь шла на деле не о забаве и не об одной только технике клавесинной игры. В «приятном разнообразии» сонат Скарлатти, в их совершенно новом стиле раскрывался перед артистом и публикой глубокий и необъятно богатый мир поэтических образов. С несравненной тогда яркостью и силой они отразили действительность жизни, а вместе с нею запечатлели и облик самого автора.

**Образы сонат,
их стиль**

Доменико Скарлатти хотя и походил некоторыми чертами на своих знаменитых предшественников и современников, но во многом от них и отличался. Он отчасти напоминал Тартини темпераментом, Вивальди — творческим размахом, Корелли — классическим совершенством и сжатостью формы. Правда, он не достигал ни масштабов «Времен года», ни драматизма «Дьявольских трелей» или «Покинутой Дидоны», ни величавой и спокойной красоты «Рождественского концерта». Но никто до него не сумел еще — разве за исключением Орlando Лассо — так остро и внимательно вслушаться в плеск и говор народной жизни, поэтически и точно запечатлеть в музыке эмоции, нравы, движения, быт множества совершенно различных людей, — по крайней мере двух стран, с которыми он связан был происхождением, трудом, судьбою.

¹ Как указывает Ральф Киркпатрик в своем капитальном исследовании (1953), Д. Скарлатти в Мадриде уже пользовался инструментами, изготовленными Б. Кристофори, и они оказали сильное влияние на его клавирную технику, стиль письма и исполнения. См. кн.: Kirkpatrick R. «Sixty Sonatas Edited in chronological order...», NY, 1953.

Его сонаты — это не «Экзерции», но скорее маленькие этюды или жанровые картины народной жизни, могущие подчас соперничать с реалистическими полотнами Караваджо или Мурильо на бытовые темы. Метод, которым они созданы, совершенно своеобразен; он сочетает, казалось бы, полярные стороны или элементы, приведенные, однако, силою гения к совершенному художественному единству: графически четкий, иногда резкий рисунок — и пламенную яркость колорита; сочную и терпкую народность музыкального языка — и самую тонкую элегантность фактуры; миниатюрность масштабов, сжатость формы — и чрезвычайно интенсивное тематическое развитие; гомофонность склада — и мелодическую насыщенность всей ткани; праздничный концертный блеск — и камерность жанра; подражание звучности щипковых инструментов, особенно лютни, мандолины, испанской гитары — и огромную октавную и аккордовую технику. Соната перерастает возможность клавишника и требует нового, ударного механизма.

Есть у Скарлатти сонаты-каприччо и токкаты; сонаты-пляски (*danzas*) — головокружительно быстрые хоты, сальтареллы, жиги, форланы. Есть у него и сонаты-элегии, песенные и меланхолические. Есть остроумные, пикантные бурлески; комического суетой и миниатюрностью они напоминают сценки какого-нибудь театра маэсе Педро из «Дон-Кихота». Есть среди них идиллические пасторали и есть маленькие драмы, неожиданно возникающие где-нибудь в веселой суতোлке праздника и смываемые потоком звуков, прежде чем вы успеете вслушаться в эти голоса. Почти повсюду музыка несется в темпах *Allegro*, *Allegro*, *Presto*, и по ней широко разлит светлый, солнечный колорит — около $\frac{3}{5}$ всех сонат мажорны и написаны в быстрых и очень быстрых движениях.

Мелодика Скарлатти совсем не та, большого дыхания, величаво и покойно льющаяся кантилена вокального типа, какая составляла едва ли не главное очарование итальянской скрипичной школы XVII века. Ее образно-выразительная и техническая основа — иная. Мелодические образы «Экзерций»¹, развернутые обычно в очень широком диапазоне, очерчены размашистым и оживленным контуром; линии его бывают разнообразны: иногда они гибки, округлы, текучи, когда, рассыпаясь в фигурациях, избегают или скользят вниз; но больше любит композитор ритмически острый, ломкий рисунок с короткими, остро выразительными фразами, шаловливыми, порою вызывающе-дерзкими бросками на широкие интервалы и в удаленные друг от друга крайние регистры.

Ритмическая изобразительность Скарлатти была для своего времени и инструмента, кажется, беспредельной. Сохраняя опору на ритмы широко бытующих танцев и наигрышей, очень часто испанских, он воссоздавал их в сотнях изящнейших вариантов, никогда не сковывая ими мелодического движения и не впадая в ма-

¹ Вероятно, в Испании их впервые стали называть «Sonadas» — сонатами.

нерность. Его ритмические фигуры энергичны, упруги, экспрессивны, естественны. Его знаменитые своевольные синкопы, так экстравагантно, на первый взгляд, перебивающие размер музыки, также народно-плясового происхождения:

Д. Скарлатти. Соната



Новые, свежие краски и приемы клавирного письма применил Д. Скарлатти в области гармонии, запечатлев и обобщив здесь многое самобытное и драгоценное, подслушанное им в народной музыке. Терпко и характерно звучат у него квартово-секундовые гармонии в аккомпанементе.

Родственные квартово-терцовому строю и секундовой «расцветке» гармоний испанской гитары, они бросают яркие отсветы на всю ткань и естественно вызывают в воображении ассоциации, ведущие к народному быту и творчеству.




По складу сонаты Скарлатти большей частью гомофонны; впрочем, и в гомофонно-гармоническую фактуру часто вплетаются восхитительно легко и естественно звучащие имитационные построения. В одноголосных мелодиях и гармонических фигурациях

часто поют скрытые голоса. Есть у него и сонаты-фуги, не уступающие знаменитым фугам его отца и даже более богатые и совершенные по тематическому развитию. К числу полифонических пьес концертного репертуара, иггранных едва ли не всеми виртуозами мира, принадлежит так называемая «Кошачья фуга»¹. Ее хроматическая тема очень широкого рисунка и напряженного строя (с двумя увеличенными секундами и уменьшенной квартой), легко и цепко пробегающая первоначально через полторы октавы фортепиано, в репризе фуги достигает такого динамизма и «львиной мощности» звучания, какие отнюдь не вяжутся с общепринятым названием пьесы.

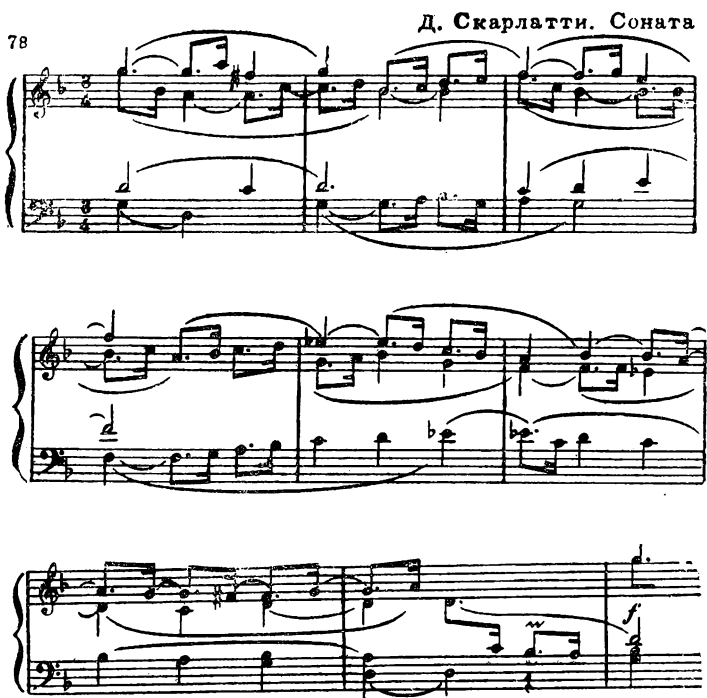
Фактура сонат Фактура сонат, разнообразная, изменчивая, то легкая и прозрачная, то массивная, иногда разреженная и хрупкая вследствие «захвата» крайних регистров инструмента, всегда отделана с таким совершенством и изяществом, что сама по себе уже доставляет исполнителю художественную радость. Одновременные сочетания сложных фигурационных узоров и различных штрихов, полиритмия, обилие двойных нот *legato* и *staccato*, большие пласты октавной фактуры в быстрых темпах, скачки и забрасывание рук одна за другую на очень широкие интервалы — все это требует от исполнителя отличной техники, культуры звука, блеска, тонкого вкуса. Всякий прием, всякая частность изложения у Скарлатти выразительно оправданы. Когда посреди стремительного *Allegro* в ритме танца какие-нибудь несколько нот вдруг резко и звонко забрасываются далеко в светлый верхний регистр — «поднебесье» инструмента, — они звучат там, как ликующие крики толпы над народным праздником, или реют, как птицы, над широким солнечным ландшафтом. В своих почти всегда очень быстрых темпах сонаты Скарлатти воспринимаются первоначально крупным планом, и многие красоты ускользают от публики. Но стоит вслушаться в детальные изгибы фигурации или секвентного последования — и вам открывается целый мир художественно-прекрасного. Пассажи блестящей фактуры не только изящны по рисунку, но и насыщены экспрессивнейшими интонациями; целая стихия эмоций живет и трепещет в них:



¹ Странное название фуги приписывается иногда самому Скарлатти, иногда другому знаменитому пианисту — Муцио Клементи; тема фуги будто бы звучала для них так, как если бы это кошка пробежала по клавишам.

С творчеством Скарлатти связан расцвет одной частной клавирной сонаты старинного типа. У него есть, как уже говорилось, сонаты-фуги; есть далее сонаты, написанные на одну тему, в старинной двухчастной форме, как, например, прекрасная Элегия соль минор, скорбная и величаяя мелодия которой несколько напоминает напев «Фолии». Пунктирная ритмическая фигура , пронизывающая

четырехголосную ткань, составляет здесь наиболее активный элемент музыки. Цепи певуче-выразительных задержаний, протянутые по всей пьесе, обостряют интонацию напева и в то же время как бы сдерживают его движение. Так возникает образ страстного чувства, которое не столько изливается в свободном порыве, сколько как бы затаено в подтексте произведения:



Вторжение всякой иной темы, равно как и динамическое решение формы, нарушило бы красоту этого элегически пропетого танца.

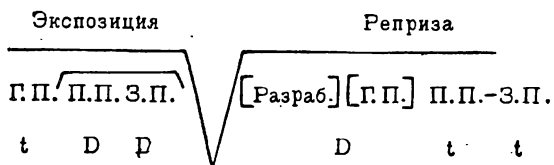
Часто встречается у Д. Скарлатти строение типа переходного от двухчастной формы к старинной сонате. В таких случаях первая часть формы завершается относительно цельным построением

в виде периода в доминантовой тональности: в конце второй части формы то же построение утверждает тонику.

Но всего ярче новаторство Скарлатти и его несравненный талант строителя формы проявились в создании старинной сонаты, основанной на двух различных и в особенности на двух контрастных темах. Это было большим прогрессивным завоеванием музыкального искусства на пути воплощения образов реальной жизни. То, что Вивальди смело, но лишь эпизодически осуществил в некоторых концертах (например, во «Временах года»), то Скарлатти еще смелее перенес в нециклическую форму камерной музыки. Выразительные возможности одночастной сонаты расширились, дыхание живой жизни овевало ее; в ней, как на сцене, вдруг явились различные образы, характеры, ситуации. Правда, все это лишь поверхностно мелькало в оживленном движении без широкого развития, без драматизма, тем более — без притязаний на философскую глубину в художественном постижении действительности. И все же положено было начало пути, ведущему от Скарлатти к Моцарту и Бетховену.

В экспозиции сонаты после краткого изложения первой темы, составляющей главную партию, следует обычно небольшая связующая, часто в виде секвенции (развертывание); сохраняя очертания главной, тематически продолжая ее, она модулирует в новую, побочную тональность (пятая ступень, в миноре — часто третья). Ее назначение — гармонически подготовить появление второй темы (побочно-заключительной партии). Иногда выделяется короткая заключительная партия; дополняя побочную одним или несколькими малыми построениями, она закрепляет достигнутую тональность (доминантовой группы). Таким образом, содержание экспозиционной части сонаты — это первоначальное изложение двух тем.

Простейшая разновидность старинной сонаты у Д. Скарлатти — тонально-симметричная сонатная форма без разработки. Но во многих сонатах вторая половина формы начинается разработкой. Это обычно скромная по масштабам составная часть сонаты. Здесь композитор дробит свои темы на отдельные фразы, мотивы, порою сочетая их в контрапунктических комплексах или имитационной переключке. Периодичность нарушается, в то же время неустойчивой становится и гармония, отклоняясь в новые тональности. У Скарлатти это короткий фазис, ведущий далее к репризе сонаты и нередко совершенно слитый с нею. В отдельных случаях пишет он разработки более объемные, развернутые. Слово «реприза» означает «возобновление», то есть повторение того, что было сначала. Однако она повторяет экспозицию с большими изменениями. Главная партия фигурирует в побочной тональности, иногда опускается вовсе. Побочно-заключительная проводится только в главной тональности и составляет широкий гармонический устой, «запирающий русло», по которому стремится поток музыки:



Реже встречается у Скарлатти трехчастная сонатная форма, когда, после разработки на материале двух тем, обе они появляются в полной репризе в главной тональности. Тут он уже подходит к сонате классической. В этой схеме написаны, например, известные сонаты до мажор и ре мажор (№№ 32 и 38 по изданию Музгиза 1939 года).

Мы не останавливаемся здесь особо на других решениях двух- и трехчастной сонатной формы у Скарлатти. В одних вторая тема в экспозиции вступает в главной и модулирует в побочную тональность. В других первая тема в репризе появляется в одноименной тональности. В третьих композитор в середине формы разрабатывает новый, эпизодический материал. В некоторых сонатах «предклассического» типа введена вторая побочная ярко контрастного плана. Многие сонаты отличаются богатством мелодических и гармонических вариантов в репризе.

Все эти формы, гибкие и эстетически совершенные, выражают глубоко народное содержание сонат, полное людских образов, их движения, красок, свежих и здоровых чувств, художественной правды и неиссякаемой радости жизни.

Доменико Скарлатти — один из самых могучих и многогранных музыкальных гениев XVIII столетия.

* * *

В ту драматическую эпоху итальянский народ создал музыкальные сокровища непреходящего значения для своей страны и всей мировой культуры. Италия стала колыбелью оперы, оратории, кантаты. Там сложилась величайшая профессиональная школа скрипичной музыки. Там зародились жанры сонаты, концерта, симфонии — непрограммной и программной. Великие итальянские музыканты в то время, жестокое и тяжелое для их страны, смогли осуществить эти высокие цели, решать эти задачи потому, что они были верны высоким идеалам художественной правды и народности искусства. Они бережно хранили связи и традиции, питавшие их творчество передовыми идеями эпохи, и в то же время, откликаясь на требования жизни, людей, отважно плыли к новым, неизведанным берегам.

Глава пятая

МУЗЫКА ВО ФРАНЦИИ XVII — НАЧАЛА XVIII ВЕКА

Историческая обстановка

В истории французской музыки XVII столетие открыло новую страницу, художественно значительную и блестящую.

Это было время консолидации французской нации и образования централизованного национального государства, одного из самых могущественных тогда на западе Европы. На протяжении первых двух третей XVII века французский абсолютизм переживал кульминационный этап своей истории и играл в тогдашних условиях прогрессивную роль. Но этот путь исторического развития был тернистым для народа. Кровопролитные войны стоили Франции огромных лишений, неисчислимых людских жертв. Массы изнывали под гнетом королевской власти, ее истощающих войн, под бременем непосильных налогов и поборов, в то время как феодалская знать, чиновная бюрократия и верхушка духовенства утопали в несказанной роскоши.

Народная песня

В эту эпоху национального подъема и еще больших национальных тягот народ Франции, вольнолюбивый и жизнерадостный, в труде, сражениях, у домашнего очага продолжал слагать и петь свои песни — по-прежнему темпераментные, остроумные, насмешливые, трагические. В них, как и раньше, отобразилась жизнь страны, ее людей, с их радостями и горестями.

Приведем несколько образцов в различных жанрах, с чертами стиля, типичными для того времени.

Вот драматичная баллада-диалог на извечную и наболевшую поэтическую тему. Песня унаследована еще от XV столетия и бытует и наше время в Савойе и Нормандии. В ней пять строф неизменно повторяющегося двухдольного напева в перемennom ладе, с энергичным пунктирным ритмом и резко акцентированными кадансами. В суровой и однообразной мелодии встает перед нами образ войны: солдаты на марше. Отрывистый и печальный напев созвучен горьким словам песни:

— Коль, Франции защитник,
Поедешь на войну,
Там друга отыщи ты,
Я шлю поклон ему.

— Напрасна просьба эта:
Ведь мне он незнаком...
— Скажу тогда примету:
В доспехах светлых он.

Белеет крест священный
Между могучих плеч,
А шпоры золочены
И золоченый меч.

— Ах, девушка, поклона,
Боюсь, не примет он:
Лежит в земле холодной,
Бретонцами сражен.

Я на опушке леса
Ему могилу рыл,
Клянусь, что там повеса
Про девушек забыл¹.

79

Баллада „Привет девушки



Трагизм песни подчеркнут своеобразно: драматическое развитие диалога девушки и солдата идет к зловещей кульминации на неизменном повторении все одного и того же напева. Контраст внезапного крушения надежд и какого-то безразлично-горестного оцепенения впечатляет и в наше время исторической и психологической правдой. Это — образ, обобщивший типическое для своей эпохи.

Песен о войне тогда слагалось много во Франции.

Дошли до нас традиционные «майские песни» XVII столетия — лирические мелодии, певучие и грациозные, в трехдольном размере

¹ Перевод автора.

и незатейливым, иногда, впрочем, острым танцевальным ритме. Нередко эти признаки сочетались с меланхолическим нюансом (ми-норный лад, узкий диапазон, монотонная интонация):

86 Майская песня

Hier ma - tin je m'y le - vai.

Lais - sez - moi plan - ter le mai!

Vers le bois je m'en al - lai,

En ri - ant, tout en ri - ant.

Lais - sez - moi plan - ter le mai,

Moi qui suis gen - til ga - lant.

Вчера с утра поднялся я,
Чтоб встретить светлый май.
Цвели дуга, весь мир сиял...
О, как я счастлив был, что вновь
Встречаю светлый май,
А вместе с ним — любовь !

Но народ не только проклинал войну, оплакивал свои жертвы или изливал радость жизни в весенне-молодых образах любовной лирики. Любимы были в XVII веке и песни шуточные, резвые и пикантные, проникнутые юмором, неистощимой любовью к жизни и той насмешливой фривольностью, какая была и осталась одной из характерных черт также и французской литературы — от Рабле до Анатоля Франса.

Шуточная песня, которую мы здесь приводим, была, вероятно, очень популярна в то время. В басне «Мельник, его сын и осел» (Mennier, son fils et l'âne) великий французский баснописец Лафонтен говорит о ней как об общеизвестной. Ее типично французский рисунок остер, а минорный лад, привнося в резвую мелодию, расцвеченную фигурациями, чувствительный элемент, колко подчеркивает комизм образа. В песне четыре строфы, и в первой поется:

* Перевод автора. Здесь приводится первая из трех строф этой песни.

Кола приходит к Жанне.
 Эй, Жанна, спишь ли ты?
 Он видеть хочет Жанну.
 Эй, Жанна, ждешь ли ты?
 Не бодрствую, не сплю я,
 Все — дума о тебе:
 Нахалов не люблю я.
 Проваливай к себе ¹

81 „Кола приходит к Жанне“

Ni . co . las va voir Jean . ne: „Eh!
 Jean . ne, dor-mez . vous?“ Ni . co . las va voir
 Jean . ne: Eh! Jean . ne, dor - mez . vous? Je
 ne dors ni ne veil . le
 Et ne pense poi . nt à vous. Vous y per . dez vos pas, Ni . co .
 las, ce sont pas per . dus pour vous.

Таковы были некоторые народно-песенные жанры, типичные для французского фольклора XVII столетия. От них протягивались интонационные связи к бытующим мелодиям того времени, созданным композиторами-профессионалами и широко вошедшим в музыкальную жизнь страны.

Едва ли не самым популярным среди них стали так называемые куртуазные арии (*airs de cour*). Впервые опубликованные еще в 70-х годах XVI века, куртуазные арии буквально заполнили собою французскую жизнь XVII столетия, выдвинули своих композиторов, ярко одаренных и искусных (Пьер Гедрон, Антуан Боэссэ, Мишель Ламбер) и популярных исполнителей-вокалистов (Пьер де Ньер, Ле Байи, Анна де ля Барр и другие).

Возникнув из старинного водевиля или балетного *gécit* (рассказа), сопутствующего танцу, куртуазная ария быстро

¹ Перевод автора.

превратилась в центральный среди легких жанров тогдашней вокальной музыки и под пером таких мастеров, как Батайль, Гедрон, Боэссэ, Ламбер, Мулинье, Сикар, достигла цельной завершенности стиля и огромного разнообразия решений и жанровых разновидностей. Качествами, объединявшими куртуазные арии или сближавшими их между собою, были преобладающий гомофонный склад, бытующая чувствительная интонация, оживленность и изящество ритмического рисунка, синтактический принцип выпевания текста, варирование (чаще всего фигурационное) первоначального напева в строфах-куплетах. В то же время *airs de cour* дифференцировались на сольные, арии-ансамбли, арии с хором, иногда даже арии — драматические сцены.

С другой стороны, постепенно сложились разновидности, явственно различавшиеся по мелодическому стилю и жанровому облику: арии любовные, арии серьезные (*airs sérieux*), застольные песни (*airs á boire*), арии — лирические танцы — так называемые *брюнетты* (самая знаменитая из них — чувствительная ария-гавот «Прекрасный мой Тирсис»). Были арии мелодически оригинальные, а были и основанные на адаптированных текстах (*timbres*). Таковы, например, модные в то время подтекстовки клавишинных пьес Фр. Куперена. Все эти типы арий, написанных почти всегда в изящной и легкой манере, еще со времени Люлли широко проникли в оперу, оживляя ее строгую и несколько статичную мелодическую сферу.

Идейно-
философские
связи французской
музыки

Но обратимся к идеям. Постепенное, часто подспудное еще, но неуклонное развитие внутренних противоречий феодального строя вело к тому, что в рядах третьего сословия созревали новые, активные демократические силы. Они уже обли-

чали язвы старого общества и выражали свободолюбивый дух и мечты народа. Ни одна эпоха в истории Франции не была озабочена таким глубоким и властным вторжением государства абсолютной монархии в духовную жизнь страны и в особенности в ее искусство, стремлением деспотически централизовать и регламентировать художественное творчество. Никогда зависимость художника от королевского произвола, от уклада придворной жизни, от вкусов дворянской аристократии еще не была более трагической, унижительной и неприкрытой. Но велико было и влияние, испытанное музыкой и другими искусствами тогдашней Франции со стороны ее передовых идей.

Ни одно великое искусство не создавалось по «заданным» ему наперед нравственно-философским теориям и эстетическим системам. Наоборот, действительно жизнеспособные эстетические концепции рождались, как теоретические обобщения живой и многогранной художественной практики. Но, питаясь от живительного источника творчества, эстетические взгляды приобретали неосценимую и могущественную способность оказывать на искусство своей и последующих эпох весьма действенное обратное влияние.

Французская общественная мысль того века была богата и многообразна. Она ярко отразила борьбу классов и сама выступила в этой борьбе острым идеологическим оружием.

Гениальный философ, математик и естествоиспытатель Рене Декарт в борьбе против богословской схоластики утверждал главенство и познавательную мощь человеческого разума, критерии ясности и отчетливости познания. Смелые мыслители Анри де Руа и Пьер Гассенди заложили основы французского материализма, Пьер Бейль и Жан Мелье стали провозвестниками атеистического мирозерцания и разоблачителями вздорности религиозных догм католической церкви. Позже знаменитый историк и юрист Шарль Монтескье выступил как гуманист, поборник свободы личности, против произвола абсолютной монархии. Взгляды Декарта, особенно его учение о том, что в умственной жизни человека все должно быть «ясно и отчетливо», озаряться «естественным светом разума», широко сказались в эстетике и оказали воздействие на художников XVII—XVIII веков. Мысли Декарта о музыке, выраженные в его переписке и систематически изложенные в знаменитом трактате «*Compendium musicae*» (1650), были проницательны и плодотворны. Основатель классической школы гармонии знаменитый французский композитор Рамо прямо называл себя последователем Декарта и в своих теоретических трудах, особенно в «Доказательстве принципа гармонии» (1750) последовательно применил метод картезианской¹ философии к исследованию закономерностей музыки². Создатель французской реалистической комедии, непосредственно и широко связанный с музыкально-театральным миром, гениальный Мольер был учеником материалистического философа аббата Пьера Гассенди.

В XVIII веке эти связи стали еще теснее. Великий вольнодумец Вольтер явился философом, публицистом, драматургом и оперным либреттистом. Руссо — историк, политический мыслитель, написавший целое научное обоснование революции 1789 года — трактат «Общественный договор», и он же вместе с тем — основоположник французской комической оперы. Эта широта и плодотворность литературно-философских связей — одна из характерных особенностей французской музыки XVII—XVIII вв.

Французский классицизм

Но музыка звучала и развивалась, выдвигая новые жанры, образные сферы, творческие манеры лишь в живом общении с другими областями и видами искусства.

¹ Cartesius — латинизированное имя Декарта.

² В области теории французские музыканты еще в первой половине XVII века предприняли очень смелые и важные шаги. В 1636—1637 годах выдающийся исследователь монах-минорит Марен Мерсенн выступил с трактатом «Универсальная гармония», в котором проложил путь к открытию равномерно-темперированного строя. Мы не касаемся здесь философских (по преимуществу платонических) и религиозных воззрений Мерсенна, значительно ограничивших его музыкально-эстетическую теорию.

В то время французский драматический театр, поэзия, живопись, архитектура переживали период блистательного подъема, который по своему значению и художественным достоинствам может быть сравним не только со средневековой готикой, но даже с Ренессансом, преемником которого он в некотором смысле и являлся. Это — классицизм XVII столетия, искусство могучее и глубокое, любимое народом и выразившее его гений. Оно выдвинуло художников, прославивших Францию на весь мир, и, как всякое великое искусство, осталось жить в веках. Поднявшееся в величавую и трагическую эпоху, когда многие даже выдающиеся умы «изнемогали во мгле противоречий», когда страдавшие люди страстно жаждали высоконравственного идеала, — классицизм создал эстетические ценности непреходящего значения; художественно-прекрасное призвано было к воспитанию нравов.

Закономерно, что в центре этого искусства оказался театр — общественно признанный наставник и учитель, арбитр в постановке и решении нравственных вопросов. Трагедия Корнеля и Расина, комедия Мольера, актерское искусство замечательных мастеров сцены Шанмеле и Мондори, Бошато и Флоридора — явление французской культуры эпохального значения. Пьер Корнель в «Сиде», «Горации», «Родегуне» и других драмах создал трагедию больших чувств, благородных и сильных характеров, обобщивших героические черты французского народа времен походов Тюренна и Кондэ. Трагедия воспевала красоту добродетели, победу нравственного и гражданского долга над слабостями и слепыми страстями. Она прославляла величие французской нации. Она поднимала голос в защиту человеческого достоинства, а порою возвышалась и до осуждения жестокостей, деспотического произвола. Противопоставленные мотивы звучат в «Гофолии» Жана Расина. Гго трагедии в большинстве на античные и средневековые сюжеты — «Британник», «Ифигения», «Армида» — психологически углубили классицистскую драму. Образ расиновой Федры — один из самых неотразимо-могучих и трагичных в истории мирового театра. Великий комедиограф Мольер, представитель демократического крыла классицизма, со свойственным ему реализмом и разящим остроумием обличал пороки французского общества, создав галерею типов — скупцов, человеконенавистников, ханжей, лицемеров, мещан во дворянстве — типов, и по сей день едко и метко осмеивающих пороки и нравственные уродства. Зрелище огромного накала страстей, классицистский театр был в то же время искусством высокого интеллектуализма, стремившимся проникнуть в сущность людских страстей и конфликтов, выяснить их отношение к «прекрасной природе человеческой» (*la belle nature humaine*). Потому и говорит Пушкин о «логике страстей и истине чувствований», высоко оценивая французскую драму XVII столетия. «Расин велик, несмотря на узкую форму своих трагедий», — замечает он¹.

¹ Пушкин А. С. Соч., Л., 1936, с. 723.

В поэзии, живописи, зодчестве достижения классицизма также были велики. Дидактическая поэма Никола Буало (Dergéо) «Поэтическое искусство» («L'art poétique»), призывавшая «любить мысль в стихах», провозглашавшая единство правды и красоты («Le beau est le vrai») и направленная против легковесного и вычурного прециозного искусства, преемственно связанного с маньеризмом, представляла одно из наиболее выдающихся произведений этого жанра. Франция заслуженно гордится прекрасными сооружениями этого стиля — ансамблем Версаля, Луврским дворцом, созданными трудом и талантом таких мастеров, как Клод Перро, Жирандон, Ленотр. Аллегорические полотна Никола Пуссена на античные сюжеты и пейзажи Клода Лоррена, несмотря на печать некоторой абстрактности, отмеченной еще Гете, отличались господством самой высокой поэзии, мощного интеллектуального начала. В области рисунка, ясного и законченного, исполненного изящества и стройной, уравновешенной композиции, их приобретения особенно велики.

Но Пушкин был глубоко прав. При всех художественных достоинствах, классицистское искусство не избежало узости и противоречий, связанных с его общественной природой и его временем. Сложившийся в период, когда абсолютная монархия в зените своего могущества еще могла и желала всецело подчинить художественную жизнь страны своим вкусам и авторитету, классицизм неизбежно отразил — по крайней мере, в некоторой степени — влияние абсолютистской государственности и выказывал ясно обозначенные аристократические черты. Прославление отечества, нации зачастую перерастало в апологию дворянства и королевского величия. Рационализм, свойственный этому искусству, лишал его образы той реалистической конкретности в воплощении исторических событий, жизненных ситуаций и характеров, какая составляла огромную покоряющую силу шекспировского театра. Народность мольеровской комедии классицистской же эстетикой осуждалась, как шутовство, «стремление к народу подольститься». Классицизм претендовал на вечность и абсолютность созданных им эстетических ценностей и норм художественно-прекрасного. Греко-римская трагедия, блистательно и величаво переосмысленная на французский манер, провозглашалась последней и высочайшей вершиной эстетически-совершенного.

Французская опера

Детисцем классицизма явилась и французская опера. Это было важным событием в истории национальной культуры страны, которая до второй половины XVII века почти не знала оперного искусства, кроме «привозного» итальянского (Луиджи Росси, Кавалли). После первых опытов в барочном стиле, предпринятых в 60-х — начале 70-х годов композитором Камбером и поэтом-либреттистом Перреном (музыкально-театральные постановки «Пастораль», «Помона»), в качестве первооснователя французского классицистского оперного и балетного театра выступил в 70-х годах Жан Батист Люлли.

**Жан Батист
Люлли
(1632—1687)**

Этот выдающийся музыкант — композитор, дирижер, скрипач, клавесинист — прошел жизненный и творческий путь чрезвычайно своеобразный и во многом характерный для его времени. Тогда еще сильна была неограниченная королевская власть, но уже начавшееся экономическое и культурное восхождение буржуазии привело к появлению людей из третьего сословия в качестве не только «властителей дум» литературы и искусства, но и влиятельных фигур в чиновно-бюрократических и даже придворных кругах.

Родом из флорентинских крестьян, сын мельника, Люлли еще в детстве был увезен во Францию, ставшую для него второй родиной. Будучи сначала в услужении у одной из знатных дам столицы, мальчик обратил на себя внимание блестящими музыкальными способностями. Обучившись игре на скрипке и достигнув поразительных успехов, он попал в придворный оркестр *La bande des 24 violons du roy* (Ансамбль 24 скрипок короля). Люлли выдвинулся при дворе сначала как превосходный скрипач, затем как дирижер, балетмейстер, наконец, как сочинитель балетной, а позже оперной музыки.

С 50-х годов он возглавил все музыкальные учреждения придворной службы как «музыкальный суперинтендант» и «маэстро королевской фамилии». К тому же он был секретарем, приближенным и советчиком Людовика XIV, который пожаловал ему дворянство и содействовал в приобретении огромного состояния. Обладая незаурядным умом, сильной волей, организаторским талантом и честолюбием, Люлли, с одной стороны, находился в зависимости от королевской власти, с другой же — сам оказывал большое влияние на музыкальную жизнь не только Версаля, Парижа, но и всей Франции.

**Люлли-
исполнитель**

Как исполнитель, Люлли стал основателем французской скрипичной и дирижерской школы. О его игре сохранились восторженные отзывы нескольких выдающихся современников. Его исполнение отличалось легкостью, изяществом и в то же время чрезвычайно четко выявленным, энергичным ритмом, в котором он держался неизменно при интерпретации произведений самого различного эмоционального строя и фактуры. Еще более энергичным и динамичным, порою, видимо, на грани некоторой резкости туше, был его стиль клавесинной игры; он, очевидно, придерживался строгой, чеканно-активной трактовки этого инструмента.

Но наибольшее влияние на дальнейшее развитие французской школы исполнения оказал Люлли в качестве дирижера, притом в особенности дирижера оперного. Здесь он не знал себе равных. Его оперный оркестр был по тем временам очень внушителен — он превышал семьдесят человек. Один из музыкантов-современников пишет, что стиль Люлли «характеризуется точностью интонации, мягкостью и ровностью игры, отчетливым решительным ударом всего оркестрового состава, берущего аккорд (так называемый

«первый удар смычка»), неудержимым порывом и очень подчеркнутыми переменами темпов, гармоническим сочетанием силы и гибкости, грации и живости»¹. И здесь в особенности отмечалась характерность, выразительность и отчетливость ритма.

Опера

Собственно оперное творчество Люлли развернулось в последнее пятнадцатилетие его жизни — в 70-х и 80-х годах. За это время он создал пятнадцать опер: «Празднества Любви и Вакха» (1672), «Кадм и Гермiona» (1673), «Альцеста» (1674), «Тезей» (1675), «Атис» (1677), «Изида» (1677), «Психея» (1678), «Беллерофонт» (1679), «Прозерпина» (1680), «Персей» (1682), «Фаэтон» (1683), «Амадис Галльский» (1684), «Роланд» (1685), «Армида» (1686), «Ацис и Галатея» (1686). Среди них широкую известность приобрели «Тезей», «Атис», «Персей», «Роланд» и в особенности «Армида».

Сюжеты

Как уже сказано, опера Люлли возникла под влиянием классицистского театра XVII века, связана была с ним теснейшими узами, усвоила во многом его стиль и драматургию. Это было большое этическое искусство героического плана, искусство больших страстей, трагических конфликтов. Уже сами названия опер говорят о том, что, за исключением условно египетской «Изиды», они написаны на сюжеты из античной мифологии и отчасти лишь из средневекового рыцарского эпоса. В этом смысле они созвучны трагедиям Корнеля и Расина или живописи Пуссена.

Либреттистом большинства опер Люлли был один из видных драматургов классицистского направления — Филипп Кино (Quinault, 1635—1688). В ту пору классицистская драма уже проходила зенит своего развития. В расцвете сил был Расин. И в оперных либретто Кино воспеваются этические идеалы и добродетели. Они олицетворены в его героях — Роланде, Персее, Рено, Амадисе и других. И у Кино любовная страсть, мотивы личного счастья приходят в столкновение с велениями долга, и верх берут эти последние. Фабула все еще связана обычно с войной, защитой отечества, подвигами полководцев («Персей»), с единоборством героя против неумолимого рока, с конфликтом злых чар и добродетели («Армида»), с мотивами возмездия («Тезей»), самопожертвования («Альцеста»). Действующие лица принадлежат к противоборствующим лагерям и сами переживают трагические столкновения чувств и помыслов.

Но по сравнению с величавой и строгой героиней Корнеля, с огромным размахом трагического конфликта страстей и нравственного долга у Расина, в драмах Кино идеи, страсти, характеры, положения — все стало мягче и мельче, приятней и поверхностнее. Его трагедия явно делала уступки реакционной прециозной поэзии, в ней отчетливо обозначились черты галантности. Драмы Кино,

¹ Роллан Р. Музыканты прошлых дней. Л., 1925, с. 49—50.

санкционировавшие лично королем, прежде нежели они могли получить оперное воплощение, несли на себе слишком явно выраженную печать дворянской идеологии, эстетики художественных вкусов. Дело не столько в том, что главными персонажами неизменно бывали короли, принцы, рыцари, боги, что повсюду прославлялись добродетельные монархи и монаршая власть. Действующие лица обрисованы были еще красиво, эффектно, но образы их не только оставались схематичными, но — особенно в лирических сценах — приобретали слащавость. Героика уходила куда-то мимо; ее поглощала куртуазность. Не случайно Вольтер в памфлете «Храм хорошего вкуса» устами Буало обозвал Кино дамским угодником! Так сглаживались жизненные противоречия. Картины народной жизни в «Роланде», «Альцесте» и других драмах идиллически приукрашены, далеки от действительности. Тем более не встретим мы у Кино свободлюбивых мотивов, подобных, например, расиновской «Гофолии».

Люлли как композитор находился под сильным воздействием классицистского театра его лучшей поры. Он, вероятно, видел слабости своего либреттиста и, более того, стремился до некоторой степени преодолеть их своей музыкой, строгой и величавой. Опера Люлли, или, как ее называли, «лирическая трагедия»¹, представляла собою монументальную, широко распланированную, но отличающуюся уравнивошенную композицию из пяти актов с прологом, заключительным апофеозом и обычной драматической кульминацией к концу третьего действия. Ее склад и стиль отразили то решающее влияние, какое она испытала со стороны классицистской трагедии, декламационной манеры ее мастеров-драматургов (Расина) и исполнителей (М. Шанмеле, М. Барона и других).

Речитатив Люлли хотел вернуть событиям и страстям, поступкам и характерам Кино исчезавшее величие. Он пользовался для этого прежде всего средствами патетически приподнятой, певучей декламации.

Мелодически развивая ее интонационный строй, он создал свой декламационный речитатив, который и составил главное музыкальное содержание его оперы. Рисунок этого речитатива, четкий, энергичный, несколько аффектированный по интонации, отличался от мелодики итальянских опер значительно меньшей гибкостью, кантабилностью и почти полным «отсутствием всякой мелодической растительности», как выразился один из современников. «Мой речитатив сделан для разговоров, я хочу, чтобы он был совершенно ровным!» — так говорил Люлли.

В этом смысле художественно-выразительное отношение между музыкой и поэтическим текстом во французской опере сложилось совершенно иное, чем у неаполитанских мастеров. Композитор стремился воссоздать в музыке пластическое движение стиха, его

¹ Под лирикой здесь разумелась поэзия, положенная на музыку.

звучание, размер и передать в интонациях поющего голоса точный смысл и значение всякого слова, фразы, цезуры, их смену, контрасты, более того, вызвать эффект, который гармонировал бы со сценическим положением и жестикуляцией актера. Стихотворный текст и вокальная мелодия сочтались между собою по силлабическому принципу: один звук мелодии на каждый слог текста. Кадансы и ритмические фигуры резко подчеркивали рифмы и цезуры стиха, приходившиеся обычно на первую четверть или половинную долю такта. Чтобы придать своей мелодике возможно более гибкую выразительность, особенно в тех случаях, когда либреттист применял свободное стихосложение, Люлли часто обращался к переменным размерам, чередуя $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$ и т. д. Декламационная манера Мондори и Бошато несла в себе интонационный комплекс, заимствованный актером у ораторской речи. Ораторский элемент присущ и речитативу Люлли, который сознательно ограничивает кантабильно-мелодическую сферу.

Один из самых совершенных образцов этого стиля — пятая сцена второго акта оперы «Армида».

Либретто этой знаменитой лирической трагедии (столетием позже им воспользовался Глюк) написано было Ф. Кино на сюжет одного из эпизодов эпической поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим». Действие происходит на Востоке в эпоху крестовых походов. Армия рыцарей-крестоносцев вступила во владения дамаской царицы волшебницы Армиды и наносит жестокие поражения ее войскам. Напрасно обещает она руку тому, кто отразит нашествие врага. Тогда с помощью своих чар она заманивает предводителя крестоносцев рыцаря Рено в свои заколдованные сады, где волшебные девы дивным пением погружают юношу в глубокий сон. Является царица, чтобы поразить противника. Однако красота чужеземца рождает страстную любовь в ее сердце, и любовь подавляет веления мести. Волшебные чары продолжают действовать. Рено пробуждается, и ответное чувство охватывает его. Но вот являются его боевые соратники — вестники чести и долга рыцаря христианина. И повинаясь долгу, рыцарь собирается в поход. Царица молит любимого не покидать ее. Так основной конфликт трагедии — столкновение мира христианского и языческого, «благочестивого» и «нечестивого» — вызывает трагические конфликты чувств и помыслов в душах героев. Армида — мстительная воительница уступила Армиде-женщине. Теперь Рено-воин превосмогает Рено — юного любовника. И когда рыцари удаляются, волшебница, охваченная гневом и отчаянием, предает разрушению свое заколдованное царство.

Итак, действие происходит в волшебных садах дамаской царицы. Вооруженная копьем, стоит она у изголовья своего противника, зачарованного Рено, и готовится уничтожить его:

Конеч, о пленник мой, мы вместе!
Спи, таинственный враг, победитель-герой.

Очарованием сна ты предан моей мести;
Я сердце поражу бестрепетной рукой¹.

82

Ж. Б. Люлли. Монолог Армиды

En . fin il est en ma puis.

. san . ce, ce fatal en . ne . mi, se su per . be vain .

. queur. Le char . me du som . meil le liv . re à ma ven .

. geau . ce, je vais per . cer son in . vin . ci . ble coeur .

Но по мере того как любовное чувство возникает в душе героини и начинает изливаться в поэтических стихах ее монолога, интонационный строй мелодии раздваивается: горделивые и властные

¹ Перевод автора.

кличи — почти фанфары — все чаще сменяются певучими фразами, голос падает, интонации становятся молящими, выразительные «паузы смятения» прерывают их. И слова говорят то же самое: «Поразим! — Я дрожу... Отомстим! — Я вздыхаю...».

Арии, хоры

Опера Люлли состояла не из одних только речитативов. Встречаются в ней и закруженные ариозные номера, мелодически родственные тогдашним *airs de cour* и *brunettes*, чувствительные, кокетливые или написанные в энергично-маршевых либо жеманно-танцевальных ритмах. Ариями завершались декламационные сцены-монологи. Так, речитатив Армиды, который мы только что цитировали, переходит к концу монолога в мелодичное ариозо песенного склада, его ритмическая фигура близка менуэту. В других случаях ариозные построения возникали у Люлли внутри его речитативов, перемежаясь с ними, и тогда сцена приобретала смешанный речитативно-ариозный склад.

Силен был Люлли в ансамблях, особенно в характерных, порученных комическим персонажам, которые очень удавались ему. Немалое место занимали в «лирической трагедии» и хоры — пасторальные, военные, религиозно-обрядовые, фантастически-сказочные и другие. Их роль, чаще всего в массовых сценах, была по преимуществу декоративной. С этим связана некоторая «изящная застылость» их музыки, написанной нередко в том же декламационном складе.

Оркестр Люлли

Как уже сказано, Люлли был блестящим для своего времени мастером оперного оркестра, не только искусно сопровождавшего певцов, но и рисовавшего разнообразные поэтически-живописные картины. Подобно Монтеверди, автор «Армиды» видоизменял, дифференцировал тембровые краски применительно к театрально-сценическим эффектам и положениям. Он применял, например, трубы и литавры в военных эпизодах, засурдиненные скрипки в любовно-лирических, деревянные духовые (гобои, флейты) — в пасторальных.

Особенно прославилась великолепно разработанная Люлли вступительная «симфония» к опере, открывавшая действие, а потому и получившая название «французской увертюры»¹. Эта оркестровая пьеса блестящего и несколько абстрактного стиля, выполненная с «графической» сухостью в четком и энергичном ритмическом рисунке, по композиционному строению приближалась к трехчастной форме А — В — С. Иногда применял Люлли и трехчастную форму с репризой, впрочем, сильно сокращенной и не столько тематической, сколько по характеру звучания. Игривая середина увертюры с имитационной полифонией, легкой фактурой и оживленным движением обрамлялась построениями величавыми, с тяжеловесным аккордовым складом и патетически приподнятой мелодико-ритмической сферой:

¹ От глагола *ouvrir* — открывать.

Lentement



Vite



Lentement



Балетная музыка

До наших дней в театральном и концертном репертуаре сохранилась балетная музыка Люлли. И здесь его творчество было для французского искусства основополагающим. Оперный балет Люлли — это далеко не всегда дивертисмент: на него возлагалась нередко не только декоративная, но и драматическая задача, художественно-расчетливо сообразованная с ходом сценического действия. Отсюда танцы пасторально-идиллические (в «Альцесте»), траурные (в «Психее»), комическо-характерные (балет «зябнувших» в «Изиде») и различные другие.

Французская балетная музыка до Люлли имела уже свою, по крайней мере вековую, историю («Комический балет королевы» XVI столетия). Но он внес в нее новую струю — «бойкие и характерные мелодии»¹, острые ритмы, оживленные темпы движения. В то время это явилось целой реформой балетной музыки.

¹ Это определение принадлежит современнику Люлли, известному эстетике классицизма аббату Дюбо.

В общем, инструментальных номеров в «лирической трагедии» было гораздо больше, чем в итальянской опере *seria*. Обычно и по музыке они были выше и более гармонировали с действием, происходившим на сцене.

По ходу драмы арии, хоры, балетные номера «монтировались» в речитативную декламацию. Объединяющими моментами остались размер, ритм стиха и сценическая композиция.

**Демократические
тенденции
у Люлли**

Как ни тесна была связь Люлли с классицистским театром, неверно было бы сводить к этой основе все его творчество: оно было шире и многообразнее. Среди влиятельных представителей классицизма у него были враги, например Буало. Скованный нормами и условностями придворного быта, нравов, эстетики, Люлли все же оставался «великим художником-разночинцем, сознававшим себя ровней самым знатным господам»¹. Этим он заслужил себе ненависть среди придворной знати. Он не чужд был вольнодумства, хотя и писал немало церковной музыки и во многом реформировал ее. Его традицией стало вслед за придворными спектаклями своих опер давать представления «в городе», то есть для третьего сословия столицы, иногда бесплатно. Он с энтузиазмом и настойчивостью поднимал к высокому искусству талантливых людей из низов, каким был и сам. Воссоздавая в музыке тот строй чувств, манеру изъясняться, даже те типы людей, какие зачастую встречались при дворе, Люлли в комических эпизодах своих трагедий (например, в «Ацисе и Галатее») неожиданно обращал взоры к народному театру, его жанрам и интонациям. И это удавалось ему, ибо из-под пера его выходили не только оперы и церковные песнопения, но и застольные и уличные песенки. «Его мелодии распевались на улицах, «бренчались» на инструментах. Многие из его напевов, впрочем, вели происхождение от уличных песенок. Его музыка, заимствованная частью от народа, к нему возвращалась»². Не случайно у Ж.-Ж. Руссо ариозный финал монолога Армиды уподоблен «песенке в кабачке», а младший современник Люлли, Ла Вьевиль, свидетельствует, что одна любовная ария из оперы «Амадис» распевалась всеми кухарками Франции.

Люлли и Мольер Знаменательно сотрудничество Люлли с гениальным создателем французской реалистической комедии Мольером, который широко обставлял свой театр балетными номерами. Помимо чисто балетной музыки, комические выходы (*entrées*) костюмированных персонажей сопровождались пением-рассказом (*récit*). «Господин де Пурсоньяк», «Мещанин во дворянстве», «Мнимый больной» написаны были и ставились на сцене как комедии-балеты. В пьесе «Брак поневоле» есть балетная сцена, где перед ее комическим героем Сганарелем появляются гадалки с тамбуринами. Он спрашивает у них совета: жениться ли ему?

¹ Роллан Р. Музыканты прошлых дней, с. 19.

² Роллан Р. Музыканты прошлых дней, с. 121.

В ответ они смеются, танцуют и поют. Таких сцен у Мольера много. Для них Люлли — сам отличный актер, не раз выступавший вместе с ним на сцене, — писал танцевальную и вокальную музыку.

Итак, создатель «Персея» и «Армиды» не только музыкой своею, благородной и величавой, подавлял или снимал прециозно-галантные слабости Кино, поднимая лирическую трагедию на уровень Расина и Корнеля, а комический балет делал созвучным Мольеру — он бывал порою шире и выше чистого классицизма своей эпохи.

Школа Люлли, ее эволюция

Влияние Люлли на дальнейшее развитие французской оперы было очень велико. Он не только стал ее основоположником — он создал национальную школу и в духе ее традиций воспитал многочисленных учеников, которые в той или иной мере культивировали его стиль. К ним принадлежали Марэн Марэ, Андрэ Кампра, Паскаль Коласс, Андрэ Детуш и другие. Однако лирическая трагедия была слишком детищем своего времени, чтобы сохраниться после смерти Люлли без существенных изменений; и они неизбежно произошли, когда его не стало, а «век Людовика XIV» склонился к упадку.

Высокая трагедия постепенно отступала на второй план, между тем как хореографическая сторона, приобретая все более дивертисментный характер, неудержимо разрасталась. Героически-речитативная «сердцевина» лирической трагедии оказалась размытой все шире проникавшими в нее струями бытовой музыки. Наконец, опера теряла композиционную цельность и стройность, свойственную Люлли. Она как бы распадалась на отдельные эпизоды, сцены, номера. Таковы были, например, блестяще и элегантно-легко написанные «Венецианские празднества» Кампра (1710) — оперная композиция, чрезвычайно ярко выразившая всю эту эволюцию.

Так встретила французская опера XVIII век, с его последним и смертельным кризисом старого режима и упадком дворянской культуры, с назреванием неотвратимо надвигавшейся революции и бурным развитием идей Просвещения, широко и властно захватившим область искусства и эстетики.

Закономерно, что к концу правления «короля-солнца», когда верх взяли самые реакционные силы, а кульминация высокого классицизма уже оставалась позади и французский музыкальный театр потерял прежний авторитет и нравственное воздействие на публику, — роль большого искусства, признанного и покровительствуемого королевской властью, перешла к находившейся до того несколько в тени культовой музыке. Правда, почти все крупные мастера XVII века писали в духовных жанрах — достаточно называть Люлли и Франсуа Куперена. Однако с 80-х годов в центре французской музыкальной жизни как «властители дум» и «музыкальные диктаторы» выдвигаются композиторы, пишущие либо исключительно, либо главным образом церковную музыку. Таковы

были прежде всего младшие современники Люлли — Марк Антуан Шарпантье (1636—1704) и Мишель Ришар де Лаланд (1657—1726).

Шарпантье, автор двенадцати месс, двадцати четырех «Священных историй» и свыше ста мотетов, в юности обучался композиции в Риме у Кариссими, многое усвоил из опыта итальянского хроматического письма и колористических приемов венецианской полихоральной школы. Это был крупнейший представитель французского церковно-музыкального барокко¹. Однако подлинной кульминацией французской культовой музыки стало творчество Мишеля Ришара де Лаланда.

Вдохновенный художник во всеоружии как полифонического, так и гомофонного письма, Лаланд в период наивысшего подъема (80—20-е годы) сосредоточил свою активность на жанре мотета, который довел до небывалого еще во Франции совершенства. Синтезируя элементы итальянского барокко и французского классицизма, Лаланд осуществил чрезвычайно широкую и многогранную концепцию мотета, оснастив его хорами, ариями, ансамблями и оркестровыми симфониями с блестяще концертирующими партиями солирующих инструментов (флейт, гобоев, скрипок). Величие, высокий эмоциональный тонус, колористическая яркость и разнообразие звучания слились здесь воедино. Королевский двор был эпатирован этой музыкой. Лаланд был осыпан «королевскими милостями». Людовик присвоил ему звание композитора — руководителя придворной капеллы и музыкального «суперинтенданта», полагая, что именно он, Лаланд, является теперь величайшим музыкантом Франции, преемником и продолжателем Люлли.

Тем временем, однако, в столичном оперном театре, хотя и потерявшем прежний престиж в обществе и государстве, происходили новые немаловажные события.

**Жан Филипп
Рамо
(1683—1764)**

Во времена Людовика XV на французскую оперу воздействовали различные противоположно направленные силы: традиция героики, созданной классицизмом XVII века; влияние изысканно-нарядного, ювелирно-тонкого и идилического рококо; новый, демократический классицизм Вольтера и его школы; наконец, эстетические идеи энциклопедистов (Руссо, Дидро и других). В точке пересечения этих воздействий сложилось творчество Рамо — композитора, который, пытаясь укрепить пошатнувшиеся основы, заложенные Люлли, стремился восстановить прежнюю цельность лирической трагедии и обновить здание. Но он избрал путь, отклонивший его от этой цели, а именно — обратился к эстетическим идеалам и выразительным средствам, рожденным совсем другой, новой эпохой. Естественно, что такая задача, не только трудная, но

¹ Стиль барокко хотя и не привился широко на французской почве, все же дал знать о себе, будучи импортирован, главным образом, из Италии и Испании. Таков был французский музыкальный театр времен Мазарини, поэмы Жоржа Скюдери или знаменитая декоративная живопись и скульптура Шарля Лебрена.

в сколько-нибудь полной мере уже неосуществимая, была по плечу только очень большому и притом противоречивому художнику.

Жизнь

Жизнь Рамо сложилась и прошла далеко не так блестяще, бурно и эффектно, как у Люлли, она не отличалась столь авантурными чертами. Диапазон его деятельности был более узким, а протекала она, пожалуй, несколько буднично и однообразно.

Он родился в 1683 году в одном из древних музыкальных центров Франции — городе Дижоне, в семье органиста, посещал иезуитский коллеж, в 1701 году побывал в Италии. Он обладал незаурядным дарованием исполнителя и с 1702 года выступал в качестве скрипача, а затем органиста в Авиньоне, Клермон-Ферране, наконец, в Париже, где окончательно обосновался с 1723 года. Там этот скромный и упорный труженик музыкального искусства выбил в придворные музыканты, после того как приобрел широкую известность своими пьесами для клавесина (первая книга — в 1706 году) и в особенности теоретическим трудом «Трактат о гармонии», который был издан в Париже в 1722.

Смолоду связанный с театром, писавший музыку к ярмарочным спектаклям, Рамо очень поздно, уже пятидесяти лет от роду начал выступать с оперными произведениями: только в 1733 году поставлена была в Париже его первая опера — лирическая трагедия «Ипполит и Ариция». Другой опус того же года и жанра — «Самсон» на либретто Вольтера — не увидел сцены. За ними последовали героический балет «Галантная Индия» (1735), лирические трагедии «Кастор и Поллукс» (1737), «Дарданос» (1739), «Зороастр» (на музыке «Самсона»), «Прометей» (либретто Вольтера), комедия-балет «Платя, или Ревнивая Юнона» (1745), героическая пастораль «Заис» и другие. Всего перу Рамо принадлежит не менее тридцати пяти музыкально-театральных сочинений. Здесь его дарование, образованность, великолепная техника письма, знание сцены развернулись во всем блеске и основательности. «Кастор и Поллукс» — классический образец французского оперного стиля XVIII века, он уже предвещает отчасти парижские оперы Глюка. «Галантная Индия» не сходит с парижской сцены по сей день. Менее долговечным оказалось наследие Рамо в других жанрах — его музыка к драматическим, комедийным, балетным спектаклям, его сольные кантаты, мотеты, в которых, впрочем, также заключено немало прекрасной музыки. Вплоть до нашего столетия крупнейшие французские композиторы видят в Рамо своего учителя и наставника. «Мы имели чистую французскую традицию в творчестве Рамо, сотканном из изящной и очаровательной нежности, верных интонаций, строгой декламации в речитативах...» — так писал Клод Дебюсси¹. Ромен Роллан говорит о «мощных творениях Рамо», о его «волевом и сознательном гении»². При жизни автор

¹ Цит. по: «Советская музыка», 1955, № 1.

² Роллан Р. Музыканты прошлых дней, с. 135.

«Дарданюса» не был, подобно Люлли, «музыкальным диктатором Франции». Но в последующей истории французской музыки его влияние оказалось более широким, сильным и прочным, несмотря на поражения, испытанные им во второй половине своего века, особенно во время «войны буфонов». Умер Рамо в 1764 году.

Опера

Рамо — оперный композитор, как сказано, оставался в большой мере верен традиции Люлли.

Многие его сюжеты и либретто, все эти героические пасторали, Ги-меней и Амуры, Гебы и Зефиры были очень далеки от реальности и чем дальше, тем более начинали казаться жеманными, старомодными, кое в чем даже смешными. Недаром они ставились на придворной сцене в Версале и Фонтенбло, где «золотая публика» восторгалась ими, впрочем, не принимая их всерьез, в то время как свободомысленная критика осыпала их стрелами самых непочтительных сарказмов. Люлли, создавая сильные музыкально-сценические образы, характеры, ситуации, еще мог обобщать наблюдаемое им в окружающей действительности. Но во времена Рамо французское официальное общество, государство, нравы, характеры — все измельчало, опустилось, ослабело, и прежние фабулы, темы, сюжетные линии уже потеряли эстетическое оправдание и исторический смысл.

Либретто

В драме Корнеля, Расина, даже Кино Люлли находил живой источник вдохновения.

Либреттисты Рамо — Фюзелье, Бернар, Пеллегрен, Каюзак — все, за исключением Вольтера, — не обладали таким поэтическим даром. В них сказалось эпигонство, они гораздо больше ограничивали композитора, нежели вдохновляли его. Условности либретто, надуманность, абстрактность образов сковывали и охладили оперу мастера из Дижона. Драматургически она слишком часто страдала искусственностью, длиннотами, чрезмерным перевесом рассудка над живым, непосредственно-свежим эмоциональным началом. Именно это вызывало со стороны передовых умов просвещения, даже тех, кто высоко оценивал музыку композитора, — критику, протесты, порою насмешки (Руссо в «Новой Элоизе», Дидро в «Племяннике Рамо»). В то время, когда Франция уже бурлила нарастающим революционным движением, когда рушились устои и происходила генеральная переоценка ценностей, старый жанр и стиль лирической трагедии приходили в кричащее противоречие с новыми потребностями развития общества и искусства.

Рамо-теоретик

Все это составляло, однако, лишь одну сторону оперы Рамо — сторону, наиболее обращенную в прошлое, консервативную и обветшалую. Но она обладала и другой стороной, устремленной в будущее. Люлли — прежде всего музыкант-практик — композитор и исполнитель-виртуоз. Как скрипач, дирижер, он, вероятно, стоял выше Рамо неизмеримо. Но Рамо был не только практиком, но и теоретиком, и притом выдающимся теоретиком.

Как эстетик, он защищал передовую теорию своего времени — теорию искусства как подражания природе. Исследуя закономерности гармонии, он исходил, по существу, из материалистического понимания звука и звуковых ощущений (натуральный звукоряд как явление физического мира). Он требовал от музыканта проверки и осмысления практического опыта средствами разума, интеллекта. Следуя этим путем, он теоретически обобщил и обосновал терцовое строение, обращение аккордов, ввел понятие «гармонического центра» (тоники), доминантовой и особенно субдоминантовой функций. Теоретические взгляды Рамо в некоторых вопросах расходились с воззрениями энциклопедистов. Так, он ошибочно полагал, будто не мелодия, но гармония составляет главную основу музыки. Отсюда ожесточенная полемика с Руссо, защищавшим приоритет мелодического начала. Тем не менее энциклопедисты высоко оценивали Рамо-теоретика; в особенности его работы заслужили горячее одобрение виднейшего просветителя, знаменитого математика Д'Аламбера. Все это шло навстречу просветительским веяниям эпохи. Не случайно оперы Рамо «Самсон», «Прометей», «Принцесса Наваррская» написаны были на либретто Вольтера, а комический балет «Платея» (1745) завоевал восторженное сочувствие Руссо, Дидро и других деятелей «Энциклопедии», настроенных резко оппозиционно по отношению к лирической трагедии.

**Иден,
драматургия**

Время показало, что и произведения, созданные мастером в старых театральных жанрах, зачастую таили в себе новое содержание и плодотворные поиски новых стилистических решений. Свободолюбивый дух Вольтера парит над героикой «Самсона» и «Прометея». «Кастор и Поллукс» воплощают высокую трагедию самопожертвования, они близки «Орфею» и «Альцесте» Глюка. Кстати сказать, есть у Рамо и «Орфей» (маленькая кантата). «Галантная Индия» — не столько экзотика с турками и перуанцами, сколько пусть наивная, но убежденная проповедь гуманизма и осуждение моральных устоев европейского общества. Подлинный герой этого балета — «естественный человек» в духе Руссо или Гельвеция. Перуанские инки или американские индейцы, исполняющие галантные ригодоны и гавоты под очаровательно-идиллическую музыку, — это носители более высокой нравственной добродетели — те самые, о которых говорил Дидро: «Я готов идти на пари, что их варварство менее порочно, чем наша городская цивилизация». Те же энциклопедисты рукоплескали «Платее» потому, что в гротескных образах уродливых обитателей «болотного царства» они видели замаскированную сатиру на «большой свет» (это не помешало, впрочем, «скандалезному» успеху этой комедии в Версале).

Но сила Рамо заключалась не только в подобных сюжетных мотивах, но и в выразительной красоте и сценических достоинствах его музыки, соединившей героическое начало Люлли с тонким изяществом и жизненной наблюдательностью Куперена. К тому же и

эволюция оперно-театральных жанров в конце XVII и в начале XVIII века наложила на драматургию Рамо свой весьма рельефный отпечаток. Прежние формы сохранились, но уже в ином качестве, иных ролях и отношениях. Героическая сфера сузилась, лирическая и особенно картинно-живописная — разрослась. Люлли шел к своей лирической трагедии от балетов или комедий-балетов (он написал их около сорока). Рамо, наоборот, дебютировал лирической трагедией, а пришел к балету — героическому, пасторальному, к балету-комедии наконец. Более того, у Люлли хореография живописно оттеняла или обрамляла драму — у Рамо балет рассредоточил и отчасти затенил драматическое действие даже в лирической трагедии, этом «святая святых» старого оперного классицизма. Это не могло не отразиться на тематизме и стиле.

**Вокальный стиль.
«Кастор
и Поллукс»**

Он отнюдь не отказался от арии и, более того, привнес в нее ту чувствительность и изящество письма, какие мало свойственны были Люлли и его современникам. Драматизируя хоры, он вдохнул в них новую жизнь. Но еще сильнее был он в речитативах. В трагедиях типа «Ипполита» или «Дарданюса» еще есть сюжетно-жанровая основа для больших речитативных сцен, хотя и там они уже теряют кульминационное значение.

Сам по себе речитатив у Рамо обладает очень высокими художественными достоинствами. Приведем пример из монументального «Кастора и Поллукса» — лучшей среди героических опер Рамо. Эта знаменитая трагедия написана в пяти актах. После французской увертюры (Рамо был очень изобретателен в ее построении) и иносказательного пролога, где Изящные Искусства укрываются под сенью Венеры, покоряющей своей красотой их противника — бога войны Марса, — первое действие переносит нас в Грецию героической эпохи. Здесь нет характерного для старой лирической трагедии аллегорического прославления монарха или любовной драмы в духе прециозной поэзии века Людовика XIV. На сцене воссозданы образы античной легенды о дружбе и верности братьев-воинов. Трактовка сюжета ближе к Вольтеру, чем к Кино. Народ скорбит о Касторе, погибшем на поле брани (величавые хоры в стиле, родственном «Альцесте» Глюка). Поллукс, сын Леды и Юпитера, мстит за брата, поражая убийцу. Спартанцы справляют триумф отмщения и славят победителя (балетный дивертисмент). Второй акт трагедии разыгрывается в храме Юпитера. На лоне импозантной картины жертвенного обряда герой, принявший решение сойти в царство мертвых, чтобы вернуть Кастора к жизни, обращается с мольбой об успехе к богу-отцу:

О владыка мира, мой голос
Трепещет, к тебе вознесен.
Так рассей же испуг мой, как сон,
Утоли мне бездонную горсть¹

¹ Перевод автора.

Ma voix, puissant maître du monde, s'é.

lève en tremblant jusqu'à toi, d'un

seul de tes regards dissipant mon effroy, calme aus.

. si ma douleur profonde

Еврод Дебюсси, весьма критически относившийся к Глюку, упреждал его в том, что, черпая у Рамо, он привнес во французскую оперу немецкую тяжеловесность интонации, впоследствии достигнутую аналогично в вагнеровском мелосе. Дебюсси призывал к восстановлению чисто французского стиля Рамо, с его «естественной темницей», сочетающей ясность и простоту выражения с элегантною формы. Не будем оспаривать здесь безосновательные

суждения Дебюсси о Глюке, но в его характеристике речитатива Рамо много верного. Вокальная линия «Кастора и Поллукса» гибче, тоньше выразительно нюансирована, чем у Люлли. Рисунок речитатива широк, величав, но одновременно гибок, певуч, ораторский пафос сливается в нем с естественностью французской декламации (свободная метрика, переменный размер) и экспрессивными, однако изящно очерченными кадансами перед цезурами поэтического стиха.

Речитативная декламация особенно широко разрастается в третьем и четвертом актах оперы (Аид). Это — драматическая вершина трагедии: Поллукс охвачен решимостью пожертвовать своим бессмертием для спасения Кастора, занять его место в преисподней. На лоне Елисейских полей, где тени умерших танцуют идиллическую пастораль, братья-воины состязаются в поединке великодушия. Пятый акт приносит развязку: Юпитер, тронутый мужеством героев и их преданной дружбой, возвращает обоих в царство живых. Возникает триумфальный «общий танец», традиция которого в наши дни так блистательно и ново воссоздана Морисом Равелем в «Дафнисе и Хлое». Это — воплощение античной темы в духе позднего французского классицизма предреволюционной эпохи.

Однако чем дальше, тем больше живописная картинность у Рамо брала верх над героико-драматическим началом. Еще параллельно лирическим трагедиям возникли первые «героические балеты». В самом раннем из них — «Галантной Индии» — цельная композиция уже распалась на отдельные эпизоды, то экзотически-картинные (буря на море, землетрясение, индийский праздник), то эпизоды, еще драматичные, но уже сюжетно не связанные между собою. Это внедрение в оперный театр сюитно-дивертисментного начала закономерно привело к тому, что роль драматургически объединяющего фактора стала переходить из вокальной партии в оркестр.

Сама художественная натура композитора способствовала этому. Его стихией был танец, куда он, сохраняя черты галантности, внес темперамент, остроту, народно-жанровые ритмоинтонации, подслушанные еще в молодости на ярмарочных подмостках. Они сначала терпко, иногда вызываясь прозвучали в его клавишных пьесах, а оттуда вошли в оперный театр, явившись перед публикой в новом, оркестровом наряде.

Гармония, оркестр Нигде, пожалуй, Рамо не был так велик, нов и искусен, как в оркестре. Его инструментовка в блеске, изяществе и обилии темброво-звукописных эффектов не уступала Люлли. Более того, теперь оркестр стал тоньше и богаче, чем во времена Людовика XIV, его освежили новые инструменты.

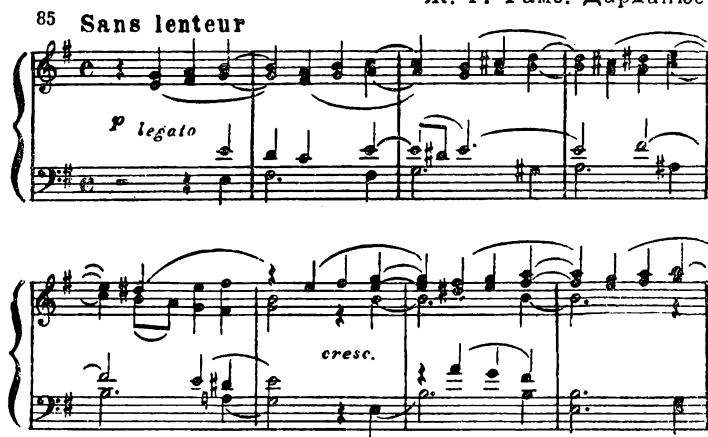
Деревянные духовые были представлены флейтами, гобоями — любимцами Люлли, фаготами. Изредка присоединялся к ним только входивший в употребление кларнет (в героической пасторали «Акант и Кефис», 1751). В пасторальных жанрах в группе

духовых появлялась народная волынка (*musette*). Из медных применялись трубы, валторны. В ударную группу входили литавры, барабан и (новое у Рамо) — тамбурин.

С другой стороны, именно оркестр Рамо шире всего воспринял богатство и новшества его гармонии, выразительно-тонкой, разнообразной, полной силы и нарядного изящества. Красивая плавность голосоведения сочеталась с выразительно оправданным применением диссонирующих созвучий. Приготовленные и неприготовленные задержания, протянутые цепями по оркестровой ткани, делали эмоциональную нюансировку «мерцающей», трепетно-подвижной.

Рамо не достиг, подобно Баху, эпохальных совершенств в области энгармонизма; однако он сумел проникнуть в эту область и оставил нам образцы красивого и остроэкспрессивного применения энгармонических последований (например, трио Парок во втором акте «Ипполита»). Красочно инструментованные оstinатные гармонии-ритмы рисовали целые поэтические картины. Все это открывало новые возможности оперной музыки — динамические и психологически-характерные. Мы встречаем в партитурах Рамо страны, трагическое величие которых лишь немногим уступает траурным образам Госсека:

Ж. Ф. Рамо. Дарданюс



Рамо был одним из самых активных среди ранних поборников нонаккорда во французской музыке. Он почувствовал в нем «аккорд экзальтации», впрочем, мастерски применял его и в пасторальных сценах.

Безыскусственно-чувствительная, здоровыми соками напоенная *Musette* из оперы-балета «Заис» ближе к идеалу Руссо («Назад к природе!»), псжели к аристократически изнеженным пасторальным Ланкре, Буше или Фрагонара.

Поразительный талант Рамо-звукписца, соединявшего почти декоративный размах с камерной изысканностью рококо, оставил глубокий след в истории французской музыки. «Платея» — дерзко-насмешливая комедия, но в ее «звукписи лягушек» Клод Дебюсси услышал поэзию французской природы и чарующе-красиво воссоздал ее во «Флейте Пана» из «Песен Билитис».

Противоречия Рамо В операх Рамо тесно переплетались, казалось бы, несовместимые тенденции: консервативная привязанность к старомодным либретто и глубоко новаторские импульсы, заложенные в музыку; чисто французская утонченность письма и умение быть понятым всеми; сохранение громоздкой и пышной композиции, а внутри нее — «ясность, точность, сосредоточенность формы» (К. Дебюсси). В этом смысле Люлли был более целен, а Рамо более противоречив. Но противоречие это, связанное с упадком жанра, в то же время свидетельствовало о прогрессе французской музыки, ее образного содержания, стиля, выразительных средств. Рождался новый классицизм — просветительский классицизм XVIII века.

Инструментальная музыка На XVII и первую половину XVIII столетия приходится одна из самых внушительных кульминаций в истории французской инструментальной музыки (орган, лютня, гамба, клавесин). Кульминация эта оказалась достигнутой под действием различных, иногда противоположных, причин: роста городов, их музыкальной культуры, восхождения третьего сословия и все более широкого проникновения музыки в его быт; с другой же стороны, свою роль сыграли широта и разнообразие музыкального оформления придворной жизни и то влияние, какое неизбежно оказывал на инструментальную культуру оперный и балетный театр.

Смычковые XVII и начало XVIII столетия были переломным периодом в истории французского смычкового искусства. Культура виолы была еще сильна, особенно — теноровой гамбы (*basse de violon*), которой посвятили свой виртуозный талант замечательные музыканты — «первый виолист Парижа» Отман, друг и сподвижник Люлли Марэн Марэ, отец и сын Форкерэ и другие.

Напомним, что шестиструнная виола квартово-терцового строя, с плоскою нижней декой, покатыми плечами, тесно расположенными струнами и маленькой, низкой подставкой, звучала глуховато, мелодически «обезличивала» средние струны и не приспособлена была к исполнению новой, ярко эмоциональной музыки гомофонно-гармонического склада. Скрипка же в XVIII веке, даже «узаконенная» при королевском дворе, все еще третировалась некоторыми теоретиками как «инструмент толпы», «неблагородный», «уличный», «простонародный»¹. Но скрипке и во Франции

¹ См. об этом в капитальном труде: Гинзбург Л. История виолончельного искусства, М. — Л., 1950, с. 147 и дальше.

принадлежало будущее, и она постепенно, но победоносно прокладывала себе путь. Люлли был великим французским скрипачом XVII столетия. В первой половине XVIII века Франция выдвинула другого замечательного виртуоза, обогатившего скрипичную культуру, — Жана Мари Леклера-старшего (1697—1764). Его сонаты (особенно популярна благородно-патетическая «Гробница») до сих пор украшают скрипичный концертный репертуар.

Клавесин

Если лютневая и гамбовая литература XVII—XVIII веков представляет собою красивую, но уже перевернутую страницу в истории французской музыки, то произведения для клавесина живут полной жизнью и в современном, главным образом фортепианном репертуаре¹, несмотря на то что инструменты эти уже сильно отличаются друг от друга.

У клавесина механизм щипковый: при ударе о клавишу перышко зацепляет струну, и она издает отрывистый, но гулкий звук (благодаря несовершенству механизма, свободно звучат обертоны). При таком устройстве нельзя играть связно (*legato*); постепенные нарастания и спады звучности (*crescendo*, *diminuendo*) также невозможны. К этому нужно добавить значительно более узкий, нежели у фортепиано, диапазон и отсутствие современного педального механизма. И все же клавесин обладал, особенно для своего времени, великолепными качествами. Его серебристо-звонкие тембры в верхнем регистре очень красивы, а в басах «наплывы» обертонов создают богатый оттенками колорит. Жемчужно-рассыпчатая игра (*jeu perlé*) и мелизмы дают эффект сверкающей легкости и изящества, уже не осуществимый на фортепиано. Клавесинное искусство в XVII—XVIII веках достигло высокого совершенства.

Клавесинисты

Виртуозы-клавесинисты Жак Шамбоньер (1602—1672), Луи Куперен (1626—1661), Жан д'Англибер (1635—1691), Жан Франсуа Дандриё (1682—1738), а в особенности Франсуа Куперен (1668—1733) и Жан Филипп Рамо создали множество превосходных произведений, вошедших в сокровищницу классического искусства Франции.

Французская жизнь, природа, люди нашли в них поэтическое воплощение, часто не лишенное черт изысканности и идеализации, однако же высокохудожественное, иногда сильное и даже пронзительное. Среди этих пьес для клавесина, если говорить об их жанровом облике, преобладали танцевальные, но широко представлены были также и песенные жанры. Тут сказалось влияние оперы и балета. Не случайно у Ж. д'Англибера и других клавесинистов мы находим переложения балетной музыки, увертюры и арий из лирических трагедий Люлли. К тому же Люлли и Рамо сами были клавесинистами и сочиняли великолепную клавесинную музыку.

¹ Впрочем, и в наше время они иногда исполняются, как в старину, на кла-

Сюита XVII века В XVII веке излюбленным циклом у клавесинистов была сюита¹, состоявшая из следовавших друг за другом небольших танцевальных пьес.

Помимо аллеманды, паваны, французской куранты, сарабанды, чаконы, пассакальи, жиги, которые уже в Италии соединялись в партиты или «камерные сонаты» для скрипки либо чембало², — французская сюита включала и другие, чисто французские танцы, народные по жанровому происхождению. Так, гавот — энергичный, двухдольного размера танец гавотов — жителей провинции Дофине. Мюзетт — крестьянская пляска под волынку. В Нормандии волынку называли лур (*loure*), и под этим наименованием в сюитах появились пьесы неторопливого движения и в синкопированном ритме на шесть четвертей. Менуэт — наследник куранты — степенный трехдольный танец³ провинции Пуату. Люлли одним из первых лишил его провинциальной непосредственности и колорита, придав ему чинный, иногда изысканно-жеманный, а подчас и торжественно-декоративный характер. Бурре — пляска вприпрыжку с музыкой на четыре четверти и с затактом, ее плясали когда-то овернские дровосеки⁴. Пассепье — быстрый трехдольный танец, заимствованный у бретонских моряков. Канари — одна из французских разновидностей жиги. Музыка этого очень быстрого и живого четырехдольного танца с триольной ритмической фигурой отличалась щебечущими мордентами, которые расцвечивали мелодию на сильных долях.

В клавесинных сюитах XVII века все эти танцы фигурировали уже далеко не в первозданной свежести прежних народных вариантов, а в новом художественном качестве, отразившем стиль эпохи, оригинальную индивидуальность композитора и своеобразие инструмента. В их скупом и строгом, ритмически четком рисунке, в степенном и важном движении, какое в них преобладало, явственно сказалось влияние классицизма и в особенности оперы Люлли. Некоторые из них звучат как настоящие оперные балеты своего времени. В расположении инструментально-хореографических номеров лирической трагедии отчетливо сказывается принцип сюитного жанра и композиции.

Франсуа Куперен (1668—1733) Франсуа Куперен явился лучшим, подлинно гениальным мастером французской клавесинной школы. Это был многогранный и смелый художник. Усвоив некоторые черты классицизма — его стремление к чистоте французского стиля, к стройной композиции, ясности формы, — он сочетал их с тем нарядным изяществом и тончайшей отделкою деталей, какие с начала XVIII века стали характерны

¹ От французского глагола *suivre* — следовать.

² См. с. 231—232.

³ Слово «менуэт» происходит, вероятно, от «*menus mouvements*», что значит «малые (мелкие) движения». В XVII веке возник и испанский, часто четырехдольный менуэт.

⁴ *La bougée* — вязанка хвороста.

для нового стиля рококо. Но в этот синтез Фр. Куперен внес свои совершенно оригинальные черты, поднявшие его творчество значительно выше искусства его времени.

Фр. Куперен родился в Шом, близ Парижа, и происходил из семьи, которая дала Франции многих музыкантов. Как отец его, так и учитель Ж. Томлен были органистами, и сам он в молодости начал свою карьеру в этом амплуа сначала в парижской церкви Сен-Жерве, потом при королевском дворе. С 1702 года Куперен стал придворным клавесинистом и учителем музыки и в этой профессии и должности прожил всю остальную жизнь. Он умер в Париже в 1733 году.

Наследие Куперена Творчество Фр. Куперена охватывает разнообразные жанры: он писал трио-сонаты, концерты, органные мессы (многое в них — скорее в светском стиле) и другую музыку. Почитатель и знаток Корелли, он усвоил опыт итальянского мастера в концертном и сонатном жанрах, однако уже на свой французский лад и стиль. В его оркестровом письме ясно чувствуется влияние Люлли. Одно из примечательных сочинений Куперена — программная оркестровая сюита в шестнадцати частях «Апофеоз Люлли», где автор прямо следует стилю основателя французской оперы. Но всего больше прославился Куперен как клавесинист. Это был замечательный виртуоз и теоретик клавесинного искусства. В 1717 году вышел в свет его труд «*L'art de toucher le clavecin*».

Клавесинные пьесы

Принципы, теоретически сформулированные в книге Куперена, нашли практическое выражение в его знаменитых «Пьесах для клавесина» (или «Сонадах»), которых он написал свыше двухсот сорока. Они были популярны при жизни композитора в 1713—1730 годах и вышли в свет четырьмя сборниками, объединенными, как тогда было принято, в большие серии, или, как говорилось, ряды (*ordres*), — может быть, лучше было бы сказать «вереницы»¹. Число таких серий составило в общей сложности двадцать семь. Эти необычайно длинные сюиты состояли из коротких пьес, весьма разнообразных по содержанию. В их объединении не было какого-либо цельного и глубокого замысла, за редкими исключениями, о которых речь будет ниже. Такой цикл еще не имел ни вступления, ни финала, ни какой-либо срединной кульминации — лирической или иной. Контрасты были мало свойственны ему. Здесь царил принцип «мимолетности».

**Рондо
клавесинистов** Более однотипны были пьесы клавесинистов по форме. Традиционная двухчастная композиция старинных танцев (аллеманды, куранты, сарабанды, жиги) у Куперена встречается довольно часто, однако реже, чем у его предшественников или у итальянских мастеров.

¹ В. Бутенцов К. А. Музыкально-исторические портреты. М. — Л., 1937, с. 110

Великолепно сделаны его миниатюрные вариационные циклы. Но особенно широкое развитие получает новая тогда форма в клавесинной литературе — форма рондо (rondeau), возникшая, вероятно, отчасти в связи с литературно-поэтическими, отчасти же — с песенно-танцевальными истоками. Она более отвечала поэтически изобразительному замыслу и нарядному стилю, типу движения, миниатюрным масштабам и филигранно отделанной фактуре новых клавесинных пьес.

«Рондо клавесинистов», или куплетное рондо, — исторически самая ранняя ступень в развитии этой формы, сыгравшей и поныне играющей важную роль во всех жанрах музыкального творчества.

Композиционное строение рондо у Куперена и цельно и хрупко; в нем заключено движение, постоянно преодолеваемое своеобразной неподвижностью. Оно и замкнуто и нет, как ожерелье, на нить которого можно вновь и вновь нанизывать составляющие его драгоценности. Главная тема — рефрен — всецело доминирует в пьесе. Именно она интонационно всего выразительнее, кристалличнее и гармонически завершена в виде периода. Многократные и неизменные повторения рефрена чередуются с куплетами-вариантами различного мелодического рисунка и гармонической окраски (тональности первой степени родства). Нарушение повторности оживляет музыку, вносит в нее «приятное разнообразие», как говорили тогдашние эстетика. Отсутствие же связующих частей, даже при тематическом родстве куплетов и рефрена, сообщает этой форме оттенок механического сложения, «рассыпчатой» структуры, и она тонко гармонирует с отрывисто звенящей бисерностью звучания. На смену несколько массивной «классицистской» фактуре Шамбоньера является легкое, прозрачное двух- или трехголосное изложение, и на этой воздушной ткани мелодия расцветает очаровательными мелизмами, нарядными и чувствительными.

Образы Куперена Таковы были средства, при помощи которых пьесы Куперена поэтически выражали «различного рода чувства» и легко вызвали в воображении «определенные предметы». Их автор вовсе не был услужливым певцом придворных празднеств и утех или пассивным выразителем эстетики рококо в музыкальном искусстве, хотя эстетика эта ясно сказалась в его стиле. Это художник для своего времени глубокий и многогранный, стремившийся воплотить различные стороны жизни, и притом в разнообразном живописном и эмоциональном освещении.

Его пьесы в огромном большинстве изобразительны и имеют соответственные названия. В этих высокохудожественных миниатюрах запечатлены многочисленные портреты (сам он так и называл их) современников и особенно — современниц. Иногда эти женщины названы по имени («La Couperin», «La Forqueray» и т. д.), иногда — по характеру и нраву («La laborieuse», «La

l'énébreuse»¹ и т. п.). Порою же не только в музыке пьесы, но и в самом ее названии композитор выражает свои душевные чувства к любимой («La favorite», «L'unique»²). Портреты эти выписаны одним планом и современному слушателю могут показаться несколько неподвижными, но та эмоциональная окраска, которую хотел придать им автор, сделана очень точно и неподражаемо тонко по нюансировке. Сошлемся на некоторые образцы.

В ля-минорном рондо «La bandoline» («Душистая вода»³) двухголосная ткань текуча и струится волнистыми линиями, набегающими в секвентном последовании мелодических фигур. Мягкость контура, минорный лад, неторопливость очень ровного движения (*sans vitesse*), редкие, как бы полусонные, басы сообщают восьмитактному, симметрически построенному рефрену характер элегически-мечтательного напева. Возможно, это песня в ожидании бала⁴, и «предчувствие танца» звучит в грациозно-легкой, несколько кокетливой подвижности мелодии. В сочетании печальной задумчивости и беспечной грации — живая прелесть этого женского образа. Первые два куплета, не меняя общего рисунка, вносят разнообразие в гармонические краски, а на третьем секвентно построенная фигурация, как гирлянда цветов, вплетена в мелодическую линию, освежая ее монотонию и мечтательно рассеивая контуры.

Очень поэтичны по замыслу и тонко выполнены у Куперена лирические пейзажи. Здесь его огромный изобразительный талант является во всем очаровании, а Клод Дебюсси в «Образях» или Морис Равель в «Зеркалах» оказываются его последователями и учениками. «Сады в цвету», «Лилии распускаются», «Птички щебечут», «Пчелы», прихотливо-фигуративная «Бабочка», даже дремлютно-однообразно жужжащая «Мошка» — все полно света, острой наблюдательности и любви к природе.

Среди пьес — жанровых картинок, наряду с такими, как «Душистая вода», «Чепчик на ветру», «Будильник», странно зашифрованные и кокетливые в своих капризных синкопах «Таинственные баррикады», — встречаются вещи, которые особенно привлекают наше внимание своим замыслом. Это музыкальные зарисовки простых людей тогдашней Франции в их повседневной жизни, за работой. При всей утонченной элегантности стиля, в каком воплощены эти «фарфоровые» образы, они свидетельствуют, что самая тема живо интересовала композитора. Он пытался воссоздать в музыке не только моторику, ритм работы, но и поэтизировать ее картину в духе свойственной ему человечности, сердечного сочувствия людям. Так написаны «Сборщицы винограда», «Молотобойни», «Вязальщицы», «Жнецы».

¹ «Прилежная», «Сумрачная».

² «Любимая», «Единственная».

³ Во французской монографии: Citron Pierre. Couperin (Paris, 1956) автор делает предположение, что название этой пьесы, возможно, толкуется неправильно: оно может происходить от какого-то интимно-уменьшительного имени.

⁴ Bandoline употреблялась для дамской прически.

Некоторый аристократизм музыкального языка не стал для Куперена стеною, которая отгородила бы его от жизни. Он видел в ней различные стороны, в том числе и теневые. Нежный, мечтательный элегик «Тростников» или «Печальных малиновок» иногда превращался в сатирика, то добродушно смеявшегося над слабостями — тщеславием, сластолюбием, то бичевавшего косность и пороки своего времени. Он положил на музыку «Эпитафию лентяю» Лафонтена. Есть у него «Престарелые шеголи и перезрелые красавицы», «Сплетница», «Старички и старушки на ходулях». Во второй книге «Клавесинных пьес» мы находим пятичастную сюиту «*Fastes de la Grande et ancienne Ménestrandise*». Это целая галерея пародийных образов парижских менестрелей, корпорации которых культивировали отжившую средневеково-цеховую регламентацию музыкального искусства. Там есть пародии на песни и пляски менестрелей, на их шествия, празднества, даже на пьяные уличные потасовки. Есть там и грустные страницы, где прорывается сочувствие композитора бедным музыкантам, их невеселой жизни. Это — далекие прообразы бетховенского «Сурка» и шубертовского «Шарманщика»:

86

Фр. Куперен. Странствующие музыканты и нищие



Здесь Куперен очень близок великому живописцу тогдашней Франции, жизнерадостному и утонченно-поэтичному Антуану

Ватто, написавшему в ранний период реалистических исканий своего чудесного «Савояра» — картину, согретую любовью к маленьким людям, печальную, с мягко-юмористическим нюансом,

Встречаются у Куперена и пьесы трагического образа. О них пишут редко, они как-то в тени, хотя именно здесь особенно ясно сказалась чуткость художника, жившего в один из сумрачных периодов французской истории и, видимо, не довольствовавшегося пасторальными ландшафтами à la Буше или жанровыми деталями богатого столичного интерьера. Как подлинно большой мастер, Куперен не мог не поддаваться влечениям художественной правды. Так рождались у него музыкальные воплощения людского горя, отчаяния, даже обреченности.

Меланхолична его героиня в тонко выписанной си-минорной сарабанде «Единственная» («L'Unique»). Еще более покоряет силой скорби, благородством выражения до-минорная аллеманда «Сумрачная» («La Ténébreuse»). По справедливому замечанию проф. К. А. Кузнецова, композитор говорит здесь «языком напряженного пафоса», «которого не постыдился бы Глюк или Бетховен»¹. Гротескно трагичны и сложны «Старые сеньоры» (сарабанда à moll). В си-минорной пассакалье² девять неизменных проведений грустно и чинно звучащего рефрена чередуются с восьмью куплетами, очень разнообразными по мелодическому рисунку, ритму, фактуре и образующими (это не часто встречается у Куперена) единую линию динамического нарастания. Седьмой куплет в торжественном и зловещем маршевом ритме, с горестной экспрессией секвентно нисходящих задержаний, образует трагическую кульминацию пьесы-шестья; в ней слышится поистине мрачное отчаяние:



Кузнецов К. А. Музыкально-исторические портреты, с. 133.

¹ Пассакалья — песня провожания по улице — трактована здесь в плане «серьезного юморизма».



Франсуа Куперен был великим художником. Сам И. С. Бах склонялся перед его памятью и глубоко изучал его. Примечательно, что французская школа конца XIX — начала XX века в лице Дебюсси реставрировала некоторые из этих приемов детализированной звукописи и тонкой игры эмоциональных нюансов, применив их к современному фортепиано в специфически импрессионистском плане.

Рамо-клавесинист Если творчество Куперена было кульминацией французской клавесинной школы, то завершителем ее стал Рамо. Его наследие в этом жанре составляют пятьдесят две пьесы, во многом напоминающие предшественников: та же изобразительность — «Щебечущие птички», «Нежные жалобы», «Венецианка», «Беседы муз», те же рондо и обычное двух-трехголосие, кружево мелизмов, наброшенное на мелодические контуры.

Но некоторые черты стиля Рамо уже отличают его от Куперена. В его клавесинной музыке больше темперамента, блеска, даже размаха. Он не столь ограничивает себя формой рондо, причем более динамично трактует ее, преодолевая «рассыпчатость» строения, иногда вводя контрасты тематизма, фактуры и вырабатывая более цельную и органичную линию развития («Поселянка»). Его изложение охватывает более широкий диапазон инструмента, особенно регистр малой и большой октав. Его ритмы энергичнее, а гармонии разнообразнее и богаче купереновских, хотя в изысканстве мелодического рисунка и фактуры он никак не может соперничать с автором «Таинственных баррикад». В таких пьесах, как страстно-эмоциональная «Египтянка» или неожиданно меланхолическая «Курица», появляется «тематическая работа», еще не свойственная Куперену, его современникам. В сарабандах, ригодонах иногда ощущается приближение к будущему четкому и энергичному инструментальному стилю Госсека или Керубини.

Среди лирических пьес есть у Рамо чувствительные излияния, искренность, безыскусственность языка которых созвучна эстетике Руссо:

88 Ж. Ф. Рамо. Жига в форме рондо
Andantino con moto



Написанные Рамо жанровые картины сельской жизни ближе к реальности, более сочны по колориту и языку. Таков популярный «Тамбурин» или великолепные в характерности и динамике движения «Солонские простакки». В этих пьесах, как и в некоторых театральных жанрах, перед нами явственно выступает композитор — представитель классицизма XVIII века.

Структура сюитного цикла Рамо отличается от купереновского «минимизирования» равнозначных пьес: она обладает своей, иногда спокойной выразительно-динамической линией, своим «ядром» и периферией, своими кульминационными вершинами и, с другой стороны, пьесами скорее интермедийного значения. В этом смысле сюита Рамо возникает на пути, ведущем от Ф. Куперена к И. С. Баху.

Тем не менее Рамо-клавесинист, может быть, именно в силу своего «рубежного» положения, уступал и Куперену, и Рамо — современному композитору.

Исполнение французских клавесинистов требует интерпретации очень стильной, причем возможности современного фортепиано постоянно разрешают исполнителю оживить музыку новыми оригинальными токами и красками, неизвестными создателям этих старинных пьес. Их нужно исполнять в очень четком рисунке и определенном ритме, не злоупотребляя ни быстрыми, ни медленными движениями. Мелодия должна звучать певуче, а орнаментация — воспроизведена без излишней поспешности и со всей необходимой тонкостью отделки. Некоторые пианисты (например, Роберт Кляйдезюс) достигают также матово-серебристой звонкости

клавесинного тембра, и это сообщает образу, вызванному из глубины времен, особенно пленительное очарование¹.

XVII и XVIII столетия — один из значительных и блестящих периодов в истории французской музыки. Кое-что здесь уже устарело и ушло из репертуара. Лучшие же творения, несмотря на трехсотлетнюю давность, живут и радуют слух наших современников.

¹ Отличные знатоки и исполнители французских клавесинистов у нас: в Москве — проф. Г. Коган и покойный А. Юровский; в Ленинграде — проф. Н. Петельман и Н. Голубовская.

Глава шестая

МУЗЫКА В ИСПАНИИ XVII — НАЧАЛА XVIII ВЕКА

С половины XVII века в истории Испании и ее искусства обозначился новый период. Могущественное королевство, его экономика и государственность пришли в упадок. Нищета масс в городах и деревнях достигла предела. Классовая борьба резко обострилась, инквизиция свирепствовала. Обнаружились все симптомы медленного разложения, напоминавшие «худшие времена турецкой империи» (К. Маркс) ¹.

Пrestиж Испании на международной арене поколебался. Нидерланды сокрушили испанское владычество и обрели независимость. В морской войне с Англией в 1588 году Испания потерпела поражение, от которого больше не смогла оправиться. Ослабление королевской власти усилило позиции прогрессивных элементов, они громко заявляли о себе в искусстве. Лопе де Вега создал свои шедевры: «Овечий источник», «Собаку на сене», «Валенснскую вдову». Вслед за ним явился Тирсо де Молина и, наконец, противоречивый, но гениальный Кальдерон. Королевская власть в религиозно-фанатическом рвении преследовала и утесняла светский театр. Песни и танцы на сцене одно время были вовсе запрещены. Живой еще стояла очень высоко, она выдвинула Диего Веласкеза — одного из величайших художников мира. Но в архитектуре уже распространился кричаще-причудливый и замысловатый стиль «чурригереско» ², а в поэзии — гонгоризм ³ — поэтическое искусство, проникнутое любовью к родной стране, возвышенными размышлениями о людях, исторических событиях и судьбах Испании, но затемненное замысловатыми оборотами, метафорами, аллегорическими приемами изложения. Луис де Гонгора достиг наивысшего совершенства в музыкальном, по существу, звучании своего стиха. Однако в сравнении с литературой «золотого века» возрожденных искусств, его поэзия заметно проигрывает, вызывая черты замкнутости и удаленности от широкого читателя. Как воякий большой и оригинальный талант, Гонгора оказал влияние на поэтов последующих столетий, особенно испанских и французских. Это влияние испытали на себе выдающиеся испанские мастера: Хименес, Альберти, Мачадо и Гарсиа Лорка.

Черковь чем дальше, тем более властно вторгалась в искусство со своими воззрениями и настроениями католической мистики. Она стремилась приблизить к

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 10, с. 431.

² По имени зодчего Х. Чурригера.

³ По имени поэта Луиса де Гонгора-и-Арготе, который предложил начало поэту течению.

себе виднейших художников, приручить их, сделать поборниками своих идеалов и мирозозерцания. Это удалось ей лишь отчасти, но не замедлило сказаться на судьбах музыки.

Народное творчество

Источником душевного здоровья, чистоты национального стиля и жизненной правды в искусстве по-прежнему оставался фольклор. Испанские народные песни и танцы в XVII—XVIII веках завоевали мировую славу: чаконь, пассакальи, сарабанды проникли в музыку не только итальянских и французских, но и немецких, английских композиторов. Обработки галисийской фолки сделаны были в Италии, Германии, Франции, Венгрии и России. Андалузские фанданго и сегидилья, арагонская, кастильская, наваррская хота, а вслед за ними (вероятно, со второй половины XVIII века) болеро — распространились по всей Европе. Дошли они и до России, где еще позже — в XIX веке наши классики — Глинка, Даргомыжский, Римский-Корсаков создали на испанские темы гениальные произведения, благоговейно признанные и почитаемые народом Испании. Эта притягательная сила испанского фольклора, в которой он значительно превосшел французский и даже итальянский, связана, разумеется, с его оригинальными художественными качествами. Страстное горение эмоций, экзальтированная сосредоточенность чувства сочетались в нем с необыкновенно нарядной отделкой, полной изящества и неистощимой изобретательности. Тонкая узорчатость мелодии, разнообразие живых, темпераментных ритмов, южная яркость ладового и тембрового колорита сделали испанскую народную музыку самой «экзотичной» на западе Европы в смысле насыщенности восточными элементами.

Местные стили и жанры

Различие географических и исторических условий отразилось в песнях и танцах различных областей и провинций страны, разделенных высокими горами, солончаковыми пустынями, бурными реками. Напевы и пляски севера и юга Испании во многом непохожи друг на друга. На севере страны, в горной Басконии плясали арханч-ный, суровый танец целью — аурреску в переменном размере на диатонический напев в сопровождении флейты и барабана; плясали воинственные пятидольные танцы со щитами (Brokel) и с мечами (Espata):

89 Живо



Интонационный строй и ритм баскского фольклора ярко отразились у Мориса Равеля — полубаска по происхождению — в его фортепианном Трио а-молл, «Болеро» и других произведениях.

В лирических мелодиях Астурии и Галисии, строгих по рисунку, но полных затаенного чувства, красиво сливались ладовые обороты гармонического, натурального, дорийского минора. Прекрасную интерпретацию строя и образного содержания этих унылых напевов оставил Мануэль де Фалья в своей «Астуриане». Галисия — родина фолки, одной из драматичнейших песен Испании.

Песенность же юга полуострова — андалузская (cante jondo), валенсианская, мурсийская — отличалась пылкостью эмоции, хроматизмом, орнаментальными узорами, украшавшими мелодию, и зачастую особой гортанной манерой исполнения — *hacer garganta*. Эти черты сложились там в связи с мавританской культурой, достигшей блестящего расцвета на юге страны в период арабского завоевания VIII—XV столетий:



Испания — страна давних интонационных синтезов, полных экспрессии и красок. Роскошный цветок южноиспанских городов — чувственно-экстатичный, богатый полиритмией и прихотливостью мелодики стиль фламенко — еще с XVI века возник из сплава андалузской, цыганской и арабской музыки. С другой стороны, мажорно-блестящая арагонская, наваррская или кастильская хота, валенсианское, баскское, астурийское фанданго — стали местными стилями общенациональных песенно-танцевальных жанров.

Каталония на северо-восточном побережье Пиренейского полуострова — родина первых известных нам испанских революционных песен. В итоге антифеодальных восстаний XVII столетия мятежное каталонское крестьянство сложило свой боевой гимн — «Песню жнецов»:



Этот песенный образ народной борьбы исполнен большой мощи и художественной правды. Мелодия дышит величавой и мрачной решимостью, ее маршевый

ритм заряжен волей, чеканные фразы звучат как боевые призывы, а в триольных ударах (t—d—t) на возгласах: «Режьте, серпы! Бейте, серпы!» — вздымается такой пафос ненависти, какой, вероятно, приводил в трепет угнетателей.

Романс XVII века В вокальном творчестве композиторов XVII века на первом плане был по-прежнему романс. Идейный диапазон его сузился, замкнувшись, главным образом, в лирической сфере. Признанным мастером лирического романса и пассакальи стал знаменитый певец и гитарист Дон Хосе Марин-и-Гарсиа из Мадрида (1619—1699). Это очень колоритная фигура; музыкант яркого дарования, священник, жуир легкомысленного образа жизни, браво, — он был обвинен в убийстве, бежал в Италию, а вернувшись бездомным бродягой на родину, схвачен, подвергнут пытке на колесе и заточен в башню, где его приковали к железной цепи. Предание гласит, что прекрасное пение Марина смягчило сердца властителей и отворило ему темницу. Выйдя на свободу, он дожил до глубокой старости, почитаемый испанцами за свое искусство. Марину принадлежит прославленный романс «Сердце-узник» на лирические стихи:

92

Хосе Марин-и Гарсиа. Романс

Co - ra - zón que en pris - ion de res - petos, cau -

- ti - vo te mi - ras, ya que

ella so de tan - ta ca - de na te o pri - me y fa -

- ti - ga, te o pri - me y fa - ti - ga

Если сердце томится в темнице любовной,
И с пылающей грудью лежишь недвижим,
Охлади свое сердце — и станешь свободным.
Мы свободною больше любви дорожим¹.

Минорный лад романса, горестно вздыхающие интонации его мелодических фраз, поникших к архаически-горделивым кадансам, — выражают благородную меланхолию. Она слегка завуалирована легкой и изящной поступью трехдольной ритмической фигуры. Во второй половине формы на словах: «Охлади свое сердце» ритмическое движение замедляется, рельефно воссоздавая поэтический образ стиха, в то время как в партии сопровождения пробуждаются вторящие основному напеву мелодические голоса. Примечательна гармония романса: g-moll — B-dur в первом 16-тактном периоде; во второй половине формы появляется одноименный мажор (G-dur) с его субдоминантой, а в заключительном восьмитакте возвращается, замыкая развитие, соль минор. Это — тональный план, совсем близкий стилю XVIII века.

Песни-танцы

Другой жанр вокальной литературы, привлечший испанских композиторов XVII века, это — *danza cantado* — песня-танец. Свойственный испанскому искусству синтез песни и пляски нашел здесь гармоничное выражение. Народный по истокам, *danza cantado* широко распространился в музыкальном быту королевского двора, меценатствующих грандов, и это наложило отпечаток на его поэтическое содержание и стиль. Аллегорические тексты с купидонами и нимфами положены были на резвые танцевальные мелодии отменно изящного рисунка, плавного ритма. Но встречаются среди них песни большой выразительной силы.

Музыкальный театр

Совсем иначе, чем в Италии и Франции, сложились судьбы испанского музыкального театра. Он древнейшими истоками восходил к народному творчеству, опираясь на богатую реалистическую традицию. Сделаем небольшой исторический обзор. Еще в репертуаре средневековых хогларов² были, наряду с другими видами и жанрами народного искусства, также пантомимические сценки под музыку на разные злободневные темы. Не обходились без песен и танцев массовые народные процессии и действия, зачастую связанные с религиозными праздниками.

«Пляски смерти»

В течение всего позднего средневековья и вплоть до эпохи Возрождения включительно широко распространены были «пляски смерти» (*danza de la Muerte*) — сцены под музыку, которые в различных городах Испании — Севилье, Сеговии и других — ставились и разыгрывались обычно ремесленными цехами. Иногда они назывались также фарсами; это отвечало их народийно-обличительным тенденциям. Жанр «пляски смерти» вышел за пределы Испании и приобрел всевропейскую известность.

Один из старинных традиционных видов испанского демократического искусства — передвижной (бродячий) театр. В его труппах всегда были танцоры и музыканты, так как ни один спектакль не обходился без пляски и пения с аккомпанементом гитары, свирели, бубна, кастаньет.

¹ Перевод автора.

² О хогларах см. выше, с. 74—75.

Хуан дель Энсина На рубеже XV и XVI столетий, как раз в годы завершения реконкисты родился испанский литературный театр. Его основатель Хуан дель Энсина (1468—1530), о котором уже шла у нас речь, особенно прославился театрализованными пасторалями — эклогами на мифологические и религиозные сюжеты и фарсами из крестьянской жизни. Несмотря на то, что его пьесы (*Representaciones*) писались для придворного театра, в них уже сильно была реалистическая струя, предвещавшая «золотой век» испанского театра. Это ярко сказалось в музыке эклог и фарсов, куда композитор ввел любимые им романсерос и вильянсикос народного склада. Исполнением этих песен (под них и плясали) заканчивались «представления» не только на светские, но и на религиозные сюжеты.

Лопе де Руэда С середины века испанский театр вступил в новый период, связанный с деятельностью Лопе де Руэда (ок. 1510—1565). Это была кульминация в истории народной драматургии: бродячий театр, дававший представления для плебейской бедноты на деревенских и городских площадях, возвысился до создания высокохудожественной комедии из народной жизни. В сохранившихся до нашего времени тридцати с лишним «пассос» Лопе де Руэда выведены персонажи из народных низов: крестьяне, домашние слуги, бездомные нищие, странники, бедные студенты. В диалогах пассос, мастерски написанных в прозе сочным, образным народным языком, реалистически раскрыты были картины испанской жизни, страдания народа, его думы и чаяния. Актеры пассос пели и танцевали на сцене.

Стационарный оперный театр Более консервативен был постоянный (стационарный) театр, долгое время оставшийся по существу религиозным, однако неизменно обставленный музыкой и танцами. В XVI столетии его очагом стал Мадрид — официальная столица Испании с 1560 года. Здесь в корралях (больших дворах между городскими домами), а затем в специально отстроенных театральных зданиях пьесы ставились всегда с музыкальным оформлением: пели и играли на гитарах, вихуэлах, гобоях — перед спектаклем, в заключение его, а также в музыкальных интермедиях (*entremeses cantados*) и в отдельных «вставных номерах».

Музыка у Лопе де Вега Эту же роль музыка играла в бесчисленных пьесах великого классика испанского национального реалистического театра Лопе де Вега (1562—1635). Однако значение автора «Овечьего источника» в истории испанской музыки — более широко. Своей пьесой «La selva sin Amor» («Лес без любви»), поставленной на придворной сцене в 1629 году, с оркестром, пением и разговорными диалогами, он положил начало сарсуэлы (*zarzuela*). Так назывался один из королевских дворцов неподалеку от Мадрида, где шли пьесы этого жанра, совсем близкие к опере, однако не ставшие тогда испанской оперой в подлинном смысле.

Подчиняясь общему направлению, в котором эволюционировало искусство, композиция театральной пьесы и ее музыкальное оформление постепенно потеряли ту сжатость и динамизм, какие характерны были для пассос Руэда и комедий Лопе де Вега. Представление стало более широко развернутым, сложным, фрагментарным. Оно открывалось песней с инструментальным сопровождением; иногда это было соло, иногда вокальный квартет. Следовавший затем пролог пестрел вставными музыкальными номерами. Далее актеры под музыку плясали танец. С музыкой шли интермедии, исполнявшиеся между действиями

{«хорнадами») и выступлениями шута (grazioso)¹: его пантомима, комические реплики, песни. К концу спектакля разыгрывались маленькие Farzas, тоже с музыкой, а в заключение плясались «мохиганга» — балетная сцена в масках. Все это было занимательно, разнообразно, причудливо, но непомерно растянуто и рыхло по композиции.

Музыка у Кальдерона

Среди драматургов этого периода наибольшее влияние на музыкальный театр оказал Педро Кальдерон (1600—1681). Это был гениальный поэт, автор ста двадцати комедий и восьмидесяти autos². Карл Маркс любил Кальдерона больше всех испанских классиков, называя его «великим мастером». При всей «нарядной изысканности»³ его произведений, он был психологически богаче, тоньше и философски глубже Лопе де Вега. Недаром Маркс считал пьесу Кальдерона «Чудесный волшебник» («Magico prodigioso») одним из источников гетевского «Фауста». У Кальдерона, с его интересом к внутренним конфликтам и проповедью «победы над самим собой», музыка призвана была служить лирико-философскому углублению драмы, не говоря уже о достижении высшего театрально-сценического совершенства.

Он писал пьесы — сарсуэлы, стремясь эстетически поднять этот жанр — народный, как он полагал, по своему происхождению — и широко утвердить его на испанской сцене. Спектакли свои пес «El jardín de Falerina» («Фалернский сад»), «El laurel de Apolo» («Лавр Аполлона»), «Одним лишь взором ревность убивает» — он называл «празднествами сарсуэлы». Впрочем, последнее из названных произведений было, в сущности, первой испанской оперой, так как действие там шло уже сплошь на музыке⁴. Пение и инструментальные номера были неотъемлемой частью также других комедий и драм Кальдерона, еще не составлявших собственно сарсуэлы, в том числе и отмеченного Марксом «Чудесного волшебника». Подобно Шекспиру, испанский драматург точно и ясно определял, когда и какая именно музыка должна быть исполнена по ходу действия. Иногда она выражала побуждения и страсти действующих лиц. В других пьесах, по старой традиции, музыка сохраняла интермедийный или декоративно-постановочный характер, или, наконец, по примеру греческого хора, лирически комментировала происходящее на сцене. В этой роли она была особенно важна для Кальдерона и его autos, где сценические образы приобретали значимость «conceptos representables» — понятий или «идей, доступных для представления». Во всех этих случаях Кальдерон и его музыкальные сотрудники со свойственным им художественным тактом и изобретательностью вводили арии, речитативы, хоры и инструментальную музыку. Все это не дошло до нас; однако можно предполагать, что здесь Кальдерон оказался более многогранным, инициативным и тонким, чем Лопе де Вега.

Но в одном важнейшем отношении он бесспорно уступал автору «Валенсийской вдовы»: музыка его театра далеко не всегда служила передовым идеям.

¹ Отсюда — гротескно-театральный, остро «мимический» характер жанра в известной фортепианной пьесе Мориса Равеля «Alborada del Grazioso» («Утренняя сарсада шута»).

² Autos — нравоучительные драмы на христианско-религиозные и антично-мифологические сюжеты.

³ Это определение принадлежит Гете.

⁴ Ее сочинил известный в то время композитор Хуан Гидальго, писавший также для других пьес Кальдерона. Другим музыкантом — соавтором знаменитого драматурга — был Хосе Пейро.

Продолжатель своего предшественника в ряде художественно правдивых произведений («Саламейский алькальд» с простым крестьянином в роли главного героя, «Дама-невидимка» и другие), Кальдерон не поднялся до полнокровной народности, составлявшей живую душу драматургии эпохи Возрождения. Особенно в последний период в нем все чаще сказывался не только гениальный художник, но и художник-аристократ, ревностный деятель церкви, образно воплощавший жизнь сквозь призму глубоко религиозного мирозерцания:

Вся жизнь людская — сновиденье:
Лишь грезить в жизни нам дано,
Но вижу в грезах каждый день я:
Проснуться спящим суждено¹.

Кальдерон желал, чтобы музыка его драм служила этим идеалам. Однако цель эта была достигнута лишь на короткое время и то, главным образом, в религиозных «священнодействиях» («autos sacramentales»). Общее же направление музыкального театра, подчиняясь законам общественного развития, сложилось иначе.

После Кальдерона испанская драматургия, вовлеченная в общий упадок страны, деградировала, измельчала и не могла больше служить фактором прогресса театральной музыки. Тогда на смену поэтам-драматургам на авансцене появились профессионалы-композиторы сарсуэлы XVIII века — Себастьян Дуро и Антонио Литерес (умер в 1747). Следуя Кальдерону и Гидальго («Одним лишь взором ревность убивает»), они вплотную подошли к опере, насытив сарсуэлу таким богатством чудесных мелодий испанского стиля, какого театр XVII столетия еще не слышал.

Сарсуэла как жанр сохранилась вплоть до начала XX века. Однако она не развилась в национальную оперу, подобную итальянской. Когда вместе со знаменитыми итальянскими виртуозами — Доменико Скарлатти, Луиджи Боккерини, певцом-кастратом Карло Фаринелли — в Испании появилась и итальянская опера, она тотчас же стала предметом безудержного поклонения королевского двора и аристократии. А власть их и влияние среди интеллигенции (*letrados*) были велики. Даже очень талантливые композиторы стали связывать свои судьбы с Италией и писать в чисто итальянском стиле. Таковы были валенсианец Винсент Мартин-и-Солер² и первоклассный мелодист Доминито Террадельяс из Саламанки. Он обосновался в Италии, партитуры его издавались во Флоренции.

Воцарение бурбонской династии в Испании с начала XVIII века вызвало в правящих кругах столь же ревностный культ французского классицизма. Другая же влиятельная сила — церковь — продолжала неприязненно относиться к светскому театру, упорно цепляясь за свои «священные представления». Естественно, что все это обрекало сарсуэлу, как жанр по преимуществу придворно-театральный³, на незавидное существование. Она была слишком национальна, чтобы угодить могущественным италоманам и галломанам. Она была слишком помпезна, аллегорична, далека от жизни, чтобы открыто противопоставить себя придворным вкусам и получить поддержку широкой общественности. Для этого нужен был музыкальный театр, более злободневный,

¹ «Жизнь есть сон». Действие второе, сцена двенадцатая. Перевод автора.

² Он восемнадцать лет прожил в России и умер в Петербурге в 1806 году.

³ Постепенно театры сарсуэлы возникли и в других городах.

демократический, подвижной. Таким жанром стала мадридская тонадилля³, преемница традиций Passos Лопе де Руэда и, вместе с тем, истое детище XVIII столетия.

Как и комическая опера в Италии, тонадилля возникла из театральной интермедии с пением и танцами — *entremeses cantadas* XVII века. К середине XVIII она развилась в маленькую, обычную одноактную комедию народно-ярмарочного типа. Ее сюжеты, подобно Passos, были выхвачены из гуши жизни и нередко касались самых острых политических событий современности. Героями тонадиллий (от трех до одного в пьесе) были обыкновенные маленькие люди: погонщики мулов, пикадоры, трактирщики, гитаны, рыбаки. Тонадилля следовала здесь традиции не только Руэда или «Овечьего источника», но и Диего Веласкеса — создателя «Крестьян за обедом» и «Прях» («*Las hilanderas*») — гениальных творений, реалистически запечатлевших образы испанских тружеников в их повседневной жизни. Музыка тонадиллий воссоздала народные жанры: баскского *zortzico*, южных мелодий фламенко и других.

Иногда эти жанровые картинки с разговорным диалогом, коротенькими песенками и веселой пляской испанского народного стиля под гитару или маленький оркестр приобретали сатирический характер и едко высмеивали нравы социальных верхов — их стяжательство, лицемерие, властолюбие, низкопоклонство перед итальянской и французской модой.

Неудивительно, что это искусство плебейской театральной бравады, полное и вызывающе-дерзкое, со своим сочным народным языком и свежими, ритмически острыми мелодиями, быстро завоевало симпатии широких низов столичного населения, вызвало раздражение и недоброжелательство аристократии и церковных кругов, наконец, пробудило живой интерес демократически настроенных музыкантов. Тонадиллье посвятила свое творчество целая плеяда талантливых композиторов-тонадиллеров: Луис Миссон, Антонио Гуереро, Пабло Эстеве, Блас де Ласерна, Хасинто Валледор. Они создали прекрасные образцы театральной музыки реалистического плана. Блас де Ласерна — автор, вероятно, свыше трехсот тонадиллий — в особенности умел сочетать народность песенных, танцевальных жанров и остроту сатиры (тонадилли «Законы моды», «Современное воспитание», «Жизнь в деревне и при дворе») — с поэтическим изяществом музыки и тонкой звукописью испанского народного стиля.

При всей прогрессивности, самобытных музыкальных красотах, и тонадилля не достигла масштабов, идейной значимости и всевропейского распространения, какие выпали на долю итальянской и французской комической оперы. Она бросила вызов социальным верхам и навлекла на себя жгучую ненависть государственной власти. Власть и церковь стали ей поперек дороги, они душили ее. Но она не имела таких влиятельных защитников, теоретиков, пропагандистов, как Гольдони в Италии, как Фавар, Лесаж, Руссо, Дидро — во Франции. Ее развитие носило блестящий и бурный, но скорее экспериментально-практический характер. Наконец, в кульминационный момент ее прогресса грянула война, и наполеоновская оккупация надолго подавила испанский национальный театр.

В начале XX века блестящую попытку возродить тонадиллю в ее песенной первозданности предпринял Энрике Гранадо (на тексты Ф. Перике).

³ Тонада — песня (хоровая, сольная); тонадилля (Tonadilla) — буквально песенка; тонадиллерос — композиторы, писавшие специально в этом жанре.

Глава седьмая

МУЗЫКА В АНГЛИИ XVI—XVII ВЕКОВ

Историческая обстановка

XVII век ознаменовался внушительной кульминацией, которая органично завершила собою целую яркую полосу в истории английской музыки — полосу, развернувшуюся еще в эпоху Возрождения.

Конец гибельной для народа Столетней войны и кровавых междоусобиц XIV—XV столетий; позже — победа, одержанная на море над Испанией¹; начало капиталистического развития в стране и образование централизованного государства; Возрождение XIV—XVI веков, гуманизм и реформация; народные повстанческие движения (Роберта Кета, левеллеров, диггеров и другие); наконец, буржуазная революция 1640—1660 годов — все это глубоко повлияло на музыку, способствовало ее движению далеко вперед.

Английское Возрождение открыло одну из самых блистательных страниц в истории европейской и мировой культуры. Наука и искусство соперничали между собою в новаторских поисках и достижениях. В естествознании появился труд В. Гарвея, знаменовавший рождение физиологии, математика обогатилась открытием логарифмов (Непер), в философии Фрэнсис Бэкон положил начало материализму. В 1516 году великий социалист-утопист Томас Мор (кстати сказать, страстный любитель музыки) обнаружил свою «Золотую книгу» об острове Утопии — самое смелое революционное произведение той эпохи. Художественная литература в XVI веке дала поэтов-гуманистов Лили, Спенсера, Сиднея и в XVII — возвысилась до свободолубивой поэзии Мильтона. Гений Шекспира превратил английский народный театр в одно из величайших художественных достижений человечества. Шекспировский «Глобус», основанный в 1599 году, был насыщен музыкой и, в свою очередь,

¹ Разгром «Непобедимой армады» в 1588 году.

широко и плодотворно воздействовал на нее. Спектакль с песнями и инструментальными номерами, исполнившимися по ходу действия, стал традицией английской сцены¹.

Феодальный строй, его абсолютная монархия ставили узкие границы этой блестящей культуре, препятствовали ей стать достоянием всей нации.

Буржуазная революция внесла некоторые изменения в музыкальный быт, расширила его рамки (особенно в городах), отчасти демократизировала его формы. Город зажил более широкой и открытой музыкальной жизнью. Пели и играли на скрипках, гитарах, цитрах и других инструментах. Музыка звучала на улицах, площадях, рынках, в садах, тавернах, цирюльнях (*barber's music*). Очагами хорового пения стали возникшие в годы республики городские клубы, дома зажиточных любителей музыки и крупных артистов-профессионалов. В этих условиях, естественно, возрастал спрос на ноты. Частное издательство Джона и Генри Плэйфорд печатало разнообразную музыкальную литературу. Распространялись сборники сольных, хоровых песен и различных инструментальных пьес. Были написаны книги (в том числе учебные) по теории музыки. В 1676 году появилась в печати первая в Англии музыкально-педагогическая энциклопедия «*Music's Monument*» Томаса Мэса.

Это было музыкальное просветительство главным образом прогрессивно-буржуазного направления. Обслуживало оно по преимуществу состоятельные круги населения, но связано было с народным творчеством и до известной степени питалось от него. Так сложился новый, свежий пласт музыкальной культуры.

Но были у этой блестящей эпохи и свои теневые, трагические и кровавые стороны. И они точно так же отразились в музыкальном искусстве, ограничили его содержание и формы, препятствовали его прогрессивному развитию.

Первоначальное капиталистическое накопление осуществлялось в Англии с «беспощадным терроризмом» (К. Маркс). Огромные массы крестьян сгонялись со своих земель и превращались в бездомных бродяг. Естественно, что вместе с уничтожением деревень разрушались и основы крестьянского музыкального быта, отстоявшиеся долгими веками. Правда, песни народа неистребимы, и пауперы XVI и XVII столетий в неимоверных лишениях создавали свой фольклор — песни, пляски, странствующий театр. Но абсолютное государство, обрушившись с неумолимо жестоким законодательством на «бродячих людей», не миновало и музыкантов: их клеймили, заточали в тюрьмы, даже предавали смерти.

Нелегко жилось и музыкантам-профессионалам, в том числе подвизавшимся при дворе. В период Возрождения власть королей,

¹ См. об этом ниже, с. 322—323 и 333—334.

а особенно «ультракровавой», по определению К. Маркса, Елизаветы, поработала музыкантов, отдавая их от народа, заставляя беспрекословно служить себе. Знаменитые композиторы и виртуозы Джон Буль, Джон Дауленд, Ричард Эдвардс испытывали величайшую материальную нужду. Буль, спасаясь от судебного преследования, вынужден был бежать в Голландию. Замечательного полифониста Джона Тавернера по обвинению в ереси церковные власти бросили в яму для соления рыбы. Придворный музыкант и секретарь Марии Стюарт Риччио был убит. Таковы «благodeяния», полученные музыкальными деятелями от английского абсолютизма.

Буржуазная революция, подорвавшая основы старого порядка, на время раскрепостила музыкантов. Однако ее воинствующе-религиозный характер отрицательно сказался на музыке. Пуританство, со свойственным ему ханжеством и сектантской исключительностью, не только создало свои религиозные гимны, часто аскетически-безрадостные, неуклюже-угловатые по мелодике (они распевались в унисон), но, придя к власти, свирепо обрушилось на светскую, а особенно на старую церковную музыку, веками накопившую огромные художественные ценности. Безжалостно разрушались органы, а ноты предавались сожжению. Остракизму подвергалась и скрипка; ранее она фигурировала в музыке церковного богослужения, теперь же объявлена была инструментом кабацким и греховным. Пуритане косо смотрели на театры; многие были закрыты, а пение и танцы на сцене запрещены.


В 1660 году, через двадцать лет после «великого мятежа», произошла реставрация королевской власти, и тогда участь английской музыки стала еще более тяжелой. Короли Стюарты Карл II и Яков II, взшедшие на престол, опираясь на поддержку королевской Франции и вопреки воле своего народа, принесли с собою дух безудержного преклонения перед французской культурой и искусством, точнее — перед французским классицизмом. Подобно тому как это произошло в Испании, английский музыкальный театр вновь оказался в загоне, хотя и по совсем другой причине. А на придворной сцене почти монопольное положение надолго заняла французская опера. Таким образом, музыкальное искусство в эту критическую эпоху было подвергнуто действию весьма противоположных факторов. Но все же оно, в последнем счете, не только устояло, но и достигло таких вершин, какие оказались для него уже недостижимыми в дальнейшем, по крайней мере до конца XIX века.

Народное творчество

Одним из самых глубоких и животворных источников этого подъема явилась (как всегда закономерно происходит в истории искусства) широкая связь профессиональной музыки, ее деятелей, жанров, стилей с народным песенным и инструментальным творчеством.

Английский музыкальный фольклор не обладал ни сладкозвучной кантабильностью итальянского, ни пылкой эмоцией, ладовой «экзотикой» и орнаменталь-

ным нарядом испанских напевов. Но он веками вырабатывал свои оригинальные и чрезвычайно привлекательные черты, определившие скорее сдержанную по экспрессии, неяркую по колориту, однако тонкопоэтическую красоту мелоса. Особенно свежо и светло звучат в нем сохранившиеся с давних времен и повсюду прорастающие пентатонные обороты. Пентатоника — ладовая основа шотландской и ирландской песенности, вероятно, свойственна была также древнейшим формациям английского, валлийского фольклора. В дальнейшем на эту архаическую структуру стали наслаиваться диатонические лады, отбор которых совершился несколько иначе, нежели в музыкальных культурах континентальных стран. Так, фригийский лад не получил широкого распространения, сравнительно редки были лидийские напевы. Большую склонность обнаружила английская песенность к эолийскому и дорийскому ладам. Но особенно широкое развитие получил натуральный мажор, закрепившийся в Англии, вероятно, раньше и шире, чем где-либо на западе Европы. Вместе с тем пентатоника оказалась, в свою очередь, чрезвычайно устойчивой. Все это привело к возникновению разнообразных «ладовых гибридов», или сплавов пентатонных и диатонических оборотов и попевок, наряду с мелодиями чисто диатонического или бесполутонового пятиступенного строя.

В ходе исторического развития неизбежно происходило сближение местных песенных стилей; шотландский, ирландский, валлийский фольклор вырабатывали все более рельефные общие качества и интонационные связи. Из метро-ритмических особенностей характерны частые переменные размеры в разнообразных тонко-выразительных сочетаниях и синкопированные фигуры, особенно типа 

Наконец, фольклор Британских островов издавна славится хоровым пением, в частности искуснейшим имитационным многоголосием канонического типа.

Баллада

Чрезвычайно распространенным и любимым лирическим жанром была в то время баллада, глубоко укоренившаяся в музыкальной жизни народа. Истоками она восходит еще к средним векам, когда сложился в крестьянстве знаменитый «лесной» песенно-героический цикл о «добром разбойнике», заступнике бедняков Робине Гуде. Славилась в старину и шотландские героико-патриотические баллады, получившие прозвище «рубежных». В ту пору в Англии баллады еще пели хором и с танцами. Впоследствии этот жанр эволюционировал в сольную песню, притом лирическую по преимуществу. Ее мелодический стиль оказался чрезвычайно устойчивым и сохранился в чудесных поэтических напевах. Один из них — лирическую «Балладу о зеленых рукавах» («Greensleeves») — Шекспир упоминает в «Виндзорских проказницах»:

Страдаю я, прекрасная,
Тобою прочь отринутый.
Любил, видать, напрасно я:
Казалось мне — любила ты.
Лишь рукава зеленые
От прошлого остались.

Гринсливз! твержу влюбленно я:
Ведь так вы назывались ¹...

93

Английская баллада

A - las, my love, you do me wrong to
cast me off dis - courteous - ly, And i have lo - ved
you so long de - light - ing in your com - pa - ny.
Green sleeves was all my joy,
Green - sleeves was my de - light, Green sleeves was my
heart of gold and who but my La - dy Green sleeves.

Святочные
песни

Самым распространенным видом бытовых песен были святочные напевы-славления, так называемые carols, распевавшиеся хором в одноголосном либо двух-, трехголосном складе, иногда с инструментальным сопровождением. Carols пели патриотические (например, в честь военной победы), религиозные (в праздник рождества Христова); слагали carols и любовно-лирического характера (в честь милой).

Среди многих других песен этого рода любили в народе распевать одноголосную carol «Waly-waly». Это лирическая песня, сложенная на слова:

О, как переплуть
Водную ширь?
Мне крылья бы теперь —
Реять над ней.
Вы дайте мне челн —
Пусть унесет
Нас далеко
С милой моей ²!

¹ Перевод автора. Оригинальные обработки напева этой баллады сделали Ф. Бузони («Покои Турандот»), Ан. Александров («12 пьес лютневой музыки XVI века»).

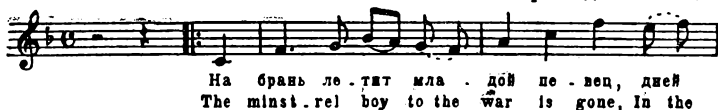
² Перевод автора.



Песня эта очень красива. Образ ее мечтателен, полетен, в мелодии есть и светлая печаль, и широта, даже величавость (река!). Она великолепно гармонирует со словами этого безыскусственного дифирамба над водным простором. Ничего «святочного» в ней, разумеется, уже не осталось.

Эпос

В духовной жизни народа важную роль играли эпические песни, разносившие по всей стране благородные идеи борьбы за независимость и свободу. В непокорной, свободолюбивой Ирландии и в наше время еще поют величавую и вдохновенную старинную песню о юном менестреле («The minstrel boy»), который пал в бою против сил гнета и рабства:



мечь от цов, ский кла. до. нец, с ним
fa. ther's sword he has gir. ded on, And his

ар фа, жиз (ни) ра дость. О,
wild harp slung be hind him.

пе сень зов, ких край род. мой, от
Land of song, said the war. rior bard, Tho'

цов all зем. ля сья, та я, вот
all the world be, tray thee, One

в дань те - бе меч: ост - рый мой, вот
sword at least thy rights shall guard, One

ар фа, за да та
faith ful harp shall praise thee

Полифонические песни

Высокого совершенства достигло английское народное творчество в жанре хороводной песни (round), где с тонким мастерством канонической имитации один и тот же короткий напев «по кругу» передавался от одного голоса к другому, а иногда применялся и двойной канон. Другим излюбленным полифоническим жанром были бытовые catches — «песни-ловитки»¹, где каждый голос хорового ансамбля должен был вовремя «поймать» свою партию, вступавшую как бы неожиданно, с нарочито комическим эффектом. Здесь применялась как имитационная, так и неимитационная полифония².

¹ От глагола to catch — ловить. Перевод термина принадлежит проф. К. А. Кузнецову. Другим источником иногда считают итальянскую caccia.

² См. ниже образец catches Пёрселла.

Песни бродячего театра

Неповторимо ярким явлением английского демократического искусства той эпохи был бродячий комический театр. Там постоянно звучала музыка — плясовая, застольная, лирические песни. В их сочинении и исполнении странствующие комедианты достигали высокой художественности и прославились не только у себя на родине, но и в Германии, Нидерландах и других континентальных странах. Комические представления с музыкой — drolls¹ — были одним из самых популярных видов массового искусства. Ряд песен комедиантов дошел до наших дней.

Народные инструменты

Музыкальными инструментами, распространенными в народном быту, были скрипка (fiddle; странствующих сельских скрипачей звали фидлерами), виолончель (особенно в ансамбле со скрипкой), а в городах также цитра и гитара. Из духовых большой любовью пользовались волынка (bagpipe) и рожок (hornpipe). Последний дал имя одному из самых популярных английских танцев того времени. Матросы, славившиеся исполнением хорнпайпа, плясали его с совершенно неподвижным корпусом, зато неистово отбивая однообразную ритмическую фигуру ногами.

Свои инструментальные мелодии были и у других народных танцев. Широчайшее распространение получил деревенский танец контрданс (country dance). Первые нотные записи и обработки этого танца были опубликованы в половине XVII столетия. Они скоро проникли на континент и завоевали необычайную популярность. Известно, что и Бетховен писал контрдансы, а тему одного из них ввел в финал «Героической» симфонии.

Верджиналисты

Областью английского профессионального искусства, которая раньше и шире других восприняла мелос, песенные образы народного творчества, была музыка для верджиналя. Это маленький английский клавесин прямоугольной формы и изящнейшей отделки, с диапазоном от трех до четырех — четырех с половиной октав, иногда с двумя мануалами². Он обладает приглушенным изысканно-камерным звуком. Тембр его матов, журчаще-нежен. Верджиналь вызвал к жизни музыкальную литературу, которая исчисляется сотнями пьес³ и представляет одну из блестящих страниц истории английского искусства. Рукописные сборники этих сочинений составлялись еще в XVI веке, первый же печатный сборник под названием «Партения» был издан в 1611 году.

Вильям Бёрд и другие

В числе других в этом собрании опубликованы произведения Вильяма Бёрда (1543—1623). Это был один из первосоздателей верджинальной школы и самый видный английский композитор XVI — первой половины XVII столетия, на редкость многогранный и плодовитый

¹ Буквально — забавы.

² Клавиатурами.

³ К половине XVII века их создано было более шестисот.

музыкант. Его перу принадлежит много прекрасных произведений вокальных жанров — мессы, мотеты, псалмы, мадригалы, сонеты, песни. Помимо широко популярных клавирных пьес, Бёрд писал также для лютни и виольного ансамбля. Мастер простого и мужественного стиля, широкого, певучего мелоса, он с какою-то жадной радостью черпал из народно-песенных и инструментальных источников. Его знаменитые клавирные вариации на «Песенку, насвистанную извозчиком» — один из ранних и высокосвершенных образцов этого жанра. Тема, почти нигде не изменяющаяся мелодических очертаний, проходит *ostinato* в верхнем голосе, в то время как варьируют фактура, гармония и присоединяются разнообразные контрапунктирующие голоса. Эта пьеса, глубоко народная по образу и стилю, полная улыбчивого юмора, а временами — затаенной лирической теплоты, до сих пор широко представлена в концертном репертуаре пианистов у себя на родине и в других странах.

К школе верджиналистов принадлежали также мастера виртуозно-блестящего и поэтически-изобразительного стиля Джон Буль (1562—1628), Орландо Гиббонс (1583—1625), психологически глубокий и оригинальный лирик Джайлз Фарнэби (1560—1620), а также другие талантливые и искусные английские музыканты.

Будучи старше французских клавесинистов, они не создали стиля столь тонкого, как у Куперена, или гармонически новаторского, как у Рамо. Зато они превосходили французов свежей и терпкой народностью своих мелодий, нередко прямо заимствованных из фольклора, богатством и разнообразием их вариационной разработки, общительностью музыкального языка. В их творчестве сказался дух английского Возрождения, эпохи Марло и Шекспира — эпохи, которая несла в себе могучие стимулы демократизации искусства. Их привлекали образы народной жизни, и для своего времени они великолепно запечатлели их в музыке своих сюит и вариационных циклов, сочетавших чудесную свежесть народных напевов с блестящей клавесинной фактурой концертного плана.

В наследии верджиналистов (оно до сих пор живет в концертном репертуаре) много произведений изобразительного характера. Эти создания XV—XVII столетий еще не обладают широтой замысла и масштаба, достаточной для того, чтобы можно было назвать их программными. Но повсюду чувствуется в них стремление к «зримому» художественному воплощению реальных явлений. Круг этих образов широк. Музыкальные пейзажи очень миниатюрны, но их звукопись выполнена с большим вкусом и часто создает неотразимое впечатление северного колорита.

Вильям Бёрд написал для верджиналя целый батальный цикл «Битва», казалось бы, неосуществимый скромными средствами этого инструмента. «Битва» явилась в то время подлинным дерзанием художника и принесла ему заслуженную победу. Велико-

ленно удались и «Боевые трубы» («Trumpetts»), и воинственный Ирландский марш, и добродушная, народного склада, «Пляска солдат»:

96

В. Берд. Пляска солдат



Таковы некоторые характерные черты творчества верджиналистов периода его расцвета в XVII столетии. В дальнейшем оно приходит в упадок и уступает европейское первенство французской и итальянской клавесинным школам.

В силу особенностей исторического развития вокальное творчество в Англии пошло иным путем, чем в Италии или Испании. Церковная полифония (мессы, мотеты, ламентации, псалмы) в XVI—XVII столетиях создавались и здесь превосходными мастерами: Тавернером, Ферфаксом, Таем, Тэллсом, и потом — Бёрдом и Гиббонсом. Они написали в этих жанрах немало страниц подлинно прекрасной музыки, насыщенной большим лирическим пафосом. Однако при бесспорных достоинствах, она

**Вокальные
и вокально-
инструментальные
жанры**

оказалась слишком в центре ожесточенной борьбы религиозных лагерей, чтобы достигнуть устойчивого положения. В то же время светская профессиональная полифония на английской почве приобрела такие художественные качества, которые дали ей явный перевес над церковными жанрами, разве за исключением антемов (anthems). Так назывались вокально-инструментальные композиции полифонического склада, своего рода драматизированные духовные концерты того времени. Антемы, непосредственно близкие народному хоровому стилю, были так популярны в массах, что даже фанатичные пуритане, повсюду безжалостно обрушившиеся на многоголосие, не решились наложить запрет на этот жанр. Будучи яростными противниками инструментальной музыки в церкви, они ограничились изъятием инструментальных партий, отчего антемы, разумеется, чрезвычайно пострадали.

Мадригал

Народное многоголосие, а отчасти и культовая полифония явились тою почвой, на которой, с развитием гуманизма и проникновением из-за Ла-Манша музыкальной литературы итальянского Возрождения (особенно мадригальной), Англия в XVI столетии создала свой мадригал, однако совершенно не сходный с итальянским. В короткий срок — с начала 70-х и до конца 90-х годов — этот новый, чисто светский лирический жанр стремительно распространялся по городам, завоевывая небывалую популярность не только среди музицирующей аристократии, но и в демократических кругах английского общества. Объясняется это тем, что, взращенный на почве Возрождения и общего подъема духовных сил народа в предреволюционный период, английский мадригал избежал отвлеченного тематизма и чрезмерно утонченных выразительных средств, какие были уязвимым местом смелых и оригинальных итальянских мадригалистов и обрекли их на творчество по преимуществу для избранных. Создатели мадригала в Англии — все тот же, почти универсальный по жанровому диапазону Вильям Бёрд; его ученик, просвещенный гуманист Томас Морлей; наблюдательный, порою драматичный, порою остроумистический Томас Уилкс; элегичный лирик Джон Уилбай; самый яркий, общительный и популярный на континенте новатор гомофонно-гармонического письма Джон Дауленд. Все они, хотя придерживались модных в то время утонченных и надуманных словесных текстов, придали музыке своих произведений теплоту интонации, эмоциональную отзывчивость, ясность и изящную простоту всех элементов формы. Они писали мадригалы — любовные излияния, мадригалы — жанровые картинки и пейзажи, мадригалы — философские сентенции, иногда даже молитвы. Музыка чутко следовала за текстом стиха, передавая его общее настроение, нередко звукописью воссоздавая детали поэтического образа.

Джон Дауленд
(1562—1626)

Музыкантом-художником, утвердившим гомофонно-гармонический склад в камерно-вокальном творчестве, стал Джон Дауленд.

Это был композитор широкого кругозора, побывавший во многих странах. Его многочисленные аугес, написанные для голоса с инструментальным сопровождением (лютня, гамба), ни в чем не уступают новаторским начинаниям первых итальянских гомофонистов. Его гармонии отнюдь не изощренны, но полнозвучны и красочны, а мелодика английского песенного склада полна искреннего чувства и поэтического очарования¹:

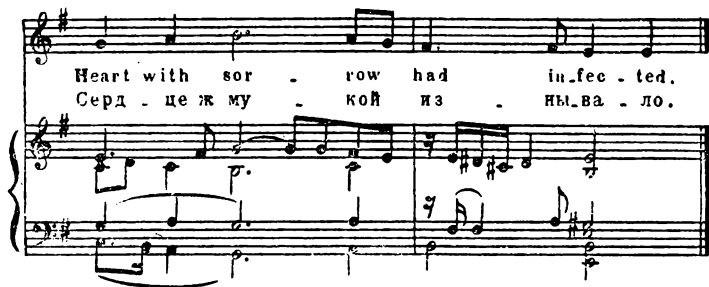
97 Дж. Дауленд. Мадригал:

White as lilies was her face. When she smiled,
Словно лилия белая, улыбалась.

she beguiled Quitting faith with foul disgrace
лице мерно, веру ложью извела,-

Virtue, service thus neglected,
Добро-детель презира-ла.

¹ Здесь приведена одна из трех строф мадригала. Транскрипция лютневой партитуры сделана Edm. Fellows. Перевод автора.



В этом мадригале обманутый любовник горько жалуется на измену своей милой. С наивной обстоятельностью рассказывает он, как это произошло, перечисляет пороки изменницы и изливает свои горестные переживания. Мелодия в стиле народной элегии-жалобы с восхитительной непосредственностью передает все это.

До такой чистоты народного стиля итальянские мадригалисты, да, пожалуй, и французские «песенники» XVI века не поднимались никогда.

Мадригал — одна из жемчужин английского искусства шекспировской эпохи.

Театральная музыка

Театр стал подлинной кульминацией английского Возрождения. Он не только явился порождением социального развития, но в лице Шекспира безмерно обогнал современную ему общественную жизнь, заглядывая на века вперед и сохранив всю огромную силу эстетического воздействия и для нашей современности. Театр был мерилом художественных ценностей, арбитром и учителем в вопросах морали, форумом для всех видов и деятелей искусства. Его музыкальное содержание было очень богато, и он, в свою очередь, способствовал прогрессу музыки. Именно потому, что театр был в самом центре жизни, в нем отразились классовые антагонизмы, борьба идей, эстетических вкусов и устремлений различных общественных групп. Не оставалась в стороне и театральная музыка. В ней, хотя и в сложном переплетении, но с полной отчетливостью обозначались полярные начала: консервативное и новаторски-ищущее, придворное и народное, реалистическое и поверхностно-мишурное или иллюзорно-созерцательное, далекое от жизни.

Наиболее аристократичным жанром музыкального театра стали маски — искусство, очень характерное для английского Возрождения. Это был балльный дивертисмент, театрализованный со всею возможной тогда роскошью и блеском. Хореографические номера, драматические сцены, декоративное оформление, хоры, сольное пение, даже эпизоды народно-жанрового плана («антимаска») — все это синтезировалось вокруг общеизвестных и даже наскучивших сюжетов из античной классики, однако возрожденных в некоем красиво облегченном и развлекательном комедийно-феерическом

плане. Лучшие музыкально-артистические силы сотрудничали на этом поприще.

Если маски были жанром, отразившим музыкально-театральные вкусы аристократии, то очагом демократических принципов и устремлений стал драматический, так называемый публичный театр и особенно его высший цвет — театр шекспировский. Роль музыки в нем была очень велика и — что в особенности нужно подчеркнуть — драматически действенна. Он стал настоящим рассадником передовых гуманистических взглядов на музыкальное творчество. Во множестве афоризмов, блестящих и поэтических, музыка предстает у Шекспира как искусство высокого этического назначения: она сближает людей, нравственно поднимает их, проясняет мысли, облагораживает чувства.

В театре Шекспира не только много суждений о музыке, но и много самой музыки. Песни, которыми с великолепной щедростью украшены его трагедии, комедии, хроники, всегда неразрывны с образами действующих лиц: трудно представить себе Дездемону без трогательной Песни об иве, Офелию — без песни безумия в четвёртом акте «Гамлета»; или шута в «Короле Лире» без его песен-прибауток — саркастических и скорбных в одно и то же время. Поредко Шекспир обращается и к популярным бытовым песням того времени, и они звучат на сцене его театра непринужденно, легко и глубокомысленно. Недаром именно с песнею на устах запечатлел его в одной из своих ораторий Гендель.

В Англии XVI—XVII веков были драматические театры, в той или иной степени двигавшиеся в том же направлении, но очень далекие от шекспировского художественного результата. Были и посредственные, даже плохие театры, где музыка выполняла главным образом развлекательную роль и не преследовала каких-либо высоких эстетических целей. Но в общем итоге для Англии XVI — первой половины XVII веков, с ее художественными традициями и запросами, публичный театр дал самое эстетически-совершенное из возможных тогда решений проблемы сценической музыки. Таким образом, предпосылки, зародыши национального музыкального театра уже были налицо. Задача заключалась в том, чтобы, обобщив и сосредоточив их, создать из этого материала, как стройный синтез, национальную оперу. Это мог осуществить только выдающийся музыкант, и он явился, ибо само объективное развитие английской художественной культуры закономерно вело к этому неизбежно. Композитора, о котором идет речь, звали Генри Пёрселл. Он по праву занял и сохранил до сих пор первое место среди национальных композиторов Англии.

Генри Пёрселл
(1658—1695).
Жизнь

Пёрселл родился в Лондоне (вероятно, в Вестминстере) в 1658 году в музыкальной семье. Его отец Томас Пёрселл был при Стюартах придворным музыкантом: певцом капеллы, лютнистом,

хорошо играл на виоле.

В этих условиях Генри Пёрселл с детства оказался связанным с придворными и церковными музыкальными кругами. Появившись на свет в канун Реставрации, он еще в раннем детстве обнаружил блестящие музыкальные способности. С шести- или семилетнего возраста он пел в хоре королевской капеллы, обучался там вокальному искусству, композиции, играл на органе и харпсихорде¹. Его учителями в капелле были отличные музыканты — капитан Кук, Джон Блоу и знаток французской музыки Пельгам Гемфри. Пёрселлу было двадцать лет, когда его блистательная игра проложила ему путь к широкому признанию. В 1679 году он стал органистом Вестминстерского аббатства, а в первой половине 80-х годов и придворная капелла, где он еще недавно пел скромным мальчиком, пригласила его на этот пост, некогда занятый Бёрдом и Гиббонсом. Его слава как виртуоза росла. Плебейские слои столицы — музыканты и ремесленники, поэты и рестораторы, актеры и торговцы — составляли один круг его знакомств и заказчиков. Другим был королевский двор с его аристократической и чиновной периферией. Вся жизнь Пёрселла, раздваиваясь, проходила между этими полюсами, но именно к первому он тяготел неизменно. В 80-х годах, на исходе Реставрации, наступил стремительный и блестящий расцвет его композиторского гения, по продуктивности сравнимого с Вивальди, Моцартом, Генделем, Бахом. Он писал с какой-то лихорадочной поспешностью, обращаясь к самым разнообразным жанрам, подчас далеким и даже противоположным друг другу. Его бытовые одноголосые и полифонические песни рождались на гуляньях, в тавернах и кэч-клубах, за дружеской пирушкой, в обстановке сердечности, волюнтаризма, а порою и разгула. Пёрселл был завсегдатаем в этой среде; известно, что одна из лондонских таверн была украшена его портретом. Некоторые песни тех лет не оставляют сомнения в том, что патриархальный консерватизм, свойственный когда-то Томасу Пёрселлу, не был унаследован его сыном. Но рядом с этими песенными созданиями — демократичными, шаловливыми, сатирическими — возникали патриотические кантаты, оды и приветственные песни (welcome songs), написанные нередко для королевской семьи² и знатных вельмож к их юбилейным датам и празднествам. Вдохновенные духовные композиции — псалмы, гимны, мотеты, антемы, церковные интерлюдии для органа (voluntaries) чередовались с огромным множеством чисто светских инструментальных жанров — сюит и вариаций для клавесина, фантазий для струнного ансамбля, трио-сонат. В создании последних Пёрселл был пионером на Британских островах.

Его тяготило и возмущало царившее повсюду «в верхах» эгонистическое отношение к музыке как к приятной забаве. В 1683 году в предисловии к трио-сонатам он писал, воздавая должное итальянским мастерам: «...Серьезность, значительность, связанные с этой музыкой, придут к признанию и почету у наших соотечественников. Пора им начать тяготиться ветреностью, легкомыслием, которые свойственны нашим соседям»³. Очевидно, что невероятное творческое напряжение, в сочетании с тягостными придворными обязанностями и чрезмерно рассеянным образом жизни, уже тогда подтачивало силы композитора.

¹ Разновидность английского клавесина крыловидной формы, а иногда с вертикальной декой, наподобие современного пианино.

² Одних только «королевских» кантат написано было семнадцать.

³ Перевод К. А. Кузнецова. Под «соседями» здесь разумеется Франция.

Парламентский переворот 1688 года — низложение Якова II и воцарение Вильгельма Оранского — сравнительно немного изменил тогда в музыкальной жизни и судьбе музыкантов. Власть «наживал из землевладельцев и капиталистов»¹ установила режим менее беззаботный и расточительный, но тщеславное меценатство Реставрации сменилось глубоким равнодушием к музыке. Печальные последствия этого сперва ускорили начавшийся упадок органного и клавишного искусства, а потом коснулись и театра. Пёрселл, возлагавший надежды на покровительство королевы Марии, вскоре убедился в их иллюзорности. В то время его творчество вступило в последний фазис: овладев почти всеми вокальными и инструментальными жанрами, он с огромным энтузиазмом обратился к высшему художественному синтезу — музыке для театра — и создал в этой области ценности непреходящего значения. Однако при жизни его они оставались в большой мере непонятыми и неоцененными. Гениальная опера «Дидона и Эней» была поставлена в XVII веке лишь однажды — в 1689 году, притом не на театральной сцене, а в пансионате для благородных девиц в Челси. Затем состоялось два спектакля — один в начале и другой в конце XVIII века. Прошло еще сто лет, прежде чем это лучшее творение величайшего композитора Англии было извлечено из забвения в пыли архивов и утвердилось на английской, а затем и на мировой сцене. Через год после премьеры «Дидоны и Энея» Пёрселл с благородной верой в свое искусство и вместе с тем с горечью писал в предисловии к положенной им на музыку драме «Диоклециан» (по Бомонту и Флетчеру): «...музыка еще в пленках, но это многообещающий ребенок. Он еще даст почувствовать, чем он в Англии способен стать, только бы мастера музыки пользовались здесь большим поощрением»².

Он мало сочинял для придворной сцены, где по-прежнему господствовали репертуар и стиль, отражавшие влияния французского классицизма. Там его театральная музыка, впитавшая традиции и приемы народных drolls, баллад, хорн-пипов, не могла рассчитывать на прочный успех. Создавая десятки и десятки музыкально-драматических опусов, он обращался к инициативе частных лиц и при их помощи обосновался в небольшом театре на Дорсет-Гарден, доступном для широкой публики. Он принимал непосредственное, активное участие в этих постановках, деятельно сотрудничал с драматургами, режиссурой, а нередко и сам участвовал в спектаклях в качестве актера и певца (у него был великолепный бас).

Как художник, Пёрселл стоял много выше своей эпохи, когда упадок английского искусства обозначился уже по всей линии. Создание большого, высокохудожественного оперного театра, доставляющего радость народу и поддерживаемого правительством, он считал делом чести английской нации. И он с горечью видел страшную далекость этого идеала от действительности. Отсюда глубокий идейный разлад с теми кругами английского общества, от которых всего больше зависели его личные судьбы и судьбы музыки. Вряд ли можно сомневаться в том, что этот идейный конфликт, более или менее затаенный, но неразрешимый, стал одним из

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 735.

² Перевод К. А. Кузнецова.

факторов трагической преждевременной гибели великого композитора. Он умер от неизвестной болезни в 1695 году, в расцвете дарования и мастерства, всего лишь тридцати семи лет от роду. Впоследствии эту судьбу разделили с ним Моцарт, Шуберт, Вебер. На третий год после его смерти вышел в свет сборник его песен — «Британский Орфей». Он разошелся несколькими изданиями. Его популярность была очень велика. Распевая эти песни, английский народ воздавал должное национальному гению своей музыки.

Наследие

Наследие, оставленное Пёрселлом, очень внушительно: 53 произведения для театра (опера и музыка к драматическому спектаклю — incidental music), 30 од, кантат, приветственных песен, около 100 одноголосных песен, 44 дуэта (two-part songs), 53 catches, свыше 100 произведений культовых жанров (в том числе 60 антемов); 13 фантазий (трех-, семиголосных) для струнного ансамбля (viol consort), 22 трио-сонаты, соната соль минор для скрипки с basso continuo; 8 сюит, 2 цикла вариаций и 40 пьес для клавесина; 4 фантазии — импровизации (voluntaries) для органа.

Образы, стиль

В этих сочинениях заключено огромное художественное богатство. В различных жанрах здесь ярко отразилась сама действительность английской жизни: картины быта, образы людей различных социальных состояний — от монархов до прислуги, от богатых прожигателей жизни до нищих; иногда — ликующий пафос революционной эпохи; искусство народа, его песни, пляски, сказания; легендарные образы далекого исторического прошлого Англии; наконец, целая гамма музыкально-поэтически претворенных душевных состояний, подчас шекспировской тонкости и глубины (Пёрселл был одним из самых проникновенных лириков своего времени). Во всем этом он напоминал верджиналистов и мадригалистов елизаветинского периода, но был сильнее и глубже их. Постольку и музыкальный язык его был выразительнее, тоньше и богаче. Его ладовая основа — мажоро-минор, иногда еще не вполне отстоявшийся, отливающий дорийскими, миксолидийскими оттенками. Частые пентатонические обороты восходят истоками к старинной народной песенности.

Мелодика Пёрселла тонко и точно созвучна своеобразной фонетике, морфологии, синтаксису английского языка. Она ложится на поэтический текст не только не «закрывая» его, но сохраняя метрические ударения, цезуры, усиливая экспрессию. Она интонационно многогранна, сохраняя родственность английским народным балладам, хороводным песням. Ликирующие гимны, бойкие пляски, задумчивые лирические напевы обладают своим типическим рисунком со множеством индивидуальных черт и нюансов. Пёрселл вовсе не был таким женственным элегиком, неизменно погруженным в северные сумерки и сплин, каким его иногда почему-то односторонне рисуют. Музыка отразила также активную сторону его художественной натуры. Он близок Генделю в гимнических, маршевых мелодиях широкого аккордового контура. Нередки у него

угловатые, юмористически-тяжеловесные, синкопированные фигуры матросского хорнпайпа; встречается размашистый, в пунктирном ритме, рисунок типа *haymaker's dance* — пляски сенокосов — и многие иные.

Другой полюс мелодики Пёрселла — лирические напевы, и в самом деле элегичные, с легко и изящно очерченным контуром, насыщенные ниспадающими хроматическими линиями, с глубокими цезурами на гранях малых построений — говорящих фраз. Мы также встретим у него мелодику виртуозно-колоратурного и самого проникновенного речитативно-декламационного типа. Помимо этого, его мелодические образы приобретали различное освещение и эмоциональную нюансировку в зависимости от гармонии. В этой последней области он не столько открыл небывалое, сколько великолепно усовершенствовал приемы и краски, найденные его предшественниками — Буллем, Даулендом, Уилбасом, Фарнэби, а также италийскими мастерами. Разливы его мелодий постоянно сдерживаются остигнутыми басами, а частые органные пункты собирают воедино оживленные движения разнообразных гармоний. Над этими звучащими скрепами скользят последования выразительнейших задержаний. Цепи диссонансов, подобно тому, как мы это наблюдали у Монтеверди, сверкают новыми гармониями, в то время только начинавшими свою жизнь, — септаккордами, увеличенными, уменьшенными трезвучиями.

Песни

В творчестве Пёрселла гомофония и полифония гармонично дополняют и уравнивают друг друга. В своих одnogолосных песнях, оперных ариях и речитативах он выступил блестящим продолжателем традиций Дауленда (*duge*). В то же время он суммировал и обобщил вековые достижения английской народной и профессиональной полифонии в своих многоголосных песнях, культовых сочинениях, а также в инструментальной музыке. Наиболее органичной формой — особенно в вокальных жанрах — стал для него канон, облюбленный и усовершенствованный в Англии многими поколениями народных и профессиональных музыкантов. Здесь мы подходим к самым глубоким и почвенным народным истокам Пёрселла в его песенном творчестве.

Количество созданных им песен огромно. Вместе с теми, которые написаны для театра, оно исчисляется сотнями. Песни же «внеатраурные» предназначались большей частью для бытового музицирования. Пёрселл — один из крупнейших композиторов-песенников этого плана, своеобразный Шуберт своей эпохи. Некоторые его песенные мелодии еще прижизненно приобрели едва ли не всанглийскую популярность, например, знаменитый напев «*Lil-bubblers*».

Песни Пёрселла, сольные и хоровые, гомофонные (с цифрованным басом) и полифонические, охватывают очень широкий круг тем и образов. Есть у него песни об исторических событиях (кэтч «Об осаде Шарлеруа» — «*Is Charleroy's siege come to?*») и на зло-

бодневные политические темы (кэтч «На открытие парламента» в 1676 — «Now England's great counsil assembled»). Есть песни — фривольные светские шутки, вероятно, написанные для двора, для знати. Есть много застольных. Их охотно распевали в кэтч-клубах и на анакреонтических пирушках, где и сам композитор, как уже сказано, проводил время частенько. В кэтчах (трех- и четырехголосных песнях-канонах, обычно бытовых и юмористических) Пёрселл выказывает себя виртуозом контрапункта и как бы резвится, «купаясь» в своей полифонии. Один из шедевров этого стиля — застольная на слова:

Уж если правду говорить,
Причин есть пять тому, чтоб пить:
Вино, друзья; да чтоб теперь,
Да завтра грусть не лезла в дверь...
Причины есть. Лишь пей, поверь¹!

Раньше уже говорилось о том, как дорого обошлось композитору легкомысленное увлечение этим девизом жуиров, так характерным для периода Реставрации! Но музыка выполнена превосходно: в трехголосном каноне в приму с двумя контрастными противосложениями развернут образ пирушки, живой, шаловливый, согретый мягким юмором, а может быть, и глубоко затаенной печалью.

98

Г. Пёрселл. Кэтч

1 Уж ес - ли прав - ду

2 Вя - яю,

3 При - чи - ны

го - во - рить, при - чин есть пять, при -

дру - зья да чтоб те - перь,

есть при - чи - ны, при - чин - ны есть, при - чин - ны, при - чин - ны

¹ Перевод автора.



Особо следует сказать о песнях Пёрселла совсем иного рода. Это песни-сатиры, пёсни-эпиграммы, колкие, остроумные, насмешливые. В одних осмеиваются пуританские ханжи, дельцы того времени («Что так строго смотришь ты, деляга неопрятный?» — «Why so serious?»); в других ирония изливается на большой свет с его пороками (кэтч «Вон лев, обезьяна, лиса и осел» — «An ape, a lion, a fox and an ass»). Иногда предметом скептических суждений, положенных на музыку, становится парламент (кэтч «Собрался совет Всеанглийский»). А в дуэте «Саранча и муха» («A grosshopper and a fly») стрелы тонкой насмешки летят в сторону самого короля Якова II. Впрочем, есть у Пёрселла и официально-верноподданнические за здравные описи, каких и не могло не быть в то время при его служебном положении: «На возвращение герцога Поркского» («Since the duke is returned»), «Храни нам Карла, о господь» («God save our sov'reign»), «Здравица Карлу II» («Come my heart's») и другие.

Есть в наследии Пёрселла песни, написанные под впечатлением виденных им картин жизни и быта простого люда, его горестей и радостей. Таких песен немало. Композитор достигает большой силы и жизненной правды, рисуя без прикрас портреты бездомных бедняков своей родины. Такова трехголосная песня слепой нищенки («Poor blind woman»), найденная посмертно в манускриптах композитора и опубликованная лишь в половине XVIII века. В песне всего четыре такта, которые могут повторяться так же, как часто в мире богатых и бедных повторяют свои стертые и тягостные слова те, что просят подаяния. Текст записан прозой:

Бедная слепая нищенка
Не видит света.
Подайте слепой милостыню!

Вероятно, Пёрселл слышал где-то эту безрадостную, однообразно-покливную, уже почти ко всему безразличную интонацию и положил ее в основу мелодии, создав незабываемый по трагизму реалистический образ нищей Англии:

Вот бедная слепая не видит света вокруг. По-

- дай-те ни-щей! Мис-с, женщи-не сле-пой.

Писал Пёрселл, наконец, и песни героические, напоенные высоким пафосом своей эпохи, бурлящие большими страстями, мильтоновским противленчеством. Здесь особенно ярко выказалась мужественная сторона его натуры. Вдохновенно звучит его почти романтическая «Песня узника» («While bolts and bars»)¹. В широком и горделивом рисунке мелодии, в чеканном пунктирном ритме, в непреклонных интонациях кадансовых оборотов с энергичными предъемами мы узнаем героя вольнолюбивой английской поэзии, впоследствии вдохновившей Генделя, Томаса Мура, а еще позже — Байрона и Шелли:

¹ Песня написана на два мужских голоса с continuo.

While bolts and bars my day con. trol, while
За . со . вы дни мо . и хра . нят, за .

While bolts and bars my
За . со . вы дни мо .

bolts and bars my day con trol, I keep the free.dom
со . вы дни мо . и хра . нят, лишь мы . сли воль . ны .

day con.trol, bolts and bars my day con. trol, I
и хра . нят, за . со . вы дни мо . и хра . нят, лишь

of my soul, I keep the free.dom of my soul.
е па . рят, лишь мы . сли воль . ны . е па . рят.

keep the free.dom keep the free.dom of my soul.
мы . сли воль . ны . е па . рят, од . ни па . рят.

Засовы вокруг да прутья в ряд,
 Но мысли вольные — парят.
 Пускай в тюремной глубине
 Терзают муки тело мне.
 Темнице дух не подчинен,
 И, взмыв, летит над миром он,
 Чтоб с вышины благословить,
 Кого мне долг велит любить.
 Океану берег стал тюрьмой —
 Тюрьмы не знает разум мой!¹

Эту гордую, вольную песню XVII столетия нельзя слушать без глубокого волнения. Каковы бы ни были внешние поводы и мотивы ее создания, в ней звучит извечный страстный призыв передового искусства, которое и двести лет назад отважно поднимало голос в защиту поправленных прав человека, за торжество его разума и свободы.

Антемы

Среди духовных произведений Пёрселла — мотетов, юбиляций, песнопений для церковных служб (services), Te deum'ов и других — выделяются его многочисленные антемы — величавые гимны на тексты псалмов, написанные для хора («Fullantheims») или для хора с концертными вокальными соло и ансамблями («Verseantheims»). Особенно в эти последние Пёрселл, развивая приемы, намеченные еще у Бёрда и Гиббонса, широко и смело внес светское концертное начало, умело используя при этом то поверхностное, но горячее увлечение светской музыкой, какое стало своего рода модным поветрием в богатых классах Англии при Карле II. Антемы Пёрселла преобразовались в крупные композиции концертного плана, а иногда и ярко выраженного гражданского характера. В торжественных хорах вставал образ народа, предвещаая оратории Генделя. Светская тенденция жанра подчеркивалась инструментальными симфониями в танцевальных ритмах сарабанды, чаконь, пассакалей. Это новое развитие жанра, не лишенное воздействия стиля барокко, явилось в Англии делом небывалым для духовенства всех вероисповеданий и после 1688 года натолкнулось на особенно резкую оппозицию со стороны пуританских кругов.

Инструментальные жанры

Инструментальное творчество Пёрселла не столь масштабно и значительно, как в вокально-инструментальных, концертных и бытовых жанрах. Но и в этой области он достиг немалого. Его мелодичные трио-сонаты, хотя и написанные, как сам он признавал, не без воздействия итальянского скрипичного стиля, явились совершенно новым словом в английской музыке. Новаторство Пёрселла сказалось здесь в том, что в условиях подлинного культа виолы, какой характерен был для тогдашнего английского общества, он смело и инициативно прокладывал широкий путь в профессиональную музыку скрипке, давно бытовавшей в народном творчестве. Он ввел этот инструмент в театральную симфонию и в партитуру церковного антема, а его единственная соль-минорная соната для скрипки с сопровождением basso continuo (1691), совсем недавно найденная, отличается совершенной чистотой стиля, благородством мелодики, изобретательностью тематического развития,

¹ Перевод автора.

иществом фактуры. По художественным достоинствам она не только не уступает самой знаменитой английской сонате XVIII века — виолончельной сонате Эсклаза, но и превосходит ее.

Демократическая направленность инструментальных сочинений Пёрселла не оставляет сомнений. Недаром некоторые из них распространялись в широких кругах любителей музыки по подписке.

Музыка для театра

Театральная музыка, как уже говорилось, по своему синтезировала почти все вокальные и инструментальные жанры Пёрселла и стала общепризнанной вершиной его творчества. С начала 80-х годов его художественная фантазия и музыкальное мышление развивались в сторону той театральности, какая свойственна была Монтеверди, Люлли, а позже — Генделю 10—30-х годов XVIII века. Но это был вполне самобытный путь. Он как бы объединил традицию музыкального оформления публичного, в частности, шекспировского театра — с драматическими опытами профессионалов — Бёрда, Блоу, М. Локка, Д'Авенанта, композиторов масок. При этом достаточно широко освоен был опыт заморских мастеров — Люлли, италийцев.

Театральные пьесы, к которым (или на которые) писал музыку Пёрселл (напомним, что их всего пятьдесят две или пятьдесят три), очень различны. Это, во-первых, так называемая эпизодическая, или подсобная музыка («Incidental music»). Она состояла из отдельных номеров — арий, хоров, инструментальных пьес (вступлений, антрактов, балетной музыки). В этом, вероятно, наиболее традиционном жанре композитор ставил художественные задачи, где переплетались приемы народной комедии (drolls), публичного театра (музыка по ходу действия) и дивертисмента наподобие масок. Здесь музыка лирически дорисовывала образы действующих лиц, «озаряла» кульминации или на время рассеивала и отвлекала зрителей. В этом жанре Пёрселл написал много подлинно вдохновенных страниц. Трагедия «Абдельзер», «Бондука», комедии «Добродетельная супруга», «Амфитрион» и другие пленяют блестящими увертюрами, танцами народного стиля.

Шесть своих музыкально-драматических произведений Пёрселл сам назвал операми: это «Пророчица» («История Диоклециана») по Бомонту и Флетчеру; «Дидона и Эней» (Н. Тэт по Вергилию), «Король Артур» (Драйден), «Королева фей» (по Шекспиру), «Буря» (Драйден и Д'Авенант по Шекспиру)¹ и незаконченная «Индийская королева» (Драйден и Хауорд). Пять из них (кроме «Дидоны и Энея») — это оперы лишь в условном и узкоисторическом смысле. Их отличие от «эпизодической музыки» не только количественное: оно заключается в том, что, если там существовали главным образом отдельные номера, то в операх (или, как иногда их называют, полуоперах) Пёрселл вводит в драму (или комедию) целые сцены,

¹ Театр «Old week» в Лондоне отметил грехотлетие со дня рождения Пёрселла постановкой «Бури».

положенные на музыку в настоящем оперном плане. Их красоты и драматизм для своего времени были целым откровением, но все же они оставались скорее большими оперными «островами», разбросанными по литературной драме. Единой и непрерывной музыкально-драматической линии там еще нет. Достаточно сказать, что в самой, пожалуй, знаменитой из полуопер — в «Короле Артуре» — главные персонажи вовсе не имеют вокальных партий и только ведут в диалогах словесный разговор.

«Дидона и Эней» Великой заслугой и творческим подвигом Пёрселла явилось то, что он создал для Англии первую настоящую оперу, и притом оперу гениальную, — «Дидона и Эней»¹.

Ее называют иногда мадригальной, имея в виду не только мелодический стиль сольных партий, но и обилие хоров, гомофонных и имитационно-полифонических, английского мадригального склада. Из тридцати восьми номеров «Дидоны» пятнадцать — это хоры. Их роль, по ренессансной традиции, приближается к эстетической норме античного театра в пору Софокла: хор — лирический истолкователь драмы, советчик героини, а сценически составляет ее окружение.

Глубоко драматичной экспрессии достиг Пёрселл в речитативах своей оперы. Они не только отличаются пластической красотой мелоса, но интонационно тончайше гармонируют со словом и сценической ситуацией, раскрывая их глубинный смысл. Здесь автор уступает разве только Монтеверди.

Пёрселл создал свою оперу на либретто известного тогда поэта Н. Тэта, литературным источником для которого послужила «Энеида» — знаменитая эпическая поэма древнеримского классика Вергилия Марона (70—19 годы до н. э.). Сюжет возвышенно-драматичен. Это — трагедия царицы Карфагена, покинутой троянским витязем Энеем, который отплывает в Италию, чтобы воссоздать там разрушенную Трою и тем исполнить веление богов.

В первом действии Дидона поверяет свою любовь наперснице Белинде. Происходит сватовство Энея и помолвка, сулящая объединение карфагенского и троянского царств. Хор поет эпиталаму, готовится праздничная царская охота. И никто не знает, что надвигается беда. Между тем на охоте (второе действие оперы) Энею является вестник богов, напоминающий о Зевесовой воле: троянец должен исполнить предначертанное — покинуть Карфаген, куда буря занесла его корабли, и немедленно отплыть к итальянским берегам. Эней повинуетя. Но он обманут. Вестник-эльф послан к нему не с Олимпа, за ним стоят другие, враждебные силы. В опере Пёрселла — Тэта этими противостоящими героям «силами контрдействия» выступают не античные боги, но ведьмы (их хоры, пляски). Это — воплощение злого рока, типичное для английского театра,

¹ О времени, обстоятельствах сочинения и о судьбе этого произведения см. выше, с. 325.

особенно со времён шекспировского «Макбета». Лирическая линия Дидоны (обаятельные арии-песни в форме *ground*), величавость троянского витязя (аккорды-фанфары Энея как его героический «лейтмотив») и зловещая фантастика ведьм на шекспировский манер контрастно оттенены реалистически-сочной народной сценой. Развязка драмы происходит в третьем действии — на берегу перед отплытием троянских кораблей в море. Матросы поднимают якоря и поют девушкам прощальную песню — удалую и насмешливую — совсем на английский лад (соло тенора с хором):



Выше якорь, ребята, на море волнение,
Ведь не терпит прилив промедленья!
Становись на носу, а красоток гони
Да утешь обещаньем подарить их свиданьем,
Какого вовек не дождутся они¹.

Моряки поют и пляшут танец, полный народного юмора и грубо-итогого веселья (*sailors dance*)²:



¹ Перевод автора.

² Танец этот иногда называют хорипайпом. Это неверно. Тут другой ритм.

Здесь особенно ярко сказался у композитора свойственный ему широкий диапазон жанров и выразительных средств — от тончайшей лирики до сочного и терпкого народно-бытового языка, от реалистических картинок повседневной жизни до сказочной фантастики шекспировского театра. Действие становится двухплановым. Посреди матросского веселья вдруг являются ведьмы. Они пришли полюбоваться мрачною развязкою, которая уже близка.

Их хор неистовствует, женственно-хрупкий и чистый образ Дидоны, как в кривом зеркале, оборачивается в нем непристойным гротеском. «Нам разрушенье — пир, людские слезы — радости!». Подгулявший матрос, не разобравшись (ему море по колено), пускается с ними в пляс в безумном хороводе...

Драма вступает в последний фазис. На пристани Дидона с наперсницею Белиндой. Она горько упрекает Энея. Растроганный ее отчаянием, троянец готов преступить Зевесову волю и остаться с любимой на карфагенской земле (редкой красоты и выразительной силы диалог-речитатив). Но Дидона не приемлет этой жертвы: «Пусть плывет!» Прощальная песнь героини — пассакалья (g-moll) — одна из самых прекрасных арий, когда-либо созданных в истории оперного искусства. Англичане гордятся ею. Народный граунд возвышен здесь до трагического образа покоряющей силы. Слова текста так безыскусственны, будто поэт заимствовал их из какой-нибудь народной баллады.

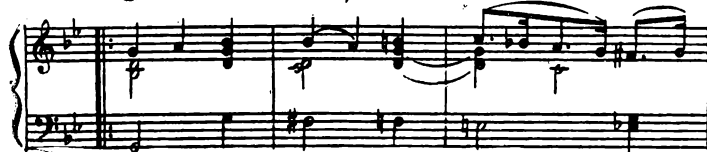
Приходит час, когда в гробу
Мне суждено уснуть.
Забудь, забудь мою судьбу,
Меня ж не позабудь¹.

103

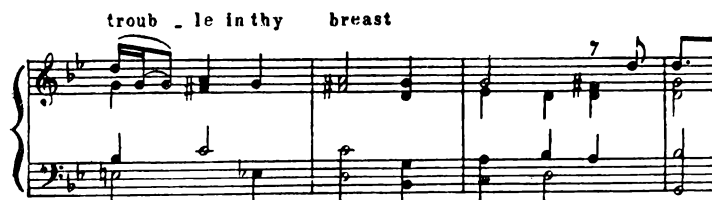
Г. Пёрселл. Ария Дидоны



When I am laid, am laid in



¹ Перевод автора.



Это — завершающая кульминация оперы, к ней идут и сходятся, как в фокусе, все лирические токи, которыми богата партитура «Дидоны и Энея».

Вокальная линия широка, ее подъемы и спады резко очерчены, интонации жалобы («вздыхающие секунды») сосредоточены и заострены (нисходящие задержания на всех почти сильных долях).

Партии струнного квартета создают насыщенный мелодией гармонический фон, а местами в прелестных контрапунктах оплетают певческий голос созвучными ему теплыми интонациями. Мерцающие хроматизмы, пробегая по голосам, звучат тонкими психологическими нюансами. В басу нисходящее *ostinato* мерно и, кажется, безразлично девять раз кряду повторяет свою неизменную фигуру. Она придает образу песни какой-то оттенок предопределенности и в то же время гармонично уравнивает остроту экспрессии. Каждая фраза, возникающая на этой основе, — и вариант и вместе с тем новый фазис мелодического движения¹. На седьмом проведении *basso ostinato* певческий голос смолкает, между тем как струнные и *continuo* продолжают тихо играть пассакалью. Это создает красивый эффект незаметного истаивания образа и отвечает оценочному решению (спокойная и светлая смерть Дидоны). Гибель суждена и герою: ведьмы нашьют бурю, и буря потопит Энеевы корабли. Пока же, как всегда, величаво и торжественно солнце встает над морем.

¹ А. Зилоти и советский композитор А. Н. Юровский сделали красивые концертные транскрипции этой арии для фортепиано соло.

Тотчас же вступает заключительный хор (g-moll) — музыкальная эпитафия умершей на слова, написанные Тэтом хотя и в аффектированной манере, однако не лишенные поэтичности и лирической теплоты:

Молю, чтоб нежный Купидон,
В цветах и в горести склонен,
Здесь сердце бедное прикрыл,
Его хранил под сенью крыл¹.

Хор написан в стиле, характерном для многих песен Пёрселла. Близок он и элегическим мадригалам. В основе традиционного канона — мелодия типа колыбельной, чарующе кантабильная и легкая, текущая в одно и то же время:

Г. Пёрселл. Дидона и Эней. Заключит. хор

104 Мо - лю что б бог люб - ви Э - рос, мо -

Мо - лю что б бог люб - ви Э.

Мо - лю, что б бог люб -

. лю что б бог люб - ви, мо - лю...

- рос, Мо лю что б бог

Мо лю что б бог

- ви Э - рос,

¹ Перевод автора.

Идея «Дидоны и Энея» высоко гуманистична. Героиня драмы — печальная жертва игры темных сил разрушения и человеконенавистничества. Ее образ полон психологической правды и обаяния; силы же тьмы воплощены с шекспировским динамизмом и размахом. Все произведение звучит как светлый гимн человечности.

Таким образом, XVI и XVII века были самой блестящей страницей в истории музыкальной культуры Англии. Народная песня, вокальные жанры профессионального творчества, сольные и хоровые; инструментальная музыка — соло (верджиналь, скрипка, виолончель, орган) и виольный ансамбль (*viol consort*); жанры театральные: народные *drolls* и их аристократический антипод — *маски*; *incidental music*; наконец, опера — все вместе составило внушительную картину прогресса, порожденного широким народным движением. Однако расцвет этот был непродолжительным и сменился с начала XVIII столетия целой полосой длительного застоя, даже упадка. Лишь могучий гений Генделя ярко озарял английскую музыкальную жизнь.

Глава восьмая

МУЗЫКА В ГЕРМАНИИ XVII — НАЧАЛА XVIII ВЕКА

С XVIII века благодаря гениальному творчеству Генделя, И. С. Баха, а позже — молодого Бетховена, вступила в кульминационный период своей истории немецкая музыка. XVII же столетие — время непосредственного приготовления этой кульминации.

Развитие музыкальной культуры Германии в ту эпоху в высшей степени наглядно подтверждает положение исторического материализма о том, что, благодаря своеобразию исторических условий, некоторые периоды расцвета искусства не находятся в прямом соответствии с общим развитием общества, и экономически отсталые страны могут иногда «играть первую скрипку» в области художественного творчества.

XVII век в истории немецкого народа — страница трагическая. Поражение крестьянской войны повлекло за собою тяжкие последствия для огромных масс населения в деревне и городах. «Крестьяне повсюду были снова подчинены власти своих господ — духовенства, дворянства и патрициата»¹. Крепостной гнет не только был восстановлен, но невиданно усилился. К трагедии поражения «самой величественной революционной попытки немецкого народа» (Ф. Энгельс) присоединилось новое всенародное бедствие — Тридцатилетняя война 1618—1648 годов. Она сопровождалась страшными опустошениями и истреблением населения. Города и жилища крестьян в деревнях были разрушены, поля преданы запустению, огромные массы обнищавших людей покидали насиженные места, бродя по дорогам. Разорены, разобщены, забиты были горожане-бюргеры. Пострадало духовенство и часть дворянства — оно было частично уничтожено в войнах, сожжены были многие замки, монастыри. Раздробленность страны на бесчисленные, изолированные друг от друга мелкие княжества и провинции усилилась как никогда раньше. Захолустные княжеские дворы были рассадниками патриархальщины, косности, невежества, свирепого произвола и деспотизма. В эту тяжелую для народа годину от его бедствий выиграли князья, прелаты церкви и императорская власть. Как отметил в свое время глубокий знаток истории Германии Ф. Энгельс, «смертельная усталость и бессилие немецких мешан, происходившие из экономически жалкого положения Германии в период с 1648 по 1830 год»,

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 7, с. 432.

выразились сначала в «пиетизме, затем в сентиментальности и в рабском пресмыкательстве перед князьями и дворянством»¹. Сплочение немцев в нацию наталкивалось на огромные, казалось, непреодолимые препятствия.

Вместе с тем дух протеста, великие воспоминания 1525 года, недовольство имперским произволом, ненависть к князьям и чиновникам все еще сохранялись в душе народа и временами прорывались наружу. Во время Тридцатилетней войны местами еще вспыхивали крестьянские восстания. Они отразились в художественном творчестве народа и составили тему наиболее революционного крыла тогдашней песенности.

Народная песенность

До нас дошли слова песни о крестьянском восстании в Зундгау (Эльзас) в 1633 году, песни мятежных рабочих-речников на Рейне и Дунае (в Ульме), песни баварских крестьян, восставших против императора и своего курфюрста. Крестьянство земли Энц в Баварии, поднявшее мятеж в 1626 году, сложило песню (шпрух), слова которой были начертаны на его боевых знаменах:

От тирании, от тягот
Освободи, господь, народ!
Прольем бесстрашно кровь свою,
Пошли нам мужество в бою.
Так быть должно (Es muss sein)²!

Примечательно, что этот повстанческий гимн кончается энергичным девизом, впоследствии привлечшим Бетховена.

Перед битвой у Гмундена в ноябре 1626 года один из крестьянских вожakov, по прозвищу «Студент Каспар» (возможно, чех), написал вариант песни, в котором народ открыто призывался на борьбу против иезуитов, против тирании баварского штатгальтера и грабителей-чиновников. В этом варианте энцского шпруха господь бог уже не упоминался. Сохранились свидетельства современников, что перед этим сражением, а также перед боем у Эффдинга 9 ноября того же года крестьяне распевали протестантский хорал «Господь наш истинный оплот» («Ein feste Burg ist unser Gott»), этот песенный символ революции 1525 года. Очевидно, в массах живы были воспоминания о крестьянской войне. Другую гимническую песню, «Суровый час», повстанцы земли Энц пели коленопреклоненными четырежды в сутки. Слова гимна свидетельствуют о глубокой религиозности мятежников.

В первой строфе поется:

Теперь, когда суровый час
Пришел священной битвы,
Иисус Христос, пребудь средь нас,
Услышь слова молитвы³!

Этот текст распевался на различные мелодии. Вот одна из них, возможно, уже переинтонированная тогда по-новому в этом повелительном ритме и с красивым, вдохновенно звучащим кадансом заключительной фразы:

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 39, с. 175.

² Перевод автора.

³ Перевод автора.



В общем же, немецкий революционный фольклор XVII века вполне подтверждает глубокую мысль Ф. Энгельса о том, что «поэзия прошлых революций, за исключением «Марсельезы», редко производит революционное впечатление в позднейшие времена, так как для того, чтобы воздействовать на массы, она должна отражать и предрассудки масс того времени»¹.

Конечно, повстанческие и религиозные напевы — совсем не единственные, какие в то «смутное время» пел немецкий народ. Были у него по-прежнему песни трудовые и бытовые, лирические и сатирические, да и всякие другие.

Непреходящую ценность имеют сложенные в XV—XVII веках немецкие баллады — чудесные эпические, лирико-эпические или повествовательно-бытовые песни, откликавшиеся на многие события тогдашней немецкой жизни. Сохранились баллады крестьянские и городские, баллады-легенды и баллады — картины повседневного немецкого быта и нравов. Многие связаны со шванками Ганса Закса. Их герои — простые люди: крестьяне, ремесленники, подмастерья, нищие-бродяги. Одна из важнейших сюжетных линий баллад — линия обличительная. Баллады обличали князей, рыцарство, духовенство, городских и деревенских богачей, наживавшихся за счет трудового народа. «Летучие листки» с текстами баллад распространялись по Германии, ее городам и селам и свирепо уничтожались властями. Пели в XVII веке баллады о бесславном конце рыцаря-разбойника Линденшмидта; о том, как сметливый портной в аду перехитрил всех чертей во главе с Сатаной. Великолепна в своем мрачном юморе баллада о подмастерье, жестоко насмеявшемся над своим хозяином. Извечный антагонизм бедняков и богачей — тема баллады о двух братьях, один из которых, богатый, страдает в адских муках и молит брата-бедняка о заступничестве. Но тот отвечает ему:

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 36, с. 269.

Ах, брат мой несчастный, твой скорбный зов
 Едва ли услышат в небе:
 Ты хлебом кормил свиней и псов,
 А людям отказывал в хлебе¹.

Песня эта впоследствии вошла в известный сборник «Волшебный рог мальчика». В конце XVI и в начале XVII века уже была записана на верхненемецком и нижненемецком диалекте песня-баллада о том, как хитрый и жадный мельник обманывал крестьян, привозивших ему зерно на помол. Ее ближайший источник — пиванк Ганса Закса, фольклорным вариантом которого она явилась. Песня обличала тунеядство:

Сказал нам мельник: «Тот певец —
 Лишь дерзкий мужичище». —
 Меж тем тайком — каков хитрец! —
 Сам действовал почище.
 Мужик-грубиян ведь правду спел:
 Он три мешка смолотить хотел —
 Лишь два ему досталось,
 Да песня нам осталась².

Народное творчество метко обобщило здесь типическое и выразило наиболее болезненное чувство. Потому и запела песню едва ли не вся Германия. Вот один из вариантов «Вороватого мельника», который и теперь еще поют там:

106

Песня об украденной муже

Es wollt sich ein Bau-er spa-zie-ren
 gehn, sein Herz-al-ler-lieb-ste wollt,
 mit ihm gehn, ganz freund-lich tut er ihr
 win-ken. „Komm her-ein, komm her-ein,
 Herz-lie-be-ste mein, den
 kü-len Wein wol-len wir trin-ken.“

Неверно было бы представлять, будто лишь этими и им подобными напевами, рожденными в XVII столетии, жил тогда немецкий народ. Песенный репертуар был гораздо шире, он по-прежнему включал множество старых песен вековой и даже многовековой давности. Так, песни, сложенные народом, переживали целые

¹ «Немецкие народные баллады». Перевод Л. Гинзбурга, М., 1959.

² Перевод автора.

века опустошительных войн, голода и других бедствий. Неистребимо было и народное инструментальное творчество. Конечно, оно также понесло большой ущерб, однако глубокие корни в народной жизни и любовь масс придали ему силу — потому оно выжило и устояло. Немецкий народ бережно сохранил искусство бродячих скрипачей-шпильманов с их чудесным мастерством полифонической игры на своем инструменте, деревенских шарманщиков-лирников, старых городских корпораций *Stadtpipeleien*. Это был целый огромный и мощный пласт музыкальной культуры.

Народное творчество, почвенное, многогранное, жизнелюбное, образовало ту основу, на которой выросли немецкие музыкальные гении XVIII столетия — Гендель и Иоганн Себастьян Бах¹. Но для того чтобы их появление стало возможным, необходимы были еще и иные условия, иные силы, импульсы: высокие идеи и музыкальные предшественники, в свою очередь черпавшие из фольклора. Формирование этих предпосылок в тогдашней Германии встречало огромные препятствия и трудности, но шаг за шагом пробивало себе дорогу. Ф. Энгельс, говоря о варварстве, унижении, деградации Германии XVII столетия, о засилии окостенелой религиозной догматики, о бегстве литературы XVII века из действительности в идеальные сферы, вместе с тем отмечает: «однако есть все же и проблески света»². Энгельс называет при этом «нового предвестника грядущих философов», пантеиста и противника официальной теологии, близкого Джордано Бруно, — Якова Бёма, великого астронома Иоганна Кеплера, замечательного математика и философа Готфрида Лейбница и композитора Иоганна Себастьяна Баха. В одну из критических эпох немецкой истории эти выдающиеся деятели культуры воплотили разум и художественный гений своего народа и помогли Германии, вопреки ее отсталости и разорению, овладеть сокровищами мировой науки и искусства прошлого и двинуться дальше к могучему подъему второй половины XVIII и XIX века.

Среди множества музыкантов XVII столетия особо важную роль в истории немецкой музыки сыграли Генрих Шютц и Дитрих Бухстехуде.

Генрих Шютц
(1585—1672)

Генрих Шютц — ближайший предшественник Иоганна Себастьяна Баха в хоровых и вокально-инструментальных жанрах. Этот величайший немецкий композитор XVII столетия (современники называли его «отцом новой немецкой музыки») и в самом деле открыл для нее новую страницу, преодолев закосневшую лютеранскую узорность и приобщив Германию к неведомым ей тогда высоким достижениям итальянской школы. Шютц внес в немецкое не только светское, но и духовное искусство новую, свежую струю — театральность, жанры и стилевые приемы оперного творчества.

Он родился в Кёстрице (Тюрингия) в бюргерской семье, в детстве пел в хоре, получил образование и воспитание в «Коллегиуме» при дворе ландграфа Гессе-Кассельского и на юридическом факультете Марбургского университета, после чего отправился в Италию для изучения музыки под руководством Джованни Габриэли. Здесь создано было им первое произведение, ярко отразившее его индивидуальность и привлекавшее к себе внимание широких музыкальных кругов, — «Итальянские мадригалы» (Венеция, 1611). Вернувшись через несколько лет

¹ См. об этом следующие главы.

² Архив К. Маркса и Ф. Энгельса, т. 10, с. 345—348.

Германию к Кассельскому, а затем Саксонскому двору, он впервые познакомил свою родину с сокровищами итальянской музыки.

В 1627 году в замке Гартенфельс Шютц поставил свою оперу «Дафна» на немецкое либретто Опица по Ринуччини (партитура утеряна). То была первая немецкая опера. Разразившаяся война, как мы видели, не благоприятствовала процветанию искусств; капелла саксонского электора, регентом которой состоял тогда Шютц, распалась. Тем временем он успел стать превосходным композитором и широкообразованным человеком, знатоком древних языков, права и других наук. Однако он предпринял вторичное путешествие в Италию, «дабы просветить и развить ум свой» и «продвинуться дальше в своем искусстве», как сам он выражался. Потом Шютц вновь вернулся на родину, много писал, но война преследовала его по пятам, и он был вынужден принять приглашение в Копенгаген. Лишь под конец жизни окончательно обосновался он в Германии и умер в Дрездене в 1672 году.

Помимо «Дафны», двух балетов (их музыка также не сохранилась) и мадригалов в итальянском стиле, наследие Шютца состоит главным образом из композиций духовных жанров на библейские мотивы. Это немецкие псалмы для хора *continuo*, «Священные симфонии» («*Symphoniae sacrae*») для небольших, но самых разнообразных и интересных вокально-инструментальных составов, «Маленькие духовные концерты» для камерно-вокальных ансамблей, духовные песни и, наконец, наиболее монументальные «Священные истории». Религиозные темы этих произведений, созданных человеком разносторонних интересов, любителем естественных наук, непоседой, придворным кавалером, как именуют его некоторые биографы, могут вызвать недоумение. Но то была вполне понятная дань художника своему времени, когда религия почти всецело владела сознанием огромных масс, все еще видевших в ней высшую мудрость и истину жизни, и когда вследствие этого даже прогрессивные течения вынуждены были зачастую выступать в религиозном облачении.

После векового окостенения протестантского хора и мейстерзанга Шютц впервые выступил с сочинениями, где поднялись и зазвучали полнокровные, страстно-эмоциональные образы живых людей. Глубокая серьезность, истовость музыки Шютца, ее насыщенность песенно-патетическими токами народного мелоса имели глубокие корни в немецкой жизни, подной страданий, бедствий, нищеты, «смертельной усталости» многотысячных людских масс. Вместе с тем Шютц привнес в эту интонационную сферу приемы, идущие и от многохорной полифонии его учителей-венцианцев, и от оперного речитатива флорентинских мастеров. Его вокальная мелодика, тонко созвучная немецкому языку, полна экспрессии и не страдает излишествами виртуозно-фигуративного наряда. Его гармония не свойствен схематизм цифрованного баса того времени (Шютц сознательно избегал его); она обильно насыщена хроматическими последованиями мадригального стиля. Аккордовые краски и расцветку мелодического рисунка он применяет в плане поэтической звукописи и, как выражается его французский биограф Даниэль Лесюр, «чудесным вокализом прочерчивает порою полет какой-нибудь библейской птицы, а рисуя картину колышущегося моря, он вызывает представление о нем волнообразными движениями ритмической фигуры».

Инструментально-тембровая палитра Шютца многоцветна, блестяща, разнообразна и свидетельствует о глубоком постижении приемов венецианской школы. Краски, их комплексы и последования всецело подчинены поэтически-выразитель-

ному замыслу. Инструментальная партитура оратории «Семь слов Христа распятого» совсем скромна — это отвечало простому и сдержанному, трогательно-задушевному образу произведения. Зато инструментовка празднично-величального «Магнификата» сверкает разнообразными и яркими тембрами: три хора поддерживаются оркестром со струнными, гобоем, фаготами, трубой (in D) и тремя тромбоны. Continuo поручено смычковым басам и органу. В «Священных симфониях» мы встречаем флейты, фаготы, тромбоны, корнет.

Особо отметим «Пассионы». Как позже и И. С. Бах, Шютц написал их отдельно по четырем евангелистам: Матфею, Марку, Луке, Иоанну. Впоследствии они исполнялись, будучи объединены в одну цельную композицию. Библейский текст (немецкий) положен на речитатив и хоры без сопровождения. Датированы «Страсти» по Матфею и Иоанну 60-ми годами. Музыка их исполнена глубокого чувства и художественной правды. Перед слушателем в архаичных облачениях евангельских персонажей проходят живые люди, любящие и ненавидящие, страдающие и радующиеся, праведные и грешные. Партия евангелиста выписана в стиле архангелской псалмодии; речитативы Христа трогают скорбным и светлым лиризмом. Очевидно, композитор хотел воссоздать этот образ таким, каким жизненно переосмыслила его народная фантазия в разнообразных действиях, мистериях, литургических драмах, «священных историях». Диалоги пассионов драматичны, а хоры (Христовы ученики, толпа, отвергающая пророка и насмехающаяся над ним) даже театральны.

Эпизод тайной вечери. Христос предсказывает предательство, не называя Иуды. Ученики в смятении, вторя друг другу, обращаются к учителю с одним вопросом: «Не я ли?» — Тогда вступает имитационно-полифонический хор:

Г. Шютц. Страсти по Матфею

107 Евангелист:



Иисус:

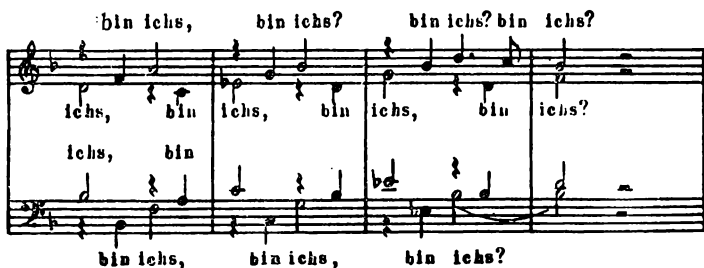
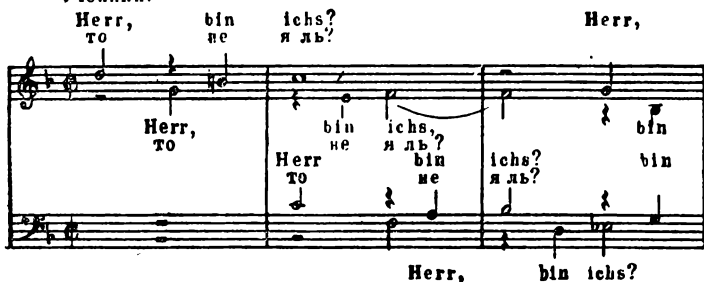


Евангелист:





Ученики:



После скромных опытов Иоганна Вальтера в традиционном лютеранско-хоральном складе подобные приемы драматизированной полифонии звучали в Германии XVII столетия совсем непривычно. Бах в «Страстях по Матфею» прямо следовал этому образцу.

Шютц создал целую школу превосходных музыкантов, и первым среди них стал его ученик и двоюродный брат, замечательный мастер немецкой песни Генрих Альберт. В дальнейшем своем развитии эта школа привела к гигантскому явлению — Иоганну Себастьяну Баху.

Гамбургская опера

С первыми оперными экспериментами связана одна из самых интересных страниц в истории немецкой музыки конца XVII — начала XVIII века — Гамбургский оперный театр. Он возник в 1677 году, когда ни Шютца, ни его сподвижника Генриха Альберта уже не было в живых. Но первая гамбургская опера была написана учеником Шютца Иоганном Тейле. Другой видный оперный композитор, гамбуржец Вольфганг Франк, одновременно принадлежал к немецкой песенной школе. В то время

идея немецкой оперы с большим трудом пробивала себе дорогу. Императорский и княжеские дворы благоговели лишь перед заграничным искусством. Придворные сцены в Вене, Дрездене, Мюнхене, Ганновере были монополизированы итальянскими мастерами.

И вот Гамбург, этот богатейший «вольный город» северной Германии, независимый от князей и почти не затронутый войной, впервые в истории германской культуры открыл оперный театр, ставивший спектакли на родном немецком языке и приносивший свой репертуар и стиль ко вкусам и запросам не только своей буржуазии (не менее богатой и несравненно менее культурной, чем венецианская), но и демократических низов родного города — матросов, портовых грузчиков, рыбаков, рыночных торговцев, домашней прислуги.

Оперные сюжеты — библейские, античные, исторические, современно-бытовые — образовывали причудливо-пеструю репертуарную смесь. Столь же пестра и рассчитана на «широкого потребителя» была и постановочная часть гамбургской оперы: батальные, пиршественные картины, экзотика декораций и реквизита, кровавые развязки, сценнические трюки, «забравшие» публику, создавали вокруг «Оперы на Гусином рынке» атмосферу сенсации. Взаимодействие различных факторов сказалось здесь. Бесспорно, буржуазия этого большого торгового порта, грубая, отсталая, охваченная жадной пажиной, стремилась создать себе театр по своему образу и подобию. С другой стороны, Гамбургская опера не могла не откликаться на импульсы, возникавшие в самых почвенных и широких пластах социальной пирамиды. Тогда рождались реалистические образы современности, приемы социальной сатиры, порою являлись на сцене и повергнутые тираны, и народные массы в драматически-кульминационные моменты их борьбы за лучшую жизнь.

«Опера на Гусином рынке» с полной отчетливостью, без иллюзий и прикрас запечатлела этот процесс прорастания свободомысленных мотивов сквозь толщу религиозных традиций, верноподданических и междоусобных пережитков, торгашества, отсталости и духовной темноты. В одном из самых первых спектаклей «Gänsemarktoper» — зингшпиле Иоганна Тейле «Рождество Христово» — таможенная охрана, ничтоже сумняшеся, обирает Вифлеемских пастухов, а св. Иосиф горько жалуется на притесняющих его сборщиков налогов!

Музыка Гамбургской оперы, мелодичная, эмоциональная, легко запоминающаяся, изобилующая кричащими порою контрастами жанров, тематизма, экспрессии; связанная с эмоционально-открытой, нередко грубоватой бытовой песенностью портового города; вобравшая в себя его шлягеры, ритмы его танцев, интонации многоликого говора его толпы — эта музыка плыла в том же русле северогерманского «площадного барокко». Однако несмотря на неровности заимствования, эклектизм, она поднималась над общим уровнем театральности «Гусиного рынка». В ней сказалось действие разнородных стремлений.

Все авторы были искренне увлечены идеей общедоступной немецкой оперы, все хотели правиться широкой публике и к тому же уповали на сборы. Но одни более тяготели к французским образцам (З. Куссер), другие испытывали по преимуществу итальянские влияния (И. Тейле), третьи опирались больше на интонационный строй немецкой песни и бытовой музыки (Г. Телеман, Р. Кайзер).

Георг Филипп Телеман, композитор очень многогранный и превосходно вооруженный технически, писавший едва ли не во всех жанрах тогдашней музыки

к тому же одаренный критик, эрудит, считавшийся в первой половине XVIII века первым среди немецких музыкантов, в глазах общественного мнения затмевавший И. С. Баха и Генделя, написал для гамбургской сцены свыше двадцати опер. Но самым талантливым и ярким из гамбуржцев, оказавшим наибольшее воздействие на судьбы «Гусинопо рынка» и завоевавшим бесспорное признание и любовь низов населения, был Рейнгард Кайзер.

**Рейнгард Кайзер
(1674—1739)**

О жизни и творчестве этого композитора сложены едва ли не целые легенды, наподобие того, как это несколько ранее было со Страделлой, а позже с Моцартом. Между тем реальные факты его биографии скудны, а наследие сохранилось лишь в некоторой части.

Рейнгард Кайзер (Keiser) родился в 1674 году в семье саксонского органиста Георга Кайзера в Тейхерне, неподалеку от города Вейсенфельса. Известно, что образование он получил в лейпцигской «Томас-Шуле», в дальнейшем служил музыкантом в Брауншвейге, Штутгарте, Гамбурге, Копенгагене, но не вполне достоверным данным побывал и в России — Петербурге и Москве.

В начале 700-х годов он снова отправился в Гамбург, где в 1704 сменил Георга Шотта на посту директора «Оперного театра на Гусинопо рынке». Здесь наступила блистательная кульминация этого высокоталантливого композитора — кульминация, отмеченная огромной, почти невероятной продуктивностью, небывалым успехом у населения «вольного города» и, наконец, катастрофой его предприятия.

Умер Кайзер в 1739 году — тогда, когда И. С. Бах в Лейпциге уже написал «Высокую мессу», а Гендель в Лондоне завершал свой оперный и вступил в ораториальный период («Ода к святой Цецилии», «Израиль», «Саул»). Вся романтическая история безумств божественной жизни, побега из долговой тюрьмы и т. п., хотя и получила широкое распространение, однако весьма недостоверна¹. Гораздо важнее то, что в лице Кайзера в Германии впервые появился феноменально одаренный и плодовитый оперный композитор, по определению Ромена Роллана, «открывший новую эру немецкой музыки».

Наследие Кайзера весьма внушительно. Помимо ста двадцати опер, приписываемых ему И. Маттесоном и другими современниками (партитуры в большинстве утеряны, и авторство Кайзера достоверно установлено в отношении семидесяти — семидесяти семи), он оставил после себя оратории и кантаты, мессы и пассионы, Те Деум'ы и мотеты, серенады и некоторое, правда небольшое, количество произведений в инструментальных жанрах.

Сотрудничая с искусными либреттистами (Фейнлом, Вейдемманном, Мейстером и другими), он охотно обращался к мифологическим («Улисс», «Геркулес на распутье»), историческим («Октавия», «Крез», «Неистовый Мазанилло»), наконец, к комически-бытовым сюжетам, где особенно часто появлялись злободневные мотивы, элементы сатиры, пародии, зачастую с достаточно свободолюбивой тенденцией. На современные сюжеты написаны были «Приятный обман, или Карнавал в Венеции» (1707), «Любитель хорошо пожить, или Лейпцигская месса» (1710), «Гамбургская ярмарка, или Счастливый обман» (1725), «Неудавшийся

¹ См. об этом: Rudolf I. Reinhard Keiser und «Masaniello». — «Musik und Gesellschaft», 1967, № 10.

обман» (1725), запрещенный к постановке Гамбургским сенатом. Блестящим образцом оперы-пародии на жанр *seria* был «Der lächerliche Prinz Jodelet» («Забавный принц Йоделет», 1726), с характеристичными сольными номерами (герои оперы — нищие искатели приключений — поют на немецком, придворная знать — на итальянском языке) и великолепной увертюрой. Она по справедливости может быть отнесена к лучшим в оперной литературе начала XVIII столетия.

Одна из вершин кайзеровского творчества — пятиактный «Неистовый Мазаниэлло, или восстание неаполитанских рыбаков» (1706, либретто Бартольда Фейнда).

Речь идет о действительных исторических событиях, разыгравшихся на юге Италии полустолетием раньше и впоследствии послуживших сюжетом для широко известной оперы Д. Ф. Обера и его либреттиста Э. Скриба «Немая из Портичи». Для 700-х годов неаполитанское восстание — это была еще современность, и то, что тема восставших рыбаков получила воплощение в одной из первых немецких опер, а народный вожак и революционер явился на сцене в виде главного героя, представляет факт принципиального значения. Превосходная музыка «Мазаниэлло» свидетельствует о том, что Кайзер отнюдь не всегда бывал поверхностен. Противоборствующие лагеря музыкально охарактеризованы в контрастных стилях: вице-королевский двор, неаполитанская знать воплощены традиционными приемами итальянской *seria*, «музыка рыбаков» — та, которая, по авторскому замыслу, в наибольшей степени должна была взволновать и растрогать плебейскую портовую публику, отличалась близостью к немецкой бытовой песне. Это, в частности, должно быть отнесено к прекрасной элегической арии альта «В крови у вас дворянство есть — в душе лишь добродетель!»¹. Здесь Кайзер созвучен Генриху Альберту и его песенной школе.

Сильное впечатление производят «неистовые» арии Мазаниэлло, особенно кульминационная в *fis-moll*, с энергичным, несколько угловатым мелодическим рисунком, грозными унисонами басов и бурно «клокочущей» фигурацией в верхнем регистре:

Зарницы клинков обнаженных,
Подобно кровавым кометам,
Тиранам конец предрекают!

Мазаниэлло Кайзера обрисован также чисто инструментальной характеристикой в ритурнеле, сопутствующем трижды его появлению на сцене (прием, входящий к «Орфею» Монтеверди). Рельефно-выразительно очерчены речитативы. К слабостям и противоречиям Кайзера следует отнести то, что в этой реалистической опере из истории народно-революционной борьбы менее цельными и сильными оказались массовые сцены. Сценически народ не только присутствует в них, но является главной драматургической силой. Между тем музыка хоров, лишенная необходимой мощи и устремленности, явно бледнеет перед сольными

¹ В новой постановке берлинской Государственной оперы (сезон 1967/68 года) эта ария фигурирует как «голос женщины из народа» над телом убитого Мазаниэлло на видеоизмененный текст: «В горенье жарком этих звезд родится добродетель». — Переводы автора.

партиями. Тем не менее «Мазаниэлло» остается произведением выдающимся и новаторским¹.

Кайзер был ярок и силен не только в героико-исторической опере. Его перу принадлежат очаровательные страницы изящно-певучей вокальной лирики. Такова, например, популярная в свое время ля-мажорная ария сопрано с pizzicati скрипок «Нежный зефир» из ранней оперы «Сила добродетели» (1700). Некоторые его пасторальные образы предвещают не только Генделя, Баха, но и Моцарта. Для примера укажем на поэтичнейший дуэт сопрано и тенора «Пташки малые» в начале второго, «сельского» акта оперы «Крез». На сцене — крестьяне. Певческие голоса идилически подражают воркующим птицам, а в оркестре у струнных звучат свирели и волынки (фа мажор).

Гениально одаренный мелодист, многогранный художник, мастер контраста, Кайзер явился самым блестящим представителем немецкого оперно-театрального барокко. Он бывал убедителен и в лирике, и в героических образах, и там, где аллегорически-назидательную драму прославляли «веселые персонажи» («Lustige Personel») и целые сцены жанрово-комедийного народно-реалистического плана. Титаны немецкой музыки Гендель, Бах испытали на себе его неотразимое влияние. Оно было так велико, что в ранние творческие годы они в свои первые произведения переносили целые страницы кайзеровской музыки («Ацис и Галатее», оратория «Воскресение» Генделя, кантата «И время божье из глубин встает ко мне навстречу» И. С. Баха).

Не будем идеализировать гамбургского мастера, воплотившего достоинства и недостатки оперного театра, им возглавленного. Он писал экстенсивно и неровно, грешил заимствованиями и подражанием итальянцам, впрочем, всегда талантливым, чем заслужил восторженный отзыв Иоганна Адольфа Гассе; он был неразборчив и отнюдь не чуждался не только банального, но и натуралистически-низменного, когда ему пужно было эпатировать свою публику; подлинная глубина и возвышенность редко когда были свойственны ему, хотя эти сферы всегда оставались доступными для него потенциально как для гениально одаренного художника. Последнее время, уже не у дел, он пережил «Оперу Гусиного рынка» всего на один год. Ее конец наступил в 1738, после шестидесятилетней шумной и блестящей, так неровно и беспокойно протекавшей, но в последнем счете плодотворной по своим результатам истории. Этот финал явился результатом не только сокрушительного импорта итальянской оперы, но и шаткости самих художественных устоев этого предприятия. Лучшие композиторские силы отошли от него, церковь яростно его травила. Раньше не только буржуазия, но и гамбургские низы поддерживали его, мелкие торговцы и торговки, сапожники и портные, домашняя прислуга не только составляли большую часть публики, но участвовали в спектаклях. Но теперь народ охладел к опере — она мельчала, бледнела, повторялась, не делала сборов. Свою роль сыграли здесь просчеты, интриги, потеря лучших сил. Но конечные причины лежали глубже. В отсталой Германии того времени общественно-культурные условия еще не могли создать прочной основы для национального оперного театра, наподобие того, как он сложился в Италии и Франции той же эпохи. Лишь в XVIII веке, с его просвещением, с Генделем, Моцартом и немецким зингшпилем, с консолидацией и

¹ Первым музыковедом, обратившим внимание на художественные достоинства этой оперы, был Гуго Лейхтентритт.

прогрессом демократической культуры немецкой нации, возникли эти предпосылки и дали обильные всходы.

Органная музыка Период Тридцатилетней войны и последовавшего за нею запустения в особенности тяжело сказался на судьбах инструментальной музыки. В тех очагах музыкальной культуры, которые не подверглись разрушениям, где сохранились от прошлого формы и традиции музыкального быта (в частности, «музыкальные коллегии», церковные концерты), инструменты и артистические силы, — там неутомимые и самоотверженные труженики музыкальной культуры — виртуозы на органе, клавире, скрипке и других инструментах — продолжали совершенствовать свое искусство и создали множество прекрасных произведений. Закономерно, что в эту трагическую эпоху, полную страдальческого пафоса, необузданных фантазий, религиозного экстаза и бурного разрастания немецкого барокко, в роли доминирующего инструмента выдвинулся орган. В немецкой органной музыке, опиравшейся на традиции мастеров XV—XVI веков — Паумана, Гасслера, Эккарда и других, — образовалось тогда несколько школ.

Баварец Иоганн Пэхельбель, игравший не только в своем родном Нюрнберге, но также в Штутгарте, Вене, Эрфурте, Готе, был одним из лучших мастеров хоральной обработки, токкаты и двухчастной фуги (без разработки, с контрэкспозицией или репризой). В этих жанрах особенно ярко проявились огромный талант и техника этого пластически уравновешенного и лаконичного поэта и неутомимого строителя органных и клавирных форм. Саксонский виртуоз, ученик Я. П. Свелинка Самуил Шейдт (Галле) в особенности славился красочно-динамической изобретательностью в вариациях на хорал и на темы бытующих песен и танцев своего времени. В Тюрингии большой популярностью пользовались старшие Бахи.

Самой мощной, яркой и влиятельной оказалась северогерманская органная школа, базировавшаяся на приморских вольных городах, музыкальная жизнь которых не зависела от придворных вкусов и где светское начало шире проникало в музыкально-церковный быт (церковные концерты).

Дитрих Бухстехуде (1637—1707) Гамбургский органист Адам Рейнкен считался одним из лучших виртуозов в стране, а в Любеке, на берегу Балтийского моря, в церкви св. Марии играл знаменитый Дитрих Бухстехуде, родом из Швеции, — самый непосредственно близкий, наряду с Г. Шютцем, предшественник И. С. Баха. Стиль этого композитора, ярко выразившийся в его прелюдиях и фугах, хоральных обработках, пассажах, не менее ярко, чем у Шютца, запечатлел тогдашнюю пору немецкой жизни.

То был художник пылкой фантазии и огромного темперамента. Глубину идей и напряженность эмоционального тонуса он сочетал с талантом импровизатора-виртуоза, до Генделя и Баха не знавшего себе равных. Никто из немецких композиторов его поколения, разве за исключением Шютца, не создал образов, воплотивших так искренне и ярко чувства, типичные для его эпохи. Трагический пафос и восторженная экзальтация, кроткая умиленность и порывы разбушевавшейся фантазии — вот полюсы той эмоциональной сферы, которою чаще всего овеяна его глубоко драматичная музыка. Вместе с тем в прелюдиях, фугах, токкатах, с причудливым переплетением «кусков» имитационного и аккордового склада, комплексов резкоконтрастных фактур, с многоярусной, монументальной ком-

позицией, Бухстехуде облакает эту эмоциональную стихию в форму пышно-фигуративного концертного стиля. Его можно назвать мастером немецкого органного барокко, хотя ему не свойственны были гипертрофия чувственного начала и роскошный декоративный размах, которые характерны для барочного искусства. Любекский мастер сумел предохранить себя от творческих излишеств: он никогда не покидал сферу возвышенного. Созданные им вдохновенно-поэтические хоральные обработки имитационного склада уже недалеки от баховских. Его ре-минорная Пассакалья — одна из трагичнейших страниц немецкой музыки XVII столетия. Эпохи войн, приносящие много страданий народам, неизбежно рожают подобные образы в художественной фантазии больших и чутких музыкантов:

Д. Бухстехуде. Пассакалья

108





Таким образом, несмотря на отсталость и раздробленность, разрушения войны, княжеский и церковный деспотизм, германский народ нашел в себе силы сохранить основы своей демократической культуры и, опираясь на них, создал в невероятно трудных условиях исторические и эстетические предпосылки к тому, чтобы на рубеже XVII и XVIII веков явились на немецкой земле два гениальных художника, открывших новый этап в истории не только немецкой, но и мировой музыки.

Глава девятая

ГЕОРГ ФРИДРИХ ГЕНДЕЛЬ (1685—1759)

Общая характеристика

В «Материалах по истории Франции и Германии» Ф. Энгельс называет Генделя в числе выдающихся немецких художников, воплотивших идею «Человека»¹. Это глубоко верная мысль. Она стала важной отправной точкой для нашего искусства и музыкознания.

Гендель — великий гуманист. Его натуре чуждо было так распространенное тогда в Германии отвлеченное человеколюбие, пребывающее лишь в идеальных сферах, вдали от действительности. Его творчество было, наоборот, насколько возможно в то время, правдивым, конкретным и действенным. Он явился не только старшим современником, но во многом и единомышленником Лессинга, сказавшего однажды: «Человек создан для того, чтобы действовать, а не для того, чтобы умишловать». Творчество Генделя протекало между английской и французской буржуазными революциями. В двух крупнейших тогда странах Западной Европы рушился старый феодальный порядок, огромные народные массы пришли в движение, и в этом заключалось самое главное содержание, социальный смысл всей эпохи. В. И. Ленин писал по поводу Л. Н. Толстого: «И если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»². Это относится не только к литературе и не только к XX столетию.

Величие Генделя заключалось в том, что в своем творчестве он отразил некоторые «существенные стороны» революций того времени и, что особенно важно, глядел еще дальше, в будущее.

Дух либерального компромисса со старым порядком, его дворянской аристократией, ханжество, респектабельная приниженность, царившие среди английской буржуазии после «славной революции» 1688 года, — все это не коснулось Генделя. Аристократия ненавидела и преследовала его; он платил ей тем же, обличая в

¹ См. в кн.: Архив К. Маркса и Ф. Энгельса, т. 10, с. 345—348.

² Ленин В. И., Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. 17, с. 206.

ораториях монархий произвол, угнетение народов, работоторговлю, хищническую войну. Он навлек на себя вражду церковной верхушки: она видела в нем богохульника, кощунственно вытаскивающего Библию на театральную сцену.

Как всякий большой художник, Гендель был многогранен, его пылтивный интерес возбуждало великое и малое, героическое и повседневное, ординарное, бытовое. «Мессия» — и «Музыка на воде»; «Иуда Маккавей» — и клавишинные вариации, получившие у широкой публики характерное наименование «Гармонический кузнец», — вот полюсы его творчества. Но сердцевина, естественный тематический центр всей его музыки — это образы народа, страдающего, поработанного, но могучего, рвущего цепи рабства и неодолимо шагающего в будущее — к свету, миру и свободе:

Вражде меж народов да будет конец!
Пусть мир, и свобода, и счастье людей
От края царят и до края земли.
А войны и рабство навеки падут!¹

Недаром преклонялся перед Генделем Бетховен. Вероятно, в творце «Мессии» он ясно слышал своего предшественника. И в самом деле, Гендель — это Бетховен, «Шекспир масс»² первой половины XVIII столетия.

Народность Генделя неразрывна с художественной истиной его музыки. В кульминационный период творчества он сосредоточился на монументальном жанре оратории совсем не потому, что его оттеснили туда придворные интриганы типа герцога Мальборо или патриотические насмешники из «Оперы нищих». Он окончательно нашел себя в оратории и развернулся в этом жанре во всю ширь потому, что лишь просторные и величавые формы, раскованные от придворно-театральной зависимости, парящие поверх «золотой публики» и ее клакеров, могли вместить его титанические образы народов — борцов за свободу, против гнета и духовного мрака. Но и другие, «периферийные» жанры своей музыки, даже оперу, вопреки ее условностям и роскошным излишествам барокко, какими она грешила, он не раз озарял светом больших идей, выразивших заветные чаяния масс. То тут, то там они властно прорывались сквозь сюжетную канву мифологических легенд и придворно-сценические аксессуары. Гендель нередко силен в индивидуальной характеристике героя, и притом не только оперного. Порочный Вальтасар и подвижник Самсон, коварная Далила и прямодушная Нитокрис³, неторопливый и пронизательный Соломон, безрассудно-порывистый Секст⁴ — все они обрисованы музыкою шекспировски многогранно. Но индивидуальная характеристика и частная ситуа-

¹ «Вальтасар», финальный хор II акта. Перевод автора.

² Так В. Стасов выразился о Бетховене.

³ Царица, мать Вальтасара.

⁴ Сын римского полководца Помпея в «Юлии Цезаре».

ция все же не составляли самой сильной стороны генделевского дарования. Его главные герои — массы в их, так сказать, совокупных, суммарных движениях, поступках, чувствах. Поэтому, как давно уже признано всеми, наиболее могуществен и неотразим Гендель в ораториальных хорах — фресках его музыки. Здесь его Человек воплощен во всем величии и красоте. Каковы же у Генделя средства этого воплощения?

Национальная природа и истоки То, что стиль Генделя — это стиль героический, — общеизвестно. Сложнее обстоит дело с национальной природой этого стиля. Стремления определить его как исключительно немецкий, а тем более чисто английский, — односторонни. Попытки же рассматривать Генделя как некоего вненационального «гражданина мира» (они имели место не только в зарубежной, но и в нашей литературе) совершенно ошибочны и искажают действительный облик его музыки. Гендель — сын немецкого народа, взращенный и воспитанный на немецкой демократической культуре. Интонации протестантского хора часто звучат в его ораториях. Как полифонист и виртуоз на органе, он — наследник немецких мастеров XVII столетия. Его органские концерты очень близки к Баху, а некоторыми чертами предвещают Бетховена. Его клавирные сюиты написаны в стиле скорее южнонемецкой школы, нежели английских верджиналистов. И после перехода в 1726 году в английское подданство Гендель продолжал хранить преемственные связи с немецкой музыкой. В особенности в ораториях на библейские сюжеты он бывает непосредственно близок к Шютцу, его речитативам и хорам а *carrelli*. Немецкий народ с полным правом считает его своим национальным художником. Но для того чтобы не впасть в схематизм, мы должны иметь в виду два обстоятельства.

Первое. Гендель — создатель искусства не только немецкого, но мирового, общечеловеческого значения. Постольку он неизбежно стал наследником не только немецкой, но и всей западноевропейской музыки, действенно и гармонично освоив ее сокровища. Он широко обращался к итальянской опере, концерту, сонате как жанрам, но решал их в своем оригинальном стиле. Его связи были многонациональны, но сам он и его музыка никак не стали от этого «вненациональными».

Второе. Исторический факт, что для немецкого композитора Генделя Англия была второй родиной и англичане, как и немцы, считают его своим. В самом деле, невозможно отрицать, что его творческая и концертная деятельность, по крайней мере, с начала 20-х годов XVIII века стала центром всей английской музыкальной жизни. В антемах, отчасти органских концертах и ораториях Гендель — единственный законный наследник Пёрселла, величайшего композитора Англии. Оратории «Мессия», «Иуда Маккавей» и другие были написаны прежде всего для английского народа в связи с событиями его жизни и борьбой. Некоторые арии Генделя стали английскими народными песнями. Отнять все это у английской

культуры было бы невозможно и несправедливо. И дело тут не только в том, что Гендель появился в Англии, чуждаясь немецкой ограниченности и деспотизма. В этом сказалась также глубоко общительная природа музыки как средства сближения не только между отдельными людьми, но и между народами мира. Еще в средние века поэты-музыканты Рудаки или Джами стали певцами таджиков, персов, арабов, и все эти народы до сих пор по праву считают их творения своими. Тем более должны были возникать подобные явления позже, в период капиталистического развития. В 1848 году Маркс и Энгельс писали в «Манифесте Коммунистической партии»: «Плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием. Национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными, и из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература»¹.

Это было написано менее чем через сто лет после смерти Генделя. Не подлежит сомнению, что в первой половине XVIII века эта тенденция уже начинала действовать не только в литературе, но и в музыке. Гендель особенно широко отразил ее в силу особенностей своего творческого пути и натуры, сохранив самобытный индивидуальный немецкий стиль, синтезировавший также лучшие черты английской и итальянской музыкальной культуры.

Творческий путь и формирование стиля

Ни один художественный стиль — индивидуальный в особенности — не возникает сразу вполне сложившимся и зрелым и не остается навсегда неизменно равным себе. Один французский биограф Моцарта² назвал его «гением без инкубации». Но даже у этого необычайно рано сформировавшегося музыканта оперный стиль вполне созрел лишь тогда, когда ему было двадцать пять лет от роду («Идоменей, царь Критский», 1781). У Бетховена приемы, характерные для его зрелого стиля, часто прорываются в фортепианных сонатах половины 90-х годов, еще далеких от творческой зрелости. Стиль композитора неизбежно проходит свой процесс становления и развития, и у каждого он протекает своеобразно. При этом одни стилистически более ровны и постоянны; у других, в том числе и выдающихся художников, стиль, наоборот, более подвержен изменениям и переходам в качественно новые фазисы. При всей мощи своей художественной индивидуальности и цельности стиля, Гендель принадлежал скорее ко второй категории. Об этом свидетельствует его жизненный путь, способствовавший именно такому формированию его творческой личности.

Галле

Детство и юность в Галле (1685—1703) создали для него прочную основу, сохранившуюся в течение его артистической жизни: демократическую закваску (отец — цирюльник, дед — котельщик), трудолюбие, практический здравый смысл, чувство собственного достоинства и волю, закалившуюся смолоду в борьбе с препятствиями на пути к музыке, которую не ценили и не понимали его близкие. Случилось так, что, не в пример Баху, Гайдну, Моцарту, первооткрывателей и пропагандистов своего дарования

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 4, с. 428.

² Эмманюэль Буэнзо.

он нашел на стороне, среди саксонской и прусской аристократии. Но стремления и цели были различны. Она, старея, почти по-детски эгоистично играла в музыку, а он еще ребенком всерьез стремился к искусству как к делу своей жизни. При дворах культивировался по преимуществу иностранный репертуар; Гендель под руководством своего первого и превосходного педагога В. Цахова широко общался также к немецкой музыке (Г. Альберт, И. Я. Фробергер, И. К. Керль, И. Кунау и другие), ее народным истокам. Более того, именно под этим влиянием он сделал первые шаги на композиторском поприще и сложился как исполнитель — регент хора, виртуоз на клавесине, гобое, а особенно — как органист. Наконец, в Галле он поступил в университет, основанный там прусским правительством всего восемью годами ранее — в 1694, но уже успевший развернуться в крупный центр научной мысли. В течение XVIII века там подвизались такие деятели немецкой культуры, как Хр. Томазиус, Хр. Вольф, Баумгартен, И. Винкельман. В начале 700-х годов богословский факультет университета (Гендель учился на юридическом) был оплотом теологического направления, которое стремилось возродить лютеранскую доктрину XVI столетия в рамках зеротерпимости и в оппозицию правящей церкви. Виднейшим представителем этого течения, получившего название пиетизма, был Хр. Томазиус, демократическо-просветительские устремления которого противоречиво сочетались в этот период с глубоко религиозным мирозерцанием и откровенным возвеличиванием прусской монархии. Но существовало в университете и другое, радикальное направление, идейно связанное с французским и английским просвещением (Пьер Бейль, Шефтсбери и другие). В борьбе направлений затрагивались и вопросы искусства. Мы не располагаем материалами, которые позволяли бы непосредственно судить о воздействии всей этой атмосферы на взгляды Генделя. Во всяком случае, можно с уверенностью сказать, что он не стал ни пиетистом, ни радикалом, ни тем более атеистом, но религиозность его носила скорее поверхностно-традиционный, может быть, даже отчасти «прикладной», нежели истово набожный или педантически богословский характер.

Однако если в области философии, этики, права Галле мог дать кое-что, то музыкальная жизнь его была все же провинциально бедна, а смирение или по-иски утешения в нравственном подвиге никак не свойственны были натуре Генделя. Поэтому, окрепнув, он легко вырвался из этого узкого круга и уехал в Гамбург. Это произошло в 1703 году.

Гамбург

Гамбургский период был совсем короток, однако же очень важен для дальнейшего формирования художественного мировоззрения и стиля композитора. Гендель впервые обосновался в действительно большом городе, с немецко-демократическим бытовым укладом, традициями и широким кругом отличных музыкантов-профессионалов немецкой же школы (И. Тейле, И. Маттесон, Р. Кайзер). Воздействие этих новых знакомств было велико. Связь с мелодическим стилем Кайзера давала знать о себе вплоть до 50-х годов. Эстетика же Маттесона и его единомышленника Г. Телемана явилась для Генделя целым откровением. Мысль о том, что музыка всякой страны — это искусство самобытное, что она должна служить патриотическим идеалам и нравственно наставлять людей, выражая их душевные состояния, стала одной из руководящих идей его творчества. Создание «Страстей по Иоанну» (1704) также было данью немецкой традиции, восходившей еще к XVI столетию. Но самое главное и новое, найденное Генделем в Гамбурге, — оперный театр, в жизнь

которого он впервые окунулся. Как уже говорилось, то был театр художественно очень неровный, эклектичный, но бесспорно яркий. Насколько это уже было возможно в ту пору, он обладал национально-немецкими чертами и был организован на относительно демократических основах. Тут для Генделя широко открылась та жанровая область, которая с тех пор стала для него решающей, — область драматической музыки. В Гамбурге написаны были его первые оперы с либретто на немецком языке. В единственной сохранившейся от тех лет «Альмире» он уже ищет свой оперный стиль, хотя еще очень далек от цели и находится под сильным влиянием Кайзера. Все же после кантат и мотетов периода Галле участие в общем громадном начинании — создании немецкой оперы национального стиля и на родном языке — было фактом капитального значения. К тому же в Гамбурге Гендель-виртуоз впервые вышел в публику куда более широкую и демократичную, чем та, с какой он встречался, концертируя в Вейсенфельсе или Берлине. Наконец Гамбург — первая серьезная школа острого артистического соперничества (Маттесон, Кайзер), которое с тех пор сопровождало его в течение сорока лет и стало для него некоей «формой существования».

Италия Итальянский период (1706—1710) примечателен совсем не тем, что ему часто приписывают, — «итальянизацией» Генделя. Оперы «Агриппина» и «Родриго», как и Римские кантаты 1708—1709 годов, действительно написаны в итальянском барочном стиле, которым он овладел в совершенстве. К тому же он широко ознакомился с итальянским фольклором, ввел его жанры (особенно сицилиану) в свою музыку и сблизился со многими выдающимися музыкантами, объединившимися тогда в «Аркадии»¹ (Корелли, Алессандро, Доменико Скарлатти и другие). Но он писал в то время и песни во французской манере, а его Кантата для вокального solo с гитарой свидетельствует об интересе к испанскому стилю. Первая редакция оратории «Триумф Времени и Правды» и серенада «Ацис, Галатея и Полифем» (1708—1709) написаны не в чисто итальянском стиле: многое идет здесь уже от своих индивидуально-характерных приемов письма. Италия для Генделя была его выходом на международную или европейскую арену и гораздо более широким приобщением к мировому искусству. Годы странствований стали вместе с тем годами учения, когда стиль складывался не столько в противовес всему этому богатству музыкально-эстетических ценностей и впечатлений, сколько через необычайно быстрое усвоение и очень постепенное подчинение их своей собственной артистической индивидуальности.

Ганновер—Лондон Мы склонны иногда недооценивать ганноверский период, или, как его точнее называют, ганноверско-лондонский, между 1710 и 1716 годами. Это была полоса коренного перелома в жизни композитора, когда он, вернувшись на родину и дважды выезжая в Лондон (в 1710 и 1712 годах), делал выбор между Германией и Англией, прежде чем окончательно обосноваться в последней. Именно Ганновер, с его оперным театром и великолепной капеллой, стал тем культурным центром, где отныне шире и прочнее всего сложились у Генделя его немецкие связи. Сюда он наезжал из Лондона; здесь написаны были Немецкие кантаты, Гобойные концерты, вероятно, Флейтовые сонаты, и, наконец, в 1716 — пасторалы на либретто Брокхеса — произведение неровное, но в котором уже много типично генделевского. В тот же период в Лон-

¹ См. с. 215.

доне с триумфальным успехом поставлены были «Ринальдо», «Тезей», почти вполне оригинальный по стилю «Амадис Галльский» и прославленная «Музыка на воде». Это был порог зрелости художника, пришедший к нему как раз в тот момент, когда он окончательно утвердился в Англии. Этот исторический парадокс не раз вызывал упреки композитору по поводу его якобы непатриотического поступка в отношении родной страны (К. Ф. Кризандер и другие). Упреки эти безосновательны. Нельзя согласиться и с утверждением Ромена Роллана, будто «немецкого патриотизма Гендель был совершенно лишен»¹. Он покинул Германию и пересек Дуврский пролив не потому, что не любил родину, но потому, что при его художнической природе, жанровых интересах и при тогдашнем укладе и уровне немецкой общественной и музыкальной жизни, ему уже негде было развернуться на саксонско-бранденбургской земле. Немецкие же истоки своей музыки он бережно сохранил и удержал вплоть до последних опусов. Это было достигнуто в очень своеобразном синтезе с жанрово-интонационными элементами, которые он почерпнул в общении с итальянской, английской культурой и вполне органично переработал в своем стиле.

Англия

Под знаком этой переработки, глубокого и всестороннего проникновения в творческий дух и разнообразные формы бытования английского искусства прошли 1717—1720 годы. Может показаться странным, что в этот период широко развернутая оперная линия на время как бы оборвалась, и композитор посвятил себя главным образом культовым жанрам: «Антемам» для капеллы герцога Чандоса и «Эсфири» — первой оратории в английской манере на ветхозаветный сюжет. На деле же это была не только своеобразная школа усвоения английской музыки в ее лучших эпико-драматических образцах, но и инстинктивно, а может быть, и предусмотрительно совершенный прорыв в будущее — к ораториальному творчеству 30—40-х годов. Гендель знал, к чему и как прислушаться в английском наследии и что избрать для себя исходной точкой.

Королевская академия

Когда освоение английской традиции было в основном завершено, он вернулся к опере, возглавил театр «Королевской Академии» и с начала 20-х годов, тридцати пяти лет от роду, вступил как оперный композитор в необыкновенно продуктивный кульминационный период. Его вершины — «Радаместо» (1720), «Оттон» (1723), «Юлий Цезарь» (1724), «Роделинда» (1725).

В то время английская музыкальная жизнь и особенно ее оперный театр переживали полосу ранее небывалого упадка. После спектакля 1704 года единственное и гениальное творение английского оперного искусства — «Дидона и Эней» Пёрселла — было предано забвению на двести с лишком лет. Полуопера «Король Артур» появилась после переделки, изобретательно, но произвольно сделанной талантливым Томасом Арне². На большой сцене царила итальянская

¹ Роллан Р. Г. Гендель, М., 1931, с. 27. Это предположение непосредственно связано с превратным представлением о национальной природе Генделя как музыканта: «Происхождением и характером немец до мозга костей, он в искусстве сделался Weltbürger'ом (гражданином мира), европейцем с преобладанием романской культуры» (там же, с. 47). К счастью, знаменитый автор этой высокоталантливой книги не придерживается сколько-нибудь последовательной этой точки зрения.

² Английский композитор следующего поколения (1710—1778).

опера, ставшая в глазах демократических кругов своего рода театральным символом антипатриотических устремлений королевского двора, земельной аристократии и той части крупной буржуазии, которая ориентировалась на традиции и вкусы «большого света». Отсюда критика, и, более того, яростная кампания против Генделя, открытая справа, со стороны тех, кто видел в нем не столько «официального королевского композитора», сколько дерзкого нарушителя привычных эстетических и сословно-этических канонов и традиций. Отсюда интриги Берлингтона, Мальборо и других влиятельных аристократов, интриги, разжигавшие антагонизм, конкурентную борьбу и стремившиеся противопоставить Генделю как немецкому мастеру-новатору «традиционных» и безбидных итальянцев — Д. Б. Бонончини, а позже — Порпора и Гассе¹.

«Опера нищих» В то же время на английской театральной сцене возникло новое явление: вполне национальным английским жанром явилась «балладная опера» XVIII столетия. Это было искусство демократическое, рассчитанное на широкую публику, близкое к жизни. Будучи фактором некоторого прогресса для музыкального театра, оно не стало, однако, новым этапом композиторского творчества: обычно балладная опера составляла не более как комический спектакль с музыкой из популярных бытовых песен, адаптированных² под новые английские тексты. Ранней, и притом сатирической, разновидностью этого жанра явилась «Опера нищих» («The beggar's opera»), поставленная в Лондоне в 1728 году поэтом Джоном Геом и композитором Джоном Кристофом Пепушем на сюжет Дж. Свифта. Сатира была направлена против высокопоставленных кругов во главе с могущественным Робертом Вальполом, против их нравов и вкусов; не миновала она и придворной оперы, в частности генделевского «Ринальдо». Осмеяны были сюжеты, жанры, стиль. В прологе перед публикой в амбула автора выступал нищий, действие происходило в кабаке, героями были воры-взломщики и тюремные сторожа, героинями — девицы легкого поведения. Вместо арий да саро звучали народные песни, распевавшиеся на улицах и площадях, — «дикие, грубые и часто вульгарные мелодии», как свысока характеризовал их современник — знаменитый историк музыки Чарлз Бёрней. Либретто было написано на сочном народном диалекте, и некий лорд недаром советовал Гею сделать перевод с английского на итальянский, чтобы придворная публика могла понять его! Например, комическая ария ревности с нарочито банальным текстом, которую пела одна из девиц, дочь тюремного сторожа Люси, написана была на привлекательную, свежую мелодию популярной народной баллады «South Sea Ballad»³.

Примечательно, что среди этих бытовых песен, введенных Пепушем и Геем в «Оперу нищих», есть три мелодии, сочиненные Пёрселлом. Что касается Генделя, то его музыка (ария и марш) фигурирует там лишь в виде едкой пародии на итальянский оперный стиль. Все это начинание, дерзкое и вызывающее, произвело сенсацию, привлекло сочувствие передовых умов Европы (например, Джонатана Свифта в Англии, Мельхиора Гримма во Франции), вызвало раздражение чиновной бюрократии и гнев двора. Король запретил «Оперу нищих», однако она успела выдержать множество спектаклей, приобрела всевропейскую известность

¹ Впрочем, Гассе был также немец по происхождению.

² Приспособленных.

³ South Sea — Южное море.

и просуществовала в репертуаре вплоть до XX века включительно. В то время огромный успех этой оперетты-памфлета принял характер «национальной манифестации» (Ромен Роллан)¹. Королевской же академии был нанесен сокрушительный удар, она временно закрылась. Обладая исключительно активной, волевой натурой, Гендель в обстановке острейшей борьбы продолжал неустанно трудиться над усовершенствованием своего детища и на короткое время восстановил рухнувшее предприятие.

30-е годы После вторичного краха в 1731 году он, как истый стратег, передвинул поле сражения и перебазировался на более демократичный балетный театр в Ковент-Гардене. Для него написаны были замечательные оперы-балеты «Ариодант», «Альцина» (1735), «Аталанта» (1736). Потом разразились почти одновременно две новые катастрофы: композитора разбил паралич, театр прогорел, многие друзья покинули его. С выздоровлением он возобновил работу над оперой, устремленный вперед, вливая в нее новые, свежие соки. В последних опусах конца 30-х — начала 40-х годов ясно выявилась богатая песенно-бытовая струя, творчески усвоенный опыт континентальной комической оперы. Как не раз справедливо отмечалось в литературе, «Аталанта» (1736), «Юстин» (1737), «Ксеркс» (1738), «Деидамия» (1741) по трактовке жанра и оперному стилю (маленькие арии песенно-бытового характера) уже ближе к Моцарту, чем к итальянским мастерам XVII столетия.

Это также может показаться противоречием. Чем более ясным и сильным становился стиль Генделя, тем полнее воплощалось в нем качество монументальности. Между тем его опера 30-х годов эволюционировала скорее в обратном направлении. Объясняется это тем, что дальнейшее развитие уже зрелого стиля потребовало новых жанровых решений и перегруппировка жанров действительно произошла.

Оратории Магистральной линией Генделя со второй половины 30-х годов стала оратория — «Празднество Александра» (1736),
30—40-х годов «Саул», «Израиль в Египте» (1738—1739), «L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato» (1740).

Оратория оттеснила оперу на второй план и в конце концов поглотила ее совершенно. Но борьба продолжалась, фронт ее расширился. К аристократии присоединилось теперь духовенство, поднявшееся на дыбы из-за кощунственного якобы, а на деле свободомысленного обращения композитора со священным писанием. В этой борьбе воля художника к победе становилась все более непреклонной, а его творческая потенция постоянно нарастала. Тогда родились такие шедевры монументального героического стиля и высокого гражданского пафоса, как с энтузиазмом принятый в Дублине (Ирландия) «Мессия» (1742), как «Самсон» (1743) и «Валтасар» (1744).

Когда год спустя стюартовский мятеж потряс Англию и ее прогрессивные силы сплотились для отпора врагу, надвигавшемуся из Шотландии на столицу, свободолюбивый композитор оказался в самом средоточии этих сил. Вдохновенный гимн «Stand round, my brave boys!» («Вкруг становись, отважные парни!»), патристические оратории «На случай» и «Иуда Маккавей» (1746) впервые после оперных премьер 1711—1712 годов и концертно-импровизаторских триумфов

¹ Роллан Р. Г. Гендель, с. 33.

покорили все круги английского общества и завоевали Генделю подлинно национальное признание.

Это была генеральная кульминация на его творческом пути.

Последние годы Последующее десятилетие отмечено все еще прекрасными и сильными произведениями. Среди них новаторски мудрый «Соломон», предвещавшая Глюка «Альцеста», жизнерадостная «Музыка фейерверка», где воссозданы иными средствами светлые образы *concerti grossi* 1739 года, и последняя редакция юношеской оратории «Триумф Времени и Правды», чудом выполненная уже в период слепоты. К этому нужно добавить почти не прекращавшиеся концертные выступления на органе, по-прежнему волновавшие публику величием, темпераментом, неистощимой фантазией импровизатора и совершенным владением всеми ресурсами инструмента.

Гендель угас на семьдесят пятом году жизни 14 апреля 1759 года и был похоронен в Вестминстерском аббатстве как великий национальный художник Англии, подданство которой он принял еще в 1726. Но он не порывал связи со своей первой родиной и навещал ее менее чем за десять лет до смерти, в 1750. Анализ его последних произведений свидетельствует, что, подобно легендарному Антею, он испытывал жизненную потребность вновь и вновь припадать к родной земле и пить из ее истоков. Немецкий элемент до конца дней остался важнейшей составной частью его стиля.

Черты стиля. Мелос

Гендель прежде всего гениальный мелодист, причем мелодист особого рода. Стиль его мелодики вполне отвечает творческой природе страстно целеустремленного проповедника-протестанта, чьи вдохновенные речи обращены к широким народным аудиториям. Правы наши друзья в Германской Демократической Республике, писавшие по поводу юбилейных торжеств 1959 года, что Гендель много ближе Томасу Мюнцеру, нежели Мартину Лютеру¹.

Его поэтические творения — оратории, оперы — не только рассказывают, но и доказывают — страстно, «ясно и отчетливо». Не случайно сказал сам Гендель однажды: «Я хотел сделать своих слушателей лучшими людьми» («Ich wünschte sie besser zu machen»). На языке музыкальных образов он говорил с людьми, очень многими людьми. И главным «орудием речи» была для него мелодия.

Мелодика Генделя, если говорить о самых общих ее чертах, энергична, величава, обладает широким, до резкости четким рисунком. Она тяготеет больше к простым, «выравненным» ритмам и метрически уравновешенным, замкнутым построениям с рельефно вычерченными совершенными кадансами. Исключение составляет, конечно, аккомпанированный речитатив. Однако при полной ограниченности стиля мелос этот отличается очень большим разнообразием интонационного строя и рисунка. Мы встречаем у него и «прямые линии» строго аккордового контура, характерные для «новонемецкой» песенности того времени, и роскошные фигуративные узоры оперно-колоратурного типа; широкие звуковые волны, раз-

¹ См. в кн.: Siegmund-Schultze Walter, Georg Friedrich Händel, Leipzig, 1959, S. 77—79.

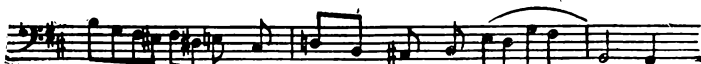
машистые взлеты, крутые спады — и скованное движение в узком диапазоне; чистую диатонику — и хроматические насыщения; мягкую певучесть на консонирующих интервалах — и остро напряженные интонации — септимы, тритоны, сосредоточенные в кульминационных фазах мелодического движения. Эта многоликость мелоса говорит не только об изобретательности композитора. В ней проявляется одна из коренных черт его стиля: конкретность, пластическая зримость мелодического образа, его способность ассоциативно воспроизвести в движении мелодии облик человека, его жесты, характер; воссоздать ситуацию на сцене, детали ландшафта или даже воплотить в образ-вымысел этим путем сущность философского понятия.

«Народ, во тьме бредущий» — интонационно напряженные мелодические голоса зигзагообразного рисунка, насыщенные вводно-тонными тяготениями, изгибами опевающие опорные звуки лада:

109 **Larghetto** Г. Ф. Гендель. Мессия. Ария № 11



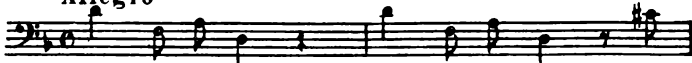
The peo - ple that wal - ked in
Das Volk, das da wan - delt im



dark - ness, that wal - ked in dark - ness,
Dun - kel, das wan - delt im Dun - kel,

«Повержен враг» — «фанфары, обращенные, вниз». Линия мелодии пластически-эффектно срывается и падает на октавы, септимы, квинты:

110 **Allegro** Г. Ф. Гендель. Иуда Маккавей. Хор № 26



Fall'n is the foe! Fall'n is the foe! So
Fall ward sein Los! Fall ward sein Los! So



fall thy foes, so fall thy foes, oh Lord!
fällt dein Feind, so fällt dein Feind, o Gott!

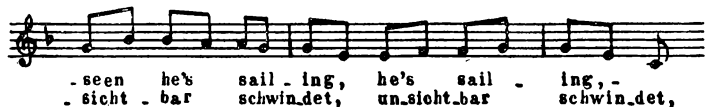
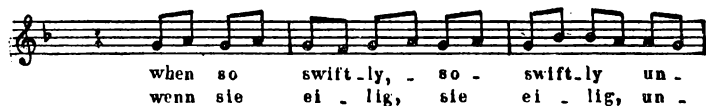
Нередки мелодические образы совсем иного — скользящего, плывущего движения:

Время спит, так мнится людям.
Но взгляните: правда ль это?
Незаметно, быстротечно
Мчится время, ускользя¹.

¹ Перевод автора.

Г.Ф. Гендель. Триумф Времени и Правды. Ария F-dur

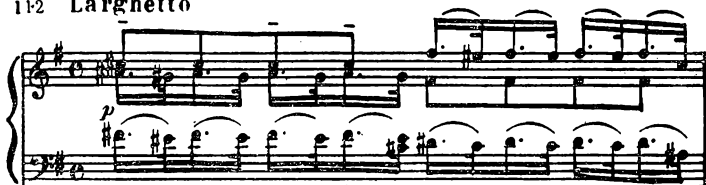
111 Larghetto



Сад в предрассветной дремоте, цветы, склонившиеся над ручьем («Роделинда»); мелодия сонно каплет на повторках и лепечет пунктирными фигурками-мотивами:

Г.Ф. Гендель. Роделинда. Третий акт.
Сцена в саду

112 Larghetto



Во всей этой мелодической звукописи (иногда звуковой символике) нет чего-либо надуманного, холодно-изошренного или внешне декоративного, как иногда бывало в искусстве барокко. Творческий метод Генделя сочетает почти сценическую пластику мелодического образа с раскрытием глубокого смысла явлений. В этом он конгениален Монтеверди и Вивальди. Народность и верность художественной правде предохраняли его от увлечения «декорумом». Сами жанрово-интонационные истоки его мелоса глубоко народны. Его менуэты и сицилианы, сарабанды и жиги восходят к фольклору — песенности немецкой, английской, итальянской. Как известно, он обращался к подлинным народным мелодиям и интонациям — уличным выкрикам, наигрышам, песням.

Ария-жалоба Альмилены из «Ринальдо» до сих пор остается одной из любимейших народных песен Англии, так же, как, например, в Австрии «Липа» Шуберта. Это — высшая слава и счастье для художника:

113 Г. Ф. Гендель. Ринальдо. Ария Альмилены
Largo

The musical score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Largo'. The lyrics are written below the notes in three languages: Italian, German, and Russian. The second and third staves continue the melody with similar linguistic alignment.

La - soia oh'io pian - ga
 Laß mich mit Tra - nen
 Пусть об . дер . чат мне

mia eru - da sor - te e che so -
 mein Los be - kla - gen, Ret - ten zu -
 го - ре те сле - зы, что о ово .

- spi - ri la li ber - tà.
 - tra - gen, welch' hart Ge - schick!
 - бо - де у - те - ря - ной здесь я лью!

Но общительность в музыке общительности рознь. Встречаются иногда и у Генделя интонации интимно-отзывчивого характера, но не они доминируют у него. Его мелодия гораздо чаще вызывает, чем нашептывает; приказывает, чем умоляет. Отсюда две стороны, или тенденции, его метода, синтезированные воедино: одна — широкое развертывание напева на большом дыхании, размах, масштабность его контура; другая — сочетание мелодии из коротких, энергично отчеканенных фраз, каждая из которых очень весома и резко очерчена. Эти стороны срастаются и взаимодействуют: благодаря общей кульминации, объединяющей эти фразы, мелодия и протяженна и прерывна, и лаконична и широка. Характерно, что русские

классики — Глинка, Рахманинов — особо ценили у Генделя мелодии именно этого типа:

Г. Ф. Гендель
Ария Самсона „Мрак вокруг меня“

114 Самсон

Nacht ist's umher; nicht
To . tal e . clipse ! no

Sonn', nicht Mond, kein mil . der Schein, kein
sun, no moon, All dark All

mil . der Schein er . leuch . tet mei . nen Pfad
dark a . midst the blaze of noon!

Как впоследствии у Бетховена, так и у Генделя, чрезвычайно активной выразительной и формообразующей стороной мелодии является метрический «каркас» построения, резко прочерченный в басу, и остиная ритмическая фигура, сдерживающая разлив мелодического движения. Танцевальная по своим истокам либо моторно-динамическая, эта фигура определяет жанровый облик напева и способствует возникновению тех ассоциаций, которые придают образу зримые черты.

Гармония

Бетховен призывал музыкантов: «Гендель несравненный мастер всех мастеров. Идите к нему и учитесь создавать великое столь простыми средствами!». Это в особенности, может быть, относится к гармонии, которая дорисовывает мелодический образ, выявляет его ладовую структуру, эмоционально окрашивает его. Эстетически закономерно, что, создавая свои музыкальные эпопеи, предназначенные для очень широких аудиторий и направленные к самым высоким нравственно-воспитательным целям, Гендель не испытывал влечения к гармониям изысканным, нарочито бледным или очень тонко нюансированным. Сосредоточенное погружение в психологические глубины не было его стихией. Работа же крупным штрихом требовала иных, более светлых и ясных красок. В гармонии он относится к Баху приблизительно так, как Бетховен к Моцарту. Его гармоническая сфера гораздо диатоничнее баховской, она сторонится, выражаясь словами Лароша, «роскошного, фантастического хроматизма», хотя Гендель великолепно владел им и применял в особых случаях — чаще всего в остродраматичных речитативах *accompanato* и хорах, в частности, тех, где наползающие пласты тусклых гармоний с энгармоническими модуляциями рисовали образы

тмы, небытия, смерти. В этом образно-поэтическом контексте гармонизован речитатив Самсона в конце первой части оратории:

Оставь меня! Зачем тянуть мой век?
Двойная тьма закроет скоро взор.
Уж гаснет жизнь, надежда отлетает,
И, кажется, как будто бы природа
Сама во мне устала от себя¹...

Этот монолог (здесь Мильтон близок Шекспиру) — минута человеческой слабости у героя — с короткими, отрывистыми фразами и отяжеленной, усталой интонацией (мелодия «каменеет» в подолгу повторяющихся звуках) — развернут в тональном плане D—fis—b—as—g—e. Эти последования выразительно гармонируют с мелодией и текстом.

Шедевр «фантастического хроматизма» — восьмой хор «Израиля в Египте» («Тьма Египетская»), где колорит воссоздан тембровыми и гармоническими средствами: C—f—Es—C—f—Es—es—b—C—d—a—H—e—E, с энгармоническими модуляциями (отклонениями) через уменьшенный септаккорд.

Однако, повторяем, гораздо характернее для генделевского стиля элементарно-«обозримые» диатонические гармонии в их основных функциях, впрочем, великолепно обостренные и расцвеченные посредством насыщения ткани неаккордовыми звуками. В финальной сцене «Роделинды»² («Сад ночью») нравственное просветление тирана Гримвальда запечатлено в печальной и наивно-кроткой арии-сицилиане:

Мальчик-пастух, моих пастбищ хранитель,
Спит на лугу беззаботно под лавром.
Так отчего ж я, властитель могучий,
В роскоши царской покоя не знаю³?

По музыке эта сцена — одно из подлинно шекспировских созданий Генделя. Образ Гримвальда близок Ричарду II.

В образе мальчика-пастушка перед взором тирана встает элегическая пастораль как светлая антитеза иной, доброй жизни. Угрызения совести давно терзают его, и вот возвышенная и невозмутимо спокойная красота природы вдруг вошла в его душу, очистила и потрясла ее. Музыка заставляет поверить этому. Ее напев трогательно задушевен, ритм тихонько баюкает (Гримвальду и в самом деле грезится в эту минуту). В струнном квартете, сопровождающем певческий голос, движение мелодических линий образует цепь чувствительных задержаний, придающих музыке невыразимо нежный меланхолический нюанс:

¹ Перевод автора.

² Одна из лучших опер Генделя, законченная в Лондоне в 1725 году.

³ Перевод автора.

pp

Pa-sto . rel-lo d'un po-ve-ro armento

solo-streichquart.con sordini

pp *pp* *pp*

pur dor-me con-ten-to

pp *ppp*

so-tto l'om-bra d'un

pp *ppp* *pp*

fag-gio d'al-lo-ro

ppp



С другой стороны, знаменитые генделевские предъемы — неотъемлемая составная часть его кадансов, придающая им тот оттенок категоричности, горделивого достоинства интонации, по которому почти безошибочно можно определить композитора:



Фактура Гармонизации мелодий соответствует у Генделя и выработанная им фактура, скупая, «экономичная» и в то же время предельно рельефно выявляющая каждую интонацию, ритмическую фигуру, аккордовое последование. Среди его фактурных приемов преобладают двухголосие, унисон, октавное удвоение в басу, гармоническое четырехголосие немецко-хорального типа. Характерно, что даже органные концерты — казалось бы, жанр самый блестящий по наряду, — и те отличаются скромностью фактуры — ничего лишнего. И в этом смысле Гендель также далек от эстетики барокко. Он гораздо ближе идеалу Микеланджело: «Сбросьте статую с горы. Что отколется, то лишнее». Исключение составляют, однако, некоторые из его хоров. Тут он неисчерпаемо многообразен по составам ансамбля и манере изложения. Одни хоры — грузной аккордовой «кладки», другие

парят легкими, прозрачными пластами, подобно грядам звуковых облаков. Иногда хоровая фактура получает решение чисто вертикального плана (колоннада, поддерживающая мелодию). Иногда же по всему звуковому пространству щедро раскинут богатый фигуративный узор, и тогда глубинные гармонии всплывают на поверхность. Есть хоры с тканью, сплетенной из имитационно-перекликающихся контрапунктирующих линий-голосов, есть и чисто гомофонные по складу. Писал Гендель хоры в изящном камерном плане, но любил и роскошные, сверкающие и «гремящие», по удачному выражению Н. М. Карамзина о «Мессии».

В хоровом стиле Генделя особенно широко и отчетливо воплотился тот величественный синтез и равновесие, к какому он привел, одновременно с Бахом, гомофонию и полифонию свободного письма. Однако у него гомофонно-гармоническое начало более действенно проявляет себя в тематизме и фактуре, и скорее именно оно доминирует в его музыке. Это вполне естественно для композитора, сформировавшегося на опере, с ярко выраженной театральностью как принципом творчества и образного строя. Гендель-гомофонист стоит на пути, ведущем от итальянских мастеров XVII — начала XVIII века к венским классикам. В инструментальных жанрах концерта, увертюры, старинной сонаты, в трактовке двухчастной репризной формы он еще очень близок прежним немецким, итальянским, французским образцам (Корелли, Вивальди, Алессандро Скарлатти). Но обратитесь к ораториям, их хорам — и вы услышите там гомофонно-гармонические темы нового типа, с новой структурой, выразительностью и внутренними контрастами:

Г. Ф. Гендель. Израиль в Египте. Хор № 12
117 *Grave e staccato*



Это восьмитактное построение представляет собой чрезвычайно динамичный модулирующий период (C-dur — g-moll) в схеме

a—b—a'—b', вероятно, задуманный в поэтически-выразительной связи со словами текста:

И приказал морской пучине,
И разом высохла она.

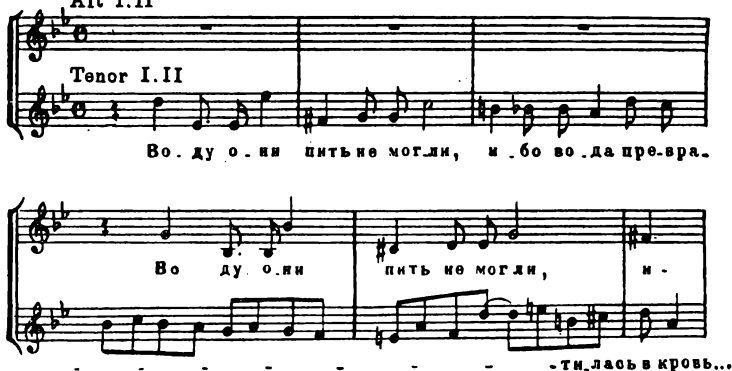
Каждое из двух четырехтактных предложений — симметрия двух равнообъемных фраз. Первые (восьмиголосный хор и оркестр *tutti fortissimo*) символизируют активное, повелительное начало. Мощная звучность, замкнутая гармония (мажор), отрывистая интонация («резкая пауза» после первого аккорда). В этом контексте даже столь обычный, несовершенный каданс приобретает особую экспрессию (ожидание ответа). Обе ответные фразы резко контрастны предшествующим: в них заключен звуковой символ смиряющейся стихии. Потому весь интонационный строй их — страдательный, никнувший, сходящий на нет: хор а *cappella* на звучности *piano*, резкое сужение диапазона и интервалов, в гармонии — отклонение в минор, а в заключительной фразе периода — полный совершенный каданс в соль миноре. Все вместе создает эффект «испарения», или свертывания, образа. Таким образом, тема-период заключает в себе «дважды контраст» активного и страдательного начала. Если мы отвлечемся здесь от словесного текста, то музыка уже близка бетховенскому стилю.

По принципам тематического развития Гендель — завершитель приобретений XVII — начала XVIII столетий. Но самая тема, особенно же героическая тема нового гомофонно-гармонического склада и образно-контрастного содержания, — плод долголетних исканий мастера, великое приобретение его гения и всей европейской музыкальной культуры начала нового времени. Она устремлена к концу своего века.

Полифония Полифония XVII столетия впервые широко разрушила нормы строгого стиля, создав новые темы, новые принципы контрапунктического сочетания голосов, новую гармоническую основу, формообразование, и запечатлела все это вновь найденное — в фуге. Однако фуги Фрескобальди, Алессандро Скарлатти, Корелли, Пахельбеля были ранними смелыми экспериментами, новаторскими «прорывами» в полифонию завтрашнего дня. Гендель вместе с Бахом блистательно утвердил это «завтра». То, что было находкою, открытием, а порой исканием в их творчестве, — стало новою нормой полифонического письма. В многочисленных фугах Генделя — инструментальных и особенно хоровых — линейное развертывание мелоса, контрапункт и реализация гармонических закономерностей музыки слились воедино. Именно в этом синтезе был сделан дальнейший важный шаг после Фрескобальди и Бухстеуде. Гендель, опираясь на опыт немецких и итальянских предшественников, прежде всего интонационно и структурно «вооружил» свою тему для последующего полифонического развития, обогатил ее гармонические возможности и заострил внутренние контрасты: интонаций, направлений

мелодического движения, ритмических фигур. Это вело к выразительно-смысловой конкретизации темы, а иногда преследовало изобразительную цель — вызвать зрительно-образные ассоциации. Четвертый хор оратории «Израиль» — картинное воплощение одной из «казней египетских»: вода превратилась в кровь, люди не могут пить ее, они изнемогают от жажды. Причудливо изломанная, колючая тема фуги рисует нечто страшное, необычное:

118 Г.Ф. Гендель. Израиль в Египте. Хор №4
Largo assai
Alt I. II



Мягкая и текучая фигура противосложения на мгновение снимает это видение, затем оно вновь проступает в тональном ответе сквозь округлый контур нисходящей секвенции. Тут не только контраст рельефа и фона картины или искусный прием ритмической группировки. Композитор достигает эффекта психологического: вы силитесь отогнать страшное, уйти от него — оно преследует вас по пятам. В сочетании с текстом это создает эффект почти театральный. Мастера строгого стиля лишь изредка приближались к сходным приемам (например, Палестрина) и уже, конечно, не в таком образно-смысловом контексте.

Новаторство Генделя-полифониста заключено не только в тематизме его многочисленных фуг, но и в новом типе полифонического развития. На примере Бухстехуде мы увидели бы, насколько гармонические закономерности этой формы еще не отстоялись у него. Не Генделем создан кварто-квинтовый принцип как гармоническая первооснова фуги: его знали венецианцы. Но заслуга Генделя, что он закрепил этот принцип и придал ему значимость всеобщего. Его экспозиции, развернутые в плане тонико-доминантового противоположения, излучают огромную энергию. Они полны жизни и движения.

Параллельно Баху он «отстраивал» и среднюю часть фуги, ее разработку и придал ей гармонически тот подвижной и «рассредоточенный» план, который составлял художественную антитезу строго конструктивной схеме экспозиции. Правда, здесь он не до-

стиг баховского богатства мотивных дроблений, отклонений в далекие тональности и изобретательности в применении приемов горизонтально-подвижного и вдвойне подвижного контрапункта (стреттные проведения).

Вообще следует отметить, что у Баха полифония более линейна, ее динамическое развитие устремлено прежде всего по горизонтальному движению звукового потока, его голосов. У Генделя же, при всем богатстве мелодики, более активно, чем у Баха, выражена вся гармоническая сторона полифонии, его многоголосные конструкции шире и интенсивнее опираются на аккордовую вертикаль. При прочих равных условиях, он всегда гомофоннее Баха и в этом смысле ближе ко второй половине XVIII и даже к XIX веку. Добавим, что, уступая Баху в лирической экспрессии и углубленной сосредоточенности образов, он порою превосходил его в великолепной картинности своей полифонии, ее звуковой мощи, богатстве тембровых сочетаний и контрастов (хор, оркестр). Эти качества особенно широко раскрываются в двойной (двухтемной) фуге Генделя. Там его искусство контрастной полифонии театрально-картинного плана не знало себе равных.

Вряд ли возможно отрицать, что в области ритмической фигурации — ее скоплений и разрежений, в ритмических группировках и их комбинациях — Бах был богаче, изобретательнее, мы сказали бы, изощреннее Генделя, предпочитавшего более броские, однозначные ритмические формулы. Зато Гендель более склонен был к свободной вариантности тематических проведений, к тематическим усечениям и смешениям регистровых слоев ткани в перекрещивающихся голосах. Возможно, что это многообразие меньше стимулировало его активность в интермедиях: они не столь контрастны, многогранны и богаты, как баховские. Видимо, он и не нуждался в подобных типах и качествах.

Инструментальные жанры В письме одному из друзей (К. А. Булгакову) М. И. Глинка писал: «Для концертной [музыки]: Гендель, Гендель и Гендель». В этих словах не только заключена высокая оценка, но и определено одно из самых ярких качеств в творчестве великого немецкого композитора. Здесь сказалось выдающееся дарование Генделя-виртуоза, особенно как солиста на органе и клавесине.

Его стиль клавесинной игры, видимо, отличался силой, блеском, пафосом, густотой звучания, какие до него на этом инструменте считались недостижимыми. Он избегал сухой резкости удара. Известный английский музыковед Чарлз Бёрней, слыхавший Генделя в концертах, рассказывает: «Его пальцы были так согнуты при игре и так мало отходили друг от друга, что нельзя было заметить движения руки и отчасти даже пальцев»¹. Такая постановка руки, естественно, связана с игрой мягкой, ровной, вероятно, по возможности, связной. В стиле органной игры доминировали

¹ Роллан Р. Г. Гендель, М., 1931, с. 63—64

праздничная торжественность, полнозвучие, контрасты светотени, огромный темперамент и импровизационные разливы в каденциях в сочетании с несравненным умом и уверенностью, как говорит другой очевидец¹.

Сказалось тут и первостепенное значение, какое в ту эпоху приобрела концертность, как демократический принцип искусства праздничного, нарядного, увлекательного, предназначенного для очень широких аудиторий. У Генделя концертность как черта стиля демонстративно противостоит жеманному и хрупкому аристократизму, ходульной аффектации придворного искусства или пуританскому церковно-религиозному отречению от жизнерадостности и декоративной красоты звучания. Не случайно из всего инструментального наследия мастера самое широкое и прочное место сохранили именно концерты — сольные и Grossi, да оркестровые концертные сюиты празднично-увеселительного плана.

В клавирном творчестве Генделя полифонические формы не стали главной жанровой линией, как «Хорошо темперированный клавир» у И. С. Баха. Центральное место здесь заняла у него гомофонная сюита (английское Lesson). Сюиты Генделя для клавира изданы были в трех сборниках, совпавших по времени с расцветом его оперного творчества (20—30-е годы). Впрочем, некоторые из этих девятнадцати пьес, вероятно, написаны были еще раньше.

Первый сборник, изданный в 1720 году, оценивается разноречиво. Изучая эти произведения, некоторые музыковеды (М. Зейферт, О. Флейшер, К. Кризандер и другие) неправомерно сосредоточились на поисках иностранных, в частности итальянских, влияний, которые сказались здесь. Эти небольшие четырех-, пяти- или шестистактные циклы Генделя и в самом деле построены отчасти на итальянский манер. Традиционные аллеманды, куранты, сарабанды и жиги сменяются в чередовании контрастных движений, размеров и ритмических фигур, пластично оттеняющих или дополняющих друг друга. Здесь также запечатлены типические образы, чаще всего поэтически-бытового плана, и певучие медленные части расположены композиционно в центре цикла как его лирические кульминации. И все же от итальянской клавирной партиты типа знаменитой «Фрескобальды» или от пьес для чембало Пасквини, Скарлатти сюиты Генделя по стилю отличаются чрезвычайно. Зато с полным основанием указывают на их преемственную связь со стилем немецких мастеров XVII — начала XVIII века — Фробергера, Керля, Фишера, Кригера, Пахельбеля, Муффата, Кунау.

В основе своей клавирная сюита Генделя — это немецкая сюита². Ее строение и состав очень индивидуальны: помимо обыч-

¹ Джон Гаукинс.

² Мы не можем согласиться с Роменом Ролланом, который усматривает в первом сборнике классическое произведение «европейского универсализма», не «ограниченное рамками национального искусства» (цит. изд., с. 63—64).

ных танцевальных пьес, в ней встречаются прелюдии, фуги, увертюры, вариации. По тематизму они очень значительны, и мы находим там пьесы, написанные не только с концертным блеском, размахом и в динамическом плане (ария с вариациями в сюите ми мажор), но и вещи большой экспрессии и серьезности замысла. Такова Сарабанда с вариациями в сюите ре минор и в особенности соль-минорная Пассакалья — образ высокого пафоса, почти неуместимый в границы клавесинного звучания, некоторыми чертами предвещающий Бетховена. Но там, где Гендель включает в сюиту фугу, именно она становится ведущей пьесой цикла, самой значительной по образному содержанию, самой действенной, импульсивной по разработке тематического материала. Фактура сюиты блестяща, разнообразна, и массивная Чакона соль мажор по справедливости считается целой энциклопедией клавирной техники; она устремлена к динамически перспективным возможностям инструмента.

Произведения Генделя для камерных ансамблей по времени создания и стилю разделяются на две большие группы. Одна — это юношеские сочинения, где индивидуальность композитора еще не определилась; мы не будем их перечислять здесь. Заметим лишь, что еще с отроческих лет Гендель проявлял интерес к духовым инструментам. Мы уже встречаем здесь сонаты для двух гобоев и *continuo*, для флейты и *continuo*. Другую группу составляют вполне зрелые и мастерские сочинения, написанные в Лондоне в 30-х и в начале 40-х годов. Сюда входят прежде всего пятнадцать сольных сонат *op. 1* (большой частью в форме старинного четырехчастного цикла *da chiesa*¹) для скрипки или гобоя и *basso continuo*². Около половины произведений этого сборника составляют и сейчас неотъемлемую часть скрипичного педагогического репертуара. Написанные в двухголосном складе, чрезвычайно любимом Генделем, они подверглись неоправданной модернизации в позднейших изданиях.

Нельзя не признать в этом первом *opus'e* сильного воздействия Корелли (сольные сонаты *op. 5*).

Более органичны для генделевского индивидуального стиля трио-сонаты для двух скрипок (или гобоев или флейт) и *basso continuo*, вышедшие двумя сборниками: *opus 2* (девять сонат) и *opus 5* (семь сонат)³. Сонаты *opus'a 2* написаны почти все в трехголосном складе и четырехчастной схеме *da chiesa*; в пятом же *opus'e* преобладают танцевально-сюитные циклы. Тематически трио-сонаты широко связаны с операми и ораториями тех лет. Особенно *opus 2* богат пластически выразительными мелодиями:

¹ См. выше, с. 231.

² В то время выбор инструмента *ad libitum* практиковался сплошь да рядом.

³ В русском переводе книги Ромена Роллана «Г. Гендель» под *op. 5* указано тридцать семь сонат. Эта опечатка не отмечена издательством.



При всех художественных достоинствах, соната не стала для Генделя, даже в чисто инструментальной области, тем жанровым центром, каким она была у Корелли или Доменико Скарлатти: центральное место занял концерт.

Концерты

Гендель и Иоганн Себастьян Бах были величайшими органистами своей эпохи. К сказанному о стиле Генделя-виртуоза нужно добавить, что играл он обычно в театральном зале Ковент-Гардена, импровизируя в антрактах между исполнением отдельных частей своих ораторий. Эти импровизации, блестящие, темпераментные, вероятно с чертами барочного стиля, пользовались огромным успехом у широкой публики. «Когда Гендель приступал к игре, — свидетельствует Гаукнис, — воцарялась тишина, все сидели затаив дыхание, и, казалось, замирала сама жизнь»¹. Из этих праздничных и общедоступных импровизаций возникли органные концерты, лучшие из которых были изданы в двух сборниках под опусами 4 (1738) и 7 (посмертно, в 1760), по шесть концертов в каждом.

Говоря о праздничности этого жанра у Генделя, можно было бы определить его стиль как «генделевское барокко», впрочем реализованное «малыми средствами». Точнее характеризовать его как энергичный, оживленный, блестящий, с резко очерченными мелодиями, яркими контрастами и изобилием танцевальных ритмов. В уже цитированной обстоятельной и ценной монографии «Георг Фридрих Гендель» Вальтер Зигмунд-Шульце напоминает нам о том, что Ковент-Гарден располагал лишь органом-позитивом, представлявшим исполнителю скромные возможности. С другой стороны, закономерно предположить, что при постановке монументальной оратории, антракты преднамеренно заполнялись музыкой более легкой, текучей, дивертисментной, дающей слушателю некоторую разрядку. Нельзя забывать также, что концерты Генделя написаны для органа с одним мануалом (клавиатурой). Что касается фактуры, то мы можем лишь очень условно судить о ней, поскольку сольная партия импровизировалась концертантом, а выписанный нотный текст ее часто оставляет скорее лишь схему или канву для музыкальной ткани, как она должна была звучать в авторской интерпретации.

Итак, перед нами не грандиозные скульптурные группы, но скорее яркие «музыкальные панно» XVIII столетия, радующие слух

¹ Роллан Р. Г. Гендель, с. 64.

свою красотой и не требующие чего-либо высшего от аудитории. По композиционному строению органнй концерт — это трех- или четырехчастный цикл с контрастами крупного плана: I. Торжественное Largo; II. Энергичное Allegro; III. Лирическое Andante; IV. Allegro — финал, жанрово связанный больше с бытовой музыкой, опосредованно — с танцем. Другая последовательность: I. Энергичное Allegro; II. Лирическое Andante; III. Короткое Adagio типа интродукции; IV. Финальное Allegro торжественно-гимнического плана. Третья последовательность: I. Торжественное Largo (Larghetto); II. Энергичное Allegro; III. Жанрово-лирическое Andante с вариациями.

Первое Largo — это внушительная интродукция к циклу. Первое Allegro — фугированное либо гомофонно-фигурационного склада, включает в себе образ, наиболее активный по тематическому развитию. Это — своеобразная сердцевина большой композиции. Лирическое Andante раскрывает сферу субъективных чувств, побуждений. Вторые Allegri (финалы) очень различны по своей роли в концертных циклах: иногда это завершающая кульминация-апофеоз, иногда жанр, иногда танец.

Есть в opus'e 4 и другие типы циклических связей и отношений.

Концерты op. 7 более разнообразны по жанровому облику: здесь появляются черты сюитности — пассакалья и бурре в Первом концерте, менуэт в Третьем, а в Пятом — чакона, менуэт и гавот. Следуя путем Фрескобальди, Гендель ушел гораздо дальше, — он окончательно утвердил орган как вполне светский инструмент — по формам музицирования, стилю исполнения, по жанрам и образному содержанию органной литературы. Это было большим завоеванием демократической музыки.

Вершина инструментального творчества Генделя — его Concerti grossi.

Вместе с шестью Бранденбургскими концертами И. С. Баха и бесчисленными творениями Вивальди, «Большие концерты» Генделя принадлежат к великим сокровищам оркестровой музыки XVIII века. Они заключены в двух opus'ax. Более ранний, op. 3 (1734) — шесть так называемых «Концертов для гобоя». Название это крайне неточно: гобои (как и флейты, фаготы) фигурируют здесь в качестве инструментов, удваивающих партии струнных¹. К тому же теперь найдены гобойные голоса и для концертов шестого opus'a, считавшихся ранее чисто струнными по составу.

Op. 6 включает двенадцать Concerti grossi, изданных в 1739. По трактовке жанра Гендель здесь ближе всего к Корелли. По сравнению с органными, оркестровые концерты проще, строже по мелодике и фактуре, более лаконичны в композиционном строении. И здесь «разработочные» части (или эпизоды) Allegro богаты мотивными дроблениями и модуляционной работой, прокладывающей

¹ Не следует смешивать эти Concerti grossi с действительно сольными концертами Генделя для гобоя, которые написаны были в начале 40-х годов.

пути к классической сонате-симфонии мангеймского или венского типа.

В контрастных чередованиях *concertino* и *tutti*, пластов гомофонного и имитационно-полифонического склада достигнуты великолепные эффекты светотени или своеобразной «ритмичной пульсации» оркестровой ткани. При этом нужно иметь в виду, что *Concerti grossi* все же преимущественно гомофонны по складу музыки. Состав оркестра также близок Корелли, хотя и усилен за счет *ripieni*¹ в *grosso*, за счет духовых — по немецкой традиции — в *concertino*. Строение концертного цикла у Генделя разнообразно. Есть двух-, трех-, четырех-, пяти-, шестичастные концерты. Одни (например, ор. 6 № 7, B-dur) имеют черты старинной циклической сонаты, другие (например, ор. 6 № 9 с менуэтом и жигой) скорее приближаются к сюите. Части цикла рельефно сопоставлены друг с другом или контрастно противостоят друг другу. Гендель любит прославлять сонатную или увертюрную схему отдельными сюитными номерами — танцевальными либо песенными. Ор. 6 № 8, c-moll, открывается аллемандой. В № 6 — g-moll — пасторальная интермедия «Мюзетт» близка Angelus'у Рождественского концерта Корелли. Пятый, D-dur'ный концерт того же opus'a радует подчеркнуто бытовым, «предгайдновским» менуэтом, как бы юмористически пропущенным сквозь «лупу времени» (*Un poco larghetto*). В концерт e-moll, ор. 6 № 3, по саксоно-тюрингенской традиции, введен блестящий полонез. В d-moll'ном — десятом из того же opus'a — французская увертюра и ария подчеркивают оперные связи *Concerti grossi*, а они широки: темы ариозные (в лирических медленных частях), увертюрные (во вступительных Grave, Largo) звучат там на каждом шагу. Более того, Гендель прямо вводил в *Concerti grossi* оперные номера (например, увертюру «Амадиса Галльского» в Четвертый «гобойный» концерт), а отдельные части концертов — в оперы (например, в партитуру «Оттона»). Он делал это потому, что пластическая театральность его тематизма естественно располагала к этим музыкальным «пересадкам».

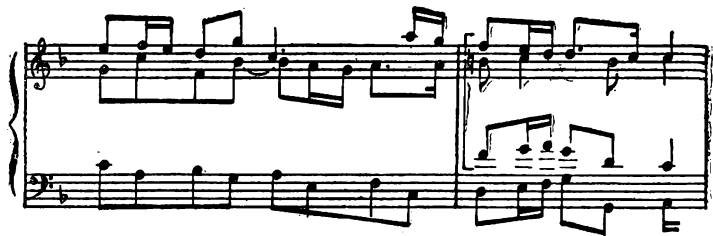
Каждому концерту свойственны особые жанровые связи, особый образно-поэтический облик и выразительный тонус высказывания.

В основе концерта F-dur, ор. 6 № 2 — жанрово переосмысленная пастораль:

Г. Ф. Гендель. Andante из Concerto grosso op. 6 № 2



¹ Дополнительные инструменты в составе *tutti*.



Нельзя не услышать интонации-предвестницы «Патетической сонаты» Бетховена в Largo героического h-moll'ного концерта op. 6 № 12.



Этот доминирующий облик, или тонус цикла обычно оттенен, иногда драматически углублен явлением образов контрастного плана. В знаменитом g-moll'ном концерте op. 6 после меланхолического Larghetto и угрюмой, «колючей» фуги является солнечная и ласковая пастораль, а посреди торжественно-сумрачных образов концерта c-moll (№ 8) — тончайшая по письму, моцартовски лирическая сицилиана.

При всей классической строгости и, как правило, сдержанности письма, Concerti grossi быстро завоевали громадную популярность у широкой публики, особенно в Англии и Германии. Еще при жизни Генделя их частенько играли в лондонских парках. Знаменательно, что в нашу эпоху музыкальные деятели Германской Демократической Республики исполняют концерты Генделя уже не только для широких масс городского населения, но и в сельских клубах, притом с громадным успехом¹.

Пленэрные жанры Ни в одной области инструментальной музыки не был Гендель так демократичен и прозорлив, как в созданных им пленэрных жанрах. В них он особенно сосредоточенно и чутко обобщил жанровые черты и интонации, бытовавшие в повседневной народной жизни его времени. Эти произведения демонстрируют ту жанровую щедрость и отзывчивость даже на самые непритязательные запросы широких кругов общества, какая всегда была характерною чертой великих классиков музыкального искусства. Это — легкая, развлекательная музыка в лучшем смысле слова. Естественно, что самый уклад музыкальной жизни в Англии после буржуазной революции, уклад более демократичный,

¹ См. об этом в кн.: Festschrift für Händel Ehrung der DDR. Leipzig, 1959, S. 43.

открытый, общительный¹, в свою очередь, способствовал возникновению этих произведений.

К пленэрным жанрам Генделя принадлежат его двойные концерты. Один из них, в фа мажоре, сочиненный в 40-х годах (точнее время не установлено), представляет девятичастную сюиту с импозантной пассакальей посередине всей композиции. Концерт предназначен для большого оркестра в составе струнного ансамбля и двух духовых групп. Это — веселая, приветливая и энергичная музыка общедоступного плана. Интересно задуман и мастерски выполнен другой Двойной концерт В-dur в семи частях, созданный Генделем около 1750 года. Он примечателен своей кульминацией — новым оркестровым переложением величественного первого хора оратории «Мессия» — «Ибо станет явью великолепие» («Denn die Herrlichkeit»).

Вплоть до наших дней неизменным успехом у широкой публики пользуется «Музыка на воде» («Water Music»), сочиненная Генделем, вероятно, около 1715—1717 годов для праздничного королевского кортежа на Темзе, но обращенная своими образами и музыкальной речью не столько ко двору, сколько к широким слоям населения. Это — оркестровая серенада, или сюита-дивертисмент, для струнных, духовых и чембало — из двадцати с лишком небольших пьес. Между ними есть веселые, изящно отделанные танцы — бурре, менуэты, традиционный английский Hornpipe²; есть и чувствительные песенные номера народного склада (Adagio). Все му предшествует торжественная увертюра, а отдельные части обрамлены блестящими фанфарами-перекличками труб и валторн. Характерна в «Музыке на воде» активность духовых. Солируют флейта, флейта-пикколо, гобой, фагот, валторна. С 1740 года «Water Music» широко вошла в программы садовых, а затем и академических концертов.

Еще более крупным планом и штрихом написана сюита «Музыка фейерверка» («Firework Music»), предназначенная для большого праздника в Грин-парке 27 апреля 1749 года по случаю окончания войны за австрийское наследство и заключения мира в Аахене (Германия). Масштабно она скромнее «Музыки на воде», рассчитанной специально на продолжительное звучание. В «Фейерверке» всего шесть частей: Праздничная увертюра в маршевом ритме, Бурре, программное Largo alla siciliana («Мир»), программное же Allegro («Радость») и два Менуэта. Это произведение на современную политическую тему — может быть, самое декоративное среди инструментальных opus'ов Генделя; недаром отдельные пьесы исполнялись во время различных пиротехнических номеров, и музыка сопровождалась пушечными выстрелами. Первоначально сюита написана была для большого духового оркестра, в составе двадцати гобоев, двенадцати фаготов, девяти валторн, девяти труб

¹ См. об этом выше, с. 310.

² См. выше, с. 317.

(все разделены по партиям) и трех литавр. Впоследствии Гендель ввел в оркестр «Фейерверка» также струнную группу, и тогда ансамбль возрос почти до ста инструментов. Это было нечто совершенно небывалое и принесло композитору большую славу, несмотря на то что празднество в Грин-парке было омрачено катастрофой и паникой¹.

Четыре крупных произведения, которые названы здесь, не были единственными в этом жанре. Можно было бы назвать и другие, более мелкие — увертюры-«симфонии», танцы, как, например, национальный «Hornpipe composed for the concert of Voxhall («Хорн-пайп, сочиненный для концерта в Воксхолле»²) и другие.

Инструментальное творчество Генделя отразило его эпоху, страну, современников. Для его могучей и демократической артистической натуры оно было подлинным служением своему искусству. Но несравненно большее создал он в вокально-инструментальных жанрах.

Опера

Трудно согласиться с Роменом Ролланом, утверждающим, что Гендель, «как ни далеко пошел он по всем путям развития оперы, нового пути он все же не открыл»³. Новые пути были открыты Генделем, и по этим путям двинулись в разных направлениях Глюк всего через три года, Моцарт — через двадцать лет после смерти автора «Тамерлана» и «Деидамии». Бесспорно, однако, что оперная реформа Генделя не была доведена им до конца: в расцвете сил он переключился на другую жанровую линию, а главное — в 30-х годах время для реформы в полном объеме еще не созрело.

Жанры, сюжеты

Генделевские оперы разнообразны по жанрово-тематическим замыслам. Он писал оперы исторические (лучшая из них — «Юлий Цезарь»), оперы-сказки (лучшая — «Альцина»), оперы на сюжеты из античной мифологии (например, «Ариадна») или средневекового рыцарского эпоса (великолепный «Орlando»). Его оперный путь был неровен — на нем бывали могучие и отважные взлеты, но создавались порою и более обычные орпус'ы нивелированного стиля сегіа. Генделевская опера была дальше от жизни, условнее, чем оратория или концерт. Придворные вкусы, пышность барокко, влияние рутины, порою даже «верноподданнические» мотивы (например, в «Ричарде I») сказались на ней. Ее персонажи — все те же монархи, полководцы-завоеватели, волшебницы, рыцари средневековья. Народ, за редкими исключениями (например, в «Юлии Цезаре»), не только безмолвствует, но и отсутствует. И все же основная новаторская тенденция определилась с полной ясностью.

Идея

Композитор явно тяготел к значительным сюжетам и сильным характерам, музыка озаряла их светом высоких идей. В «Адмете» это идея героического самопожертвования, и в этом смысле он — прямой предшественник написанной почти сорока годами позже «Альцесты» Глюка. «Тамерлан» и «Роделинда» недвусмысленно осуждают тиранию. В «Радамисто» развязку трагедии приносит восстание, свергающее с трона армянского

¹ Рухнул возведенный в парке аллегорический храм, воспламенившийся от фейерверка.

² Отсюда слово «вокзал».

³ Роллан Р. Г. Гендель, с. 55.

царя Тиридата. Герой «Ариадны» Тезей выступает в роли освободителя афинских юношей и девушек, поработанных критским царем и предназначенных в добычу кровожадному чудовищу Минотавру. Не Гендель, а древние греки создали этот миф, таящий в себе свободолюбивый замысел. Но Гендель и его либреттист Фрэнсис Кольман избрали его не случайно. «Ариадна» была написана незадолго до монументальных ораторий, уже прямо и открыто изобличавших рабство.

Конфликт Эти высокие идеи определили собою конфликтные тенденции и мотивы генделевской оперы. Почти повсюду на сцене — противоборствующие лагеря: египтяне и римляне в «Цезаре», греки и индийцы в «Поре», армяне и фракийцы в «Радамисто», силы добра и зла в «Альцине» или «Амадисе Галльском». Но и в душевном мире героев разыгрываются жестокие конфликты. У Клеопатры это антагонизм царицы египетской и женщины, полюбившей надменного римлянина — покорителя ее страны. У королевы лангобардов Рodelинды конфликт материнской любви и долга верности перед мужем и отчизной (бесчестный брак или убийство любимого сына). В знаменитой исторической опере-легенде «Пор» (1731) на либретто Метастазия Александр Македонский представлен героем, который поочередно оборачивается то суровым завоевателем, то гуманным и просвещенным мужем государства. К концу XVIII века этот замысел получит наиболее совершенное драматическое воплощение у Лессинга (Султан в «Натане Мудром») и Моцарта (Паша в «Похищении из сераля»). В «армянской» опере Генделя «Радамисто» царевич Тигран колеблется между жестокими велениями отца-полководца и горячим сочувствием мужеству противников-фракийцев.

Можно было бы возразить, что подобные конфликты сами по себе не так уж новы у Генделя; что они не раз встречались раньше в итальянской опере *seria* («Митридат Евпатор» Ал. Скарлатти) или во французской лирической трагедии. Это действительно так. Но именно у Генделя конфликты и противоречия такого рода впервые нашли небывало широкое и сильное музыкальное воплощение.

По другому поводу здесь уже говорилось о великолепной «шекспировской» сцене тирана Гримвальда в третьем акте «Рodelинды». Правда, нельзя сказать, чтобы Гендель вовсе избежал оперной «маски»; условность свойственна была и ему. Но нередко задача художественного воплощения, более тонкого, дифференцированного, увлекала его, и он достигал на этом пути замечательных результатов. По тогдашним узким понятиям, просчетом художника могла бы прозвучать широкая, благородная и прочувствованная мелодия в соль-минорной любовной арии Тамерлана. Однако вернее предположить обратное: воплощая образ героя, необузданного в своих порывах, композитор не хотел вовсе лишать его черт человечности, и музыка временами согревает его облик, еще резко оттеняя деспотизм.

Вокальные формы Вокальная линия оперы Генделя часто, как и в ораториях, несколько инструментального стиля — не только изящна, пластически-рельефна, блистательна по звучанию, но эмоционально естественна: она раскрывает образ героя, его душевное состояние, и притом в данном сценическом положении.

В лучших своих созданиях Гендель преодолевал тот схематизм, каким часто грешили итальянские оперные арии типа *seria*. Он стремился к правдивому воплощению жизни, людей, их страстей и чувств в разнообразных сочетаниях, ди-

намических планах, и нередко это великолепно удавалось ему. Смежные арии одной оперной сцены обычно контрастируют друг с другом; это делали и Монтеверди и Алессандро Скарлатти. Но Гендель и в арию *da saro*, которую он все же предпочитал другим оперным формам, вносит свежее и яркое контрастное начало.

Оперной формой, которую он усовершенствовал и продвинул далеко вперед, был также речитатив *assopagnato*. В операх английского периода драматическая роль и выразительность его речитативов могут быть сравнимы только с перселловскими, а итальянские образцы оставляют позади. Речитатив Генделя, гибкий, интонационно наполненный, идущий на гармонически богатом, зачастую изобразительно-фигурационном сопровождении оркестра, перестает быть повествованием о событиях, которые нельзя или неудобно показать на сцене. Наоборот, на речитативах события разыгрываются, и притом в кульминационных моментах драмы.

«Слитные» сцены Стремясь к драматизации речитатива, к художественной гармонии музыки и сценического действия, Гендель в ряде случаев приходит к новаторскому приему, который в дальнейшем был унаследован и развит Глюком и Моцартом в их реформаторских операх: к композиционному слиянию речитатива и арии в одной драматической сцене непрерывного, сквозного развития¹. Так написана сцена Юлия Цезаря у моря. Сначала оркестровое вступление рисует образ катящихся волн, затем монолог героя открывается речитативом *assopagnato*. Речитатив вливается в арию, сопровождаемую музыкой волн в оркестре, а в середине ее трехчастной формы (*da saro*) вновь появляется речитатив. По принципу «сквозного действия на музыке» решена большая, остро драматичная сцена смерти Баязета в «Тамерлане»: речитатив сессо переходит в *assopagnato*, за ним вступает ариозо героя, после которого еще один *assopagnato* завершается лирической кульминацией — прощальной песней умирающего, а бурное *Presto* возвещает перелом — смятение чувств и раскаяние грозного татарского хана. «Слитные», или «сквозные», кульминационные сцены высокого драматического тонуса есть и в других операх Генделя — в «Орландо» (сцена безумия), «Ариадне» (Тезей в лабиринте, его единоборство с Минотавром), «Роделинде», «Адмете», «Дедами» (слияние арий и ариозо с сессо-речитативом во второй картине оперы).

Ошибочно думать, будто Гендель писал только «оперы ситуаций» по итальянскому образцу. И в самом деле, его оперные произведения гамбургского и итальянского периода были написаны в этом роде. В «Альмире» (1705) около пятидесяти арий, но они не раскрывают последовательно характеры героев. Очевидно, тогда молодой композитор и не ставил перед собою подобной художественной задачи. Однако неверно было бы распространять эту оценку на все оперное творчество нашего мастера. В ряде лучших своих опер 20—30-х годов Гендель уже не только сознательно стремился к этой цели, но достигал ее подлинно новаторским путем: образы его героев изменяются, оборачиваясь новыми, ранее не раскрытыми еще сторонами на больших динамических линиях сквозного развития, которые протягиваются иногда через всю оперу.

¹ Эта сторона оперной драматургии Генделя обстоятельно проанализирована в таких работах иностранных музыковедов, как: *Serauky Walther. Händel. 1956; Stompor Stephan. Zur Dramaturgie der Händel-Oper. Händel Ehrung. Leipzig, 1956.*

Дуэты, ансамбли Менее щедр и изобретателен был Гендель в дуэтах и ансамблях, хотя и в этих оперных формах бывали у него весьма примечательные достижения. Хороши его дуэты-конфликты, столкновения антагонистов, где каждая партия вычерчена и звучит совершенно индивидуально, «в противовес». Так написаны дуэты Ринальдо и Армиды, Амадиса и Мелиссы, Ариадны и Тезея (он идет на бой с Минотавром, она пытается удержать его; он, уверенный в своих силах, поет широкую мелодию, она же возражает ему короткими, выразительными репликами). Но великолепен бывает Гендель и в дуэтах согласия, особенно тех, которые играют роль лирических кульминаций. Для них он создал несколько прекраснейших своих мелодий (например, финальный дуэт Роделинды и Бертариха во втором акте оперы и другие).

Хор Реже встречаются у него ансамбли — терцеты, квартеты, но еще более редки хоры. Особенно в сопоставлении с ораториями опера обнаруживает здесь ограниченность своих ресурсов, форм, да и самого замысла: в ней, как правило, отсутствует образ народа. Однако там, где Гендель обращался к хору, он придавал ему более активное драматургическое значение, чем Люлли или мастера римской школы. Так, в «Юлии Цезаре» хор народа, обрамляющий оперу, воссоздает широкую картину исторических событий и вместе с тем непосредственно участвует в действии (триумф героя). Хоры матросов в «Юстинне» и охотников в «Дендамин» близки к перселловской драматургии. Знаменитый финальный хор «Тамерлана» — это надгробная песнь погибшему Баязету, но в то же время и гимн примирения, воплощающий мажорное разрешение трагического конфликта. Конкретные решения хоровых «померов» разнообразны, особенно в финальных сценах, где они порою искусно сочетаются с сольными партиями, а иногда и с танцем (например, в первом и третьем актах «Ариоданта» или в финале «Атланти»).

Оперный оркестр Оперный оркестр Генделя (флейта, гобой, фаготы, валторны¹, трубы, ударные, арфы, смычковая группа и чембало²) легок и блестящ, красочен и динамичен. Увертюры написаны большей частью по французской схеме, иногда же — в виде сюитного цикла («Родриго», «Тезей», «Аталанта»). Некоторые выполнены в изобразительном плане, гармонирующем с сюжетом оперы (море в «Ричарде I», где Гендель пролагает путь «Ифигении Таврической» Глюка). Сопровождение вокальных партий очень выразительно, богато мелодическими голосами, а в речитативах *accompagnato* — изобразительными моментами³. Оркестр Генделя не только великолепно организован ритмически, но и много кантабилнее французского у Люлли. Напомним, что и у него, по традиции итальянской *segia*, всякой арии предшествует интродукция: тему сначала играет оркестр (иногда с солирующим инструментом), и лишь вслед за ним вступает певческий голос. Красочно и динамично для своего времени звучали оркестровые эпизоды по ходу действия — батальные, обрядовые, праздничные, охотничьи, фантастические, пейзажные и другие. Здесь у Генделя были замечательные находки, освоенные впоследствии оперными композиторами позднейших эпох, в частности Моцартом в «Дон Жуане». Так, в начале второго акта

¹ В оркестре «Юлия Цезаря» — четыре валторны.

² Из старинных инструментов Гендель применяет в ряде случаев теорбу и виолу да гамба.

³ Однако во многих ариях сопровождение выписано схематически, в виде двухголосной партитуры.

«Цезаря» (празднество в царском дворце) играют два оркестра: большой — перед сценой и камерный — на сцене. Это создает неповторимо-жизненный театральный эффект.

Что касается музыки балетной, то здесь Гендель возвысился над декоративными планами французской лирической трагедии и английских масок. Его балет драматургически мотивирован и строго выдержан в соответственном рисунке и тонах. Танцы духов в «Адмете» — предшественники второго акта глюковского «Орфея». Оперы-балеты 30-х годов — «Ариодант», «Альцина» — до сих пор блистают в концертном репертуаре хореографической музыкой, полной изящества, темперамента, театрально-пластической красоты.

Таковы были искания и достижения Генделя в области оперного творчества. Повторяем: он не создал здесь, подобно Глюку и Моцарту, единой концепции, всеобъемлющей и стройной. Но его поваторские дерзания, страстное стремление к музыкальному театру художественной правды, «гениальный расчет на самые драматичные струны человеческого голоса» (А. Н. Серов) — все принесло свои плоды.

Оратории

Подлинно большое искусство всегда отражает так или иначе действительную жизнь своего времени. Из этой жизни берет начало его содержание, содержанием же определяется художественная форма. Для воплощения больших событий, проблем, идей художники прошлого, как и теперь, чаще всего обращались к монументальным жанрам, широким масштабам и крупным формам. В музыке первой половины XVIII века это еще не могла быть симфония — эстетические и музыкально-технологические предпосылки для нее тогда не созрели. Но это уже не могла быть и опера или главным образом опера: общественно-исторические условия для этого остались позади. Оперный театр был к тому времени слишком далек от жизни, скован условностями и зависим от кругов, тормозивших общественный и художественный прогресс. Тогда на авансцену большого гражданского искусства выдвинулась оратория, и Гендель стал ее великим реформатором. Не отрывая ее вовсе от религиозной сюжетики, он вдохнул в нее высокий патриотический и социальный пафос и оснастил ее выразительными средствами такой мощи, что перед нею померкли прекрасные, но слишком сладкозвучные создания прославленного Джакомо Кариссими — этого Гвидо Рени итальянской музыки XVII столетия.

Оратории и политическая борьба

Воплощение в образы революционных идей требует героического стиля от художника. Гендель выработал этот стиль и для своей эпохи привел его к высшему совершенству. Если оратория — его вершинный жанр, то основное ядро ораторий составляют у него героические. Как известно, кристаллизовалось это ядро далеко не сразу, но найдено было в мучительных поисках. Первые юношеские оратории Генделя (например, прелестная «Ацис и Галатея» — 1709) — не более как идиллические пасторали, а гамбургские или даже ганноверские пассионы (1704, 1716) написаны еще в традиционном немецко-церковном стиле. К героическим же

эпопеям Гендель пришел лишь в свой кульминационный английский период — 30—40-е годы, когда его вражда к аристократическому миру достигла наибольшего накала, а ход классовой борьбы в Англии поставил его творчество в непосредственную связь с политическими событиями эпохи. К тому же именно в Англии оратория сложилась как монументальный жанр, наиболее независимый от сил реакции — королевского двора, клерикальных кругов и дворянской знати.

Менее чем через сто лет после смерти Генделя Карл Маркс писал в «Восемнадцатом брюмера Луи Бонапарта»: «...Кромвель и английский народ воспользовались для своей буржуазной революции языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого завета»¹.

Гендель создавал свои зрелые оратории в пору, когда буржуазное преобразование английского общества не только совершилось, но и завершилось, и «наживалы из землевладельцев и капиталистов» повсюду в стране прочно установили свою власть. Жажда наживы была руководящим мотивом этой власти и прилежавших к ней «верхних слоев». Роскошь их жизни и разорение социальных низов стали беспримерны. Угнетая собственный народ, они уже распространяли этот гнет на другие народы. Во внешней политике Англия погрязла в захватнических войнах. На международном рынке английская работоторговля была в полном ходу, на Востоке Ост-Индская компания предавалась самому бесстыдному разграблению сокровищ и национальных святынь одной из древнейших стран мира. Естественно, что свободолюбивый плебейский гений Генделя пришелся не ко двору этому плутократическому режиму, только что похитившему у своего народа плоды его революционной борьбы. Однако великие исторические воспоминания были живы в народных массах. Наперекор философии компромисса, дух революции вновь возродился в генделевских ораториях, но не для иллюзорного возвеличения буржуазных преобразований, а для воплощения демократических идеалов, которые высоко поднимались над идеологическим уровнем английских капиталистов XVIII века. Теперь уже не блестящие завоеватели из его прежних опер — Цезарь, Тамерлан, Амадис Галльский — владели его вниманием. Оперную арию заслонили монументальные хоры: целые огромные народные массы, жаждавшие мира и свободы, шествовали в них по Востоку и Западу и громко провозглашали свои идеалы.

Ораториальные жанры Это отнюдь не делало генделевские оратории на героическую тему дидактичными (поучающими) или схематическими. Наоборот, общая идейная устремленность и стиль в каждой из них находят оригинальное сюжетно-тематическое и жанровое решение.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 8, с. 120.

Так, «Самсон» или «Саул» — это героические драмы с очень разнообразными ариями, речитативами, ансамблями почти оперного типа. В них нет сцены, но есть действие, и притом активное, почти что зримое, когда, например, в неистовой *g-moll'*ной симфонии раскованный великан Самсон обрушивает на врагов своды их капища, или когда в *C-dur'*ном марше народ торжественно и гордо хоронит своего героя. Пленительное явление Далилы или зловеще-запугивающее — аэндорской волшебницы в «Сауле» — воссозданы с изумительной пластичностью. Вы видите в музыке облик этих персонажей, их походку, говор, выражение лиц. Вся драматургия этих произведений театральна, она дышит пафосом сцены. Совсем в ином роде — «Иуда Маккавей» — патриотическая эпопея, овеянная пламенем сражений и увенчанная триумфом победы, равного которому не было создано до «Геронческой» симфонии Бетховена. Но там нет образов с индивидуально очерченными чертами, а о событиях вы узнаете лишь из уст вестников или по репликам хора. Оратория «На случай», написанная в критические для Англии дни 1746 года¹, — это своего рода музыкальная прокламация, взывающая к массам почти в митинговом стиле, предельно обобщенная, мобилизующая, сурово-повелительная по языку.

«Мессия»

Знаменитый «Мессия»² создавался в самый разгар жестокого столкновения композитора с лондонскими «верхами». Потому это произведение впервые исполнено было под управлением автора в приютившем Генделя Дублине (Ирландия) в 1742 году. «Мессию» можно было бы назвать огромным героическим дифирамбом. Эта «Жизнь героя» XVIII столетия композиционно воплощена в виде музыкального триптиха, наподобие тех, какие писали на религиозные мотивы мастера эпохи Возрождения: I. Рождение, детство (первые девятнадцать номеров); II. Подвиг (двадцать три номера); III. Триумф (девять номеров). Оратория написана для хора, оркестра и четырех солистов (певческие голоса).

Сюжет «Мессии» (либретто Чарльза Дженненса и самого Генделя по библейским текстам), — в сущности, тот же, что и в «Страстях Христовых» («Пассионах»), однако трактовка его совсем не та. И здесь события не показаны и почти не рассказаны, а образы оратории находятся по отношению к ним лишь на некоей касательной линии: это скорее цикл лирико-эпических песен-гимнов, рожденных подвигом героя, отражение легенды в народном сознании. Мессия Генделя мало похож на скромного и смиренного страстотерпца из немецких «Пассионов». Наоборот, это фигура мощная, даже воинственная, скорее напоминающая гиперболические образы Рубенса или Микеланджело. К тому же он настолько слит с народной массой, растворен в ней, что на деле (то есть в

¹ Во время стюартовского мятежа.

² «Мессия» означает «Спаситель».

музыке) уже не столько он, сколько сам народ становится собственным мессией! Недаром сольная партия Иисуса в оратории отсутствует. Глубоко народные хоры (двадцать один из пятидесяти двух номеров всей композиции) составляют ее главное музыкальное содержание и, как массивная колоннада, поддерживают огромное здание.

Оркестр «Мессии» не отличается тем тембровым разнообразием и игрою красок, какие характерны для генделевской палитры в чисто инструментальных и некоторых синтетических жанрах (*Concerti grossi*, «Юлий Цезарь», оратории «*L'Allegro*» и другие). В наше время «Мессия» обычно издается и исполняется в обработке Моцарта. Сама по себе высокохудожественная, она в некоторых отношениях отходит от оригинала. Моцарт сохранил без изменений все партии певческих голосов и струнных инструментов, если не считать добавочных скрипок и альтов. Что касается «облигатных» духовых и так называемых аккомпанирующих (орган, клавиш, лютни, арфы), то здесь изменения и дополнения, сделанные Моцартом, велики. Местами он сопровождающие голоса развил в облигатные партии, а облигатные переинструментировал, вводя, например, вместо гобоев флейты и кларнеты. Местами отдельные короткие мелодические фразы развернуты в протяженные построения, и к ним приписаны восхитительные контрапункты чисто моцартовского стиля. Обработки генделевских ораторий — «Ациса и Галатея», «Мессия», «Празднества Александра», «Оды Цецилии» — сделаны были Моцартом в 1788—1790 годах.

Ми-минорная увертюра к «Мессии» в стиле оперной «симфонии» того времени (массивное *Grave* и фугированное *Allegro*) сумрачна, однако же чрезвычайно энергична и вызывает в воображении скорее образ какого-то величавого танца, нежели преддверия к религиозным созерцаниям «страстей господних». Первые девять вокальных номеров — трижды чередующиеся и тематически связанные между собою аккомпанированные речитативы, арии и хоры — написаны как своего рода циклическое вступление повествовательного склада. Интонации здесь и в самом деле преобладают эпически-раздумчивые, ритмический рисунок повсюду почти ровен и покоен, движение мелодии чаще всего неторопливо, степенно. Лишь временами эта эпическая ширь взрывается бурей звуков, предвещающих будущую трагедию. Словно из глубины веков, доносятся архаические голоса — речения о неких важных событиях, а первый ми-мажорный речитатив (утешение «страждующим и обремененным») совсем предбетховенского типа многозначительно пророчит скорый конец несправедливой власти. Потом, в самой середине части, ясная мажорная сфера заволакивается си минором (речитатив и ария, №№ 10—11), и, как отзвуки седой старины, всплывают величавые образы древней легенды: народ, блуждающий во мраке, видит яркий свет впереди, и свет рождает большую надежду в его душе.

«Золотое детство» героя является в виде целого пасторального цикла в духе идеалов «Аркадской академии»¹:

Г. Ф. Гендель. Мессия. Пасторальная симфония
122 Andante

sempre p

Viol. I, II, Viola I, II, Bassi

Гендель следует наивно-поэтической традиции Возрождения и совсем как в «Святой ночи» у Корреджо, ангелы небесные слетаются к яслям, осеняя крылами мирную пастушескую идиллию:

123 Andante Г. Ф. Гендель. Мессия. Речитатив №14

Rec. accomp. Und

V-ni I, II, V-la, V-c.

p

ste - he, der En - gel des

¹ Гендель в бытность в Италии участвовал в «Аркадии» вместе с Корелли, Марчелло и Ал. Скарлатти. Сходство приводимой здесь «Пасторальной симфонии» из «Мессии» с финалом «Рождественского концерта» Корелли (Angelus) и в самом деле разительно.

Herrn trat zu ihnen,

The first system of a musical score. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The vocal line begins with a half rest, followed by the lyrics 'Herrn trat zu ihnen,'. The piano accompaniment features a flowing eighth-note melody in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

und die Klarheit des

The second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'und die Klarheit des'. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with the right hand playing a continuous eighth-note figure and the left hand providing a harmonic foundation with eighth notes.

Herrn umleuchtete sie,

The third system of the musical score. The vocal line has the lyrics 'Herrn umleuchtete sie,'. The piano accompaniment continues with the same eighth-note textures in both hands.

und sie erschrecken sehr.

The fourth and final system of the musical score. The vocal line concludes with the lyrics 'und sie erschrecken sehr.' The piano accompaniment ends with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand.

Они поют традиционно-рождественское «Gloria in excelsis» («Слава в вышних»).

Если эта первая часть оратории еще сюжетно близка к библейскому источнику, впрочем, уже переосмысленному в плане народного действия, то во второй — религиозная легенда постепенно закладывается мотивами совсем иного, гражданского характера. Здесь заключено трагедийное зерно всего произведения и его драматическая кульминация — пытки, страдания и мученическая смерть героя. Музыкальные образы погружаются в темный «рембрандтовский» колорит (массив минорных хоров: g-moll, f-moll, f-moll — и сольных номеров: b-moll, c-moll, h-moll, e-moll, d-moll, g-moll, e-moll, a-moll). Временами их патетическую мелодику сковывают заостренные ритмические остиinato. Перед нами возникают фигуры врагов истины — тиранов, неправедных судей, палачей, хулителей с насмешками и софизмами на устах (вспоминается «Динарий кесаря» Тициана!), эпизоды их козней, пыток, дикого беснования. Вряд ли можно сомневаться в том, что не в глубь тысячелетий направляет здесь Гендель свой «железный стих, облитый горечью и злостью». Но едва ли не самое примечательное, что именно в этом кульминационном фазисе трагедии нет развернутых образов, ни крестных мук, ни погребального обряда, ни материнского плача у подножия креста, ни «слез и вздохов» Магдалины. Лишь маленькое пятнадцатитактное ариозо в e-moll «Взгляни, взгляни и мне скажи: кто знал страданье горше?» — несколько приближается к образу «Pietà»¹. Однако и этому ариозо свойственна благородная мера экспрессии и сдержанность интонации:

124 *Larghetto* Г. Ф. Гендель. Мессия. Ариозо №28
Sopr.

Schau' hin und sieh; Schau' hin und sieh, wer

p

¹ «Сострадание» — так назывались художественные изображения материнской скорби.



Музыка не открывает трагической панорамы «страстей». Лишь отголоски событий как бы доносятся к нам, лирически преломленные в чувствах масс. Видимо, композитор сознательно избегал здесь длительного пребывания в сгущенно-страдательной сфере.

Характерно, что Гёте, бывший большим почитателем «Мессии», решительно осуждал чрезмерную нежность и сентиментальность в исполнении этого произведения. «Слабость — характерная черта нашего века!» — сокрушался он по этому поводу в Веймаре в 1829 году. К тому же, как часто ни твердили бы имя Мессии архаические библейские тексты, — музыка Генделя, могучая и властная, покрывает их своей эмоционально-правдивой красотой. Огромные народные хоры высятся над трагедией личности и снимают ее в своем широком и неодолимо устремленном движении. Даже самые сумрачно-скорбные среди них, как, например, g-moll'ный хор «Моления о чаше», дышат какой-то неизбывной фанатической силой!



¹ См. также хор-фугу f-moll, № 23.



Композиция «Мессии» основана на разворачивании сменяющихся контрастных образов в крупном плане. Идиллическому эпосу первой части противостоит высокая трагедия второй, ее драматические антитезы в свою очередь разрешаются лучезарным апофеозом финала. Соответственно, начало оратории более картинно, лирика скорбного пафоса и конфликты страстей сосредоточены в центре большого цикла, а завершают ее песни-пляски и шествия триумфального празднества. Такова же драматургия отдельных частей. Рождественская пастораль возникает из греховного мрака и блужданий рода человеческого. Посреди хоров-гигантов, гремющих суровым пафосом и негодованием, вестники мира являются народу в короткой соль-минорной сицилиане. Но и символы мира вызывают к борьбе и победе.

Чем ближе к концу оратории, тем более теряет новозаветный текст в своем выразительно-смысловом значении. Воинственный, фигуративного склада хор в до мажоре задуман по либретто как дикий клич бунтующих против Христа язычников:

Рвите цепи, рвите, братья!
Час пробил давно!
И далёко прочь бросайте
Рабское ярмо! ¹

Дальше говорится о том, как посмеялся небожитель над этими «князьями мира» и «поразил их и рассеял скипетром своим». Но библейские вещания тонут в могучих потоках музыки, буквально кипящей пафосом возмущения и протеста. «Рвите цепи, рвите, братья!» — это звучит боевым кличем поднявшихся масс. Тогда борьбу венчает победа. Завершающая вторую часть «Мессии» генеральная кульминация всей оратории — грандиозная песнь славы «Аллилуйя» (D-dur) — прямая предшественница D-dur'ного

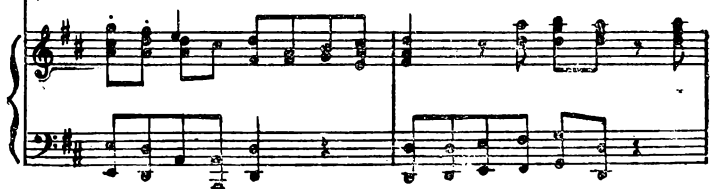
¹ Перевод автора.

финала Девятой симфонии Бетховена. Она возвещает развязку трагедии и триумф народа-победителя. Характерно, что перед величием и ослепительным светом этой музыки на родине ее, в Англии, и по сей день аудитории поднимаются с мест, чтобы выслушать ее стоя, — не только тысячи простых людей, но и государственные деятели, прелаты церкви, даже монархи. Гендель органично слил здесь традиции и приемы, идущие от пёрселловских «Антемов» и от немецкой демократической песенности на революционную тему. В мощных унисонах «Аллилуйя» многозначительно проходит старинный напев народного протестантского хора: «Wachet auf, ruft uns die Stimme!» («Проснитесь, голос нас сзывает!»).

Г. Ф. Гендель. Мессия. Хор № 42
126 *Allegro moderato*



		Sopr.
	Hal - le - lu - ja!	
	Alt	
	Tenor	
	Bass	
	Hal - le - lu - ja!	



V

Hal - le - lu - ja! Hal - le - lu - ja! Hal - le - lu - ja! Hal -

Hal - le - lu - ja! Hal - le - lu - ja! Hal - le - lu - ja! Hal -

This system contains the first two measures of the musical score. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment with treble and bass staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics 'Hal - le - lu - ja!' are repeated four times across the vocal staves.

- le - lu - ja! Hal - le - lu - ja!

- le - lu - ja! Hal - le - lu - ja!

This system contains the next two measures of the musical score. It continues with the same four vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are split across the measures: '- le - lu - ja!' in the first measure and 'Hal - le - lu - ja!' in the second measure.

Hal-le-lu-jah! Hal-le-lu-jah! Hal-le-lu-jah! Hal-

Hal-le-lu-jah! Hal-le-lu-jah! Hal-le-lu-jah! Hal-

- le - lu - jah! *ff* Denn Gott der

- le . lu - jah! *ff* Denn Gott der

ff

Herr re - gie - ret all - mäch - tig! Hal - le -
 Herr re - gie - ret all - mäch - tig! Hal - le -

The first system consists of two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment. The vocal staves have lyrics: "Herr re - gie - ret all - mäch - tig! Hal - le -". The piano accompaniment is in the right and left hands, with a treble and bass clef respectively. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

- lu - ja! Hal - le - lu - ja! Ha - le - lu - ja! Ha - le - lu - ja!
 - lu - ja! Hal - le - lu - ja! Ha - le - lu - ja! Ha - le - lu - ja!

The second system continues the musical piece with two vocal staves and piano accompaniment. The vocal staves have lyrics: "- lu - ja! Hal - le - lu - ja! Ha - le - lu - ja! Ha - le - lu - ja!". The piano accompaniment is in the right and left hands, with a treble and bass clef respectively. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Двадцать лет спустя Глюк определил задачу музыки — дорисовывать поэтические образы словесного текста. Для того времени это было «великим словом великого художника»¹. Но Гендель жил в совсем других исторических условиях, и они часто побуждали его к тому, чтобы, наоборот, мощью своей музыки подавлять смысл словесного текста.

Религиозные фрагменты, из которых составлено либретто третьей части «Мессии», — это набожная хвала провидению, благодарение небесам. Но в генделевском истолковании финал оратории — скорее народный праздник свободы и победы над врагом, «какое-то колоссальное, беспредельное торжество целого народа» (В. В. Стасов). Жизнеутверждающие гимны громогласно бросают вызов тьме, горю и самой смерти, а знаменитая ми-мажорная ария *Larghetto* — «Я знаю, жив спаситель мой!» — никак не молитва. В ней слишком много ораторского пафоса, интеллектуализма, а может быть, и строгой красоты бетховенских менуэтов.

Как теория, система взглядов, мирозерцание, мессианизм — учение о том, будто некий спаситель принесет избавление и счастье человечеству, — был и в XVIII веке не более как реакционной утопией. Нельзя сказать, чтобы древняя легенда о Мессии вовсе не оказала воздействия на великое творение Генделя: слова либретто, как искусно оно ни составлено, — часто виснут «на крыльях песни» тяжелым грузом для современного слушателя. Но в ту эпоху те слова вызывали другие ассоциации, а музыка к тому же властно низводила действие с небес на землю. Евангельский Мессия, как ни импозантно написан его образ, рождается, страдает и умирает. Но народ был до него и остается после него. В этой эмансипации образа народа от религиозной легенды — глубокий философский смысл произведения, красота которого пережила века и навсегда сохранится в художественной сокровищнице человечества.

Особое место среди монументальных жанров Генделя занимают оратории-инвективы, оратории-обличения. Они принадлежат к самым сильным страницам его музыки. Знаменитый «Самсон» — это не только прославление героического подвига во имя народа, но и недвусмысленное обличение религиозного фанатизма и рабства, обличение страстное, бичующее, прозвучавшее чрезвычайно многозначительно для английского общества 30-х годов XVIII столетия. Но в еще более широком, социально заостренном и драматическом плане воплощено обличение деспотизма, национального гнета, коррупции — в гениальном и поистине дерзновенном «Валтасаре» (1744), который не случайно впечатлил аудиторию на генделевских торжествах 1959 года в Галле неожиданно для многих актуальностью и огромной убеждающей силой.

¹ Слова А. Н. Серова.

Героические оратории у Генделя — самые идейно значительные и монументальные, но далеко не единственные. Он писал также оратории-пасторали («Ацис и Галатея») оратории-сказки («Семела»); оратории-идиллии («Сусанна») и оратории-утопии («Соломон») ¹, оратории — любовные драмы («Геракл») и, наконец, наряду со всем этим, оратории чисто лирического плана. Это прежде всего созданная в 1740 году на текст Мильтона «L'Allegro, Il Pensieroso ed Il Moderato», что можно перевести приблизительно так: «Жизнедеятельность; раздумья; мера чувств» ². Произведение это — едва ли не единственное у Генделя в этом жанре — совершенно чуждо каким-либо религиозным мотивам. По концепции своей оно очень близко идеям тогдашнего английского, да и немецкого просвещения. В дидактических (нравоучительных) и несколько маньеристских стихах молодого Мильтона итальянскими терминами обозначены различные человеческие характеры, нравственные состояния или даже мирозерцания людей ³. Они выражают свои чувства и настроения, мысли и идеалы в различных жизненных положениях и обстановке, на живописном фоне сменяющихся картин сельской природы и городской жизни. Взгляды и критерии Allegro и Pensieroso во многом противоречат друг другу. Один порывист, изменчив, легкомыслен и полную жизнью живет лишь в людской сутолоке, в бурях и водоворотах внешних событий. Другой — вечно задумчивый мечтатель и меланхолик; он сторонится людей и яркого света, влюблен в луну и собственные тихие грезы. Отсюда совсем различные интонационные сферы, жанровые связи и решения для этих образов в гениально мудрой и прекрасной музыке Генделя, отличающейся здесь особым изяществом письма. У Pensieroso преобладают восхитительно поэтические Lamenti, сицилианы, пасторали со светлой звукописью, вздохами, чувствительными задержаниями. Allegro предпочитает марш, быстрый темп, пунктирный ритм, энергичную и шумную фигурацию, насыщенную волнующими отзвуками городской жизни. «Всякому свое». И это созвучно замыслу поэта. Но либреттист Генделя Чарльз Дженненс присоединил к этой антитезе некий психологический и этический синтез, которого не было у Мильтона: «Il Moderato» соединяет лучшие черты обоих антагонистов, отбрасывает их крайности и утверждает главенство разума над изменчивой стихией чувств и настроений. Так высшие умственные идеи возникают из низших, но необходимо предшествующих им чувственных идей. Философски это близко воззрениям современника Генделя и Дженненса — Давида Гартли (1704—

¹ Музыкальный образ царства-утопии развернут в трех планах, которым соответствуют и три части оратории: 1. «Брак, семья». 2. «Правосудие». 3. «Строительство».

² Буквально: веселый, задумчивый и умеренный.

³ До некоторой степени сходный замысел воплощен Паулем Хиндемитом в его балете «Четыре темперамента» (1940).

1757), одного из самых передовых английских мыслителей XVIII столетия.

Таков был Гендель. Ни один из великих западных композиторов прошлого, за исключением Бетховена, не уловил столь чутким слухом движения огромных масс как самого важного и самого великого явления жизни. Дыхание вековой борьбы этих масс овеяло его музыку, и из ее глубин поднялся еще не успевший сбросить с себя ветхозаветные одежды исполинский образ народа. Властители и идеологи старого мира боялись и ныне боятся его. В течение двух веков большая часть музыкально-драматических творений Генделя лежала под спудом в глубоком забвении. Показательно, что лишь в нашу эпоху побеждающего социализма на земле Германской Демократической Республики усилиями молодого рабоче-крестьянского государства учреждены ежегодные фестивали в Галле — всемирный форум, с которого грандиозное генделевское наследие невозбранно и вдохновенно звучит для народов всех континентов и стран. Здесь впервые они в полной мере обрели своего великого художника, он же, певец мира и братства народов, впервые нашел свою мировую аудиторию.

ПЕРЕЧЕНЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГЕНДЕЛЯ

Том полного собрания сочинений Генделя «Deutsche Händel—Gesellschaft». Breitkopf und Härtel. Leipzig	Список произведений в хронологическом порядке	Дата и место первого исполнения
1	2	3

1. ОПЕРЫ

55	1. Альмира	Гамбург, 1705 ¹
56	2. Родриго	Флоренция, 1707
57	3. Агриппина	Венеция, 1709/10
58	4. Ринальдо	Лондон, 1711
59	5. Pastor fido ² , 1-я редакция	» 1712
60	6. Тезей	» —
61	7. Сулла	» 1714
62	8. Амадис	» 1715
63	9. Радамисто	» 1720
64	10. Муций Сцевола	» 1721

¹ В этот перечень не вошли оперы гамбургского периода, партитуры которых остаются неразысканными.

² Верный пастыр.

1	2	3
65	11. Флоридант	Лондон, 1721
66	12. Оттон	» 1723
67	13. Флавий	» 1723
68	14. Юлий Цезарь	» 1724
69	15. Тамерлан	» —
70	16. Роделинда	» 1725
71	17. Сципион	» 1726
72	18. Александр	» —
73	19. Адмет	» 1727
74	20. Ричард I	» —
75	21. Сироз (Кир)	» 1728
76	22. Птоломей	» —
77	23. Лотарио	» 1729
78	24. Партенопа	» 1730
79	25. Пор	» 1731
80	26. Эций	» 1732
81	27. Созарм	» —
82	28. Орландо	» 1733
83	29. Ариадна	» 1734
84	30. Pastor fido, 2-я редакция	» —
85	31. Ариодант	» 1735
86	32. Альцина	» —
87	33. Аталанта	» 1736
88	34. Арминий	» 1737
89	35. Юстин	» —
90	36. Береника	» —
91	37. Фарамондо	» 1738
92	38. Ксеркс	» 1738
93	39. Именео	» 1740
94	40. Деидамия	» 1741

II. ОРАТОРИИ

9	1. Пассионы по Иоанну	Гамбург, 1704
24	2. Воскресение	Рим, 1708
39	3. Триумф Времени и Правды	» —
53	4. Ацис, Галатея и Полифем	Неаполь, 1709
15	5. Пассионы на текст Брехеса	Ганновер, 1716
40	6. Эсфирь, 1-я редакция	Лондон, 1720
3	7. Ацис и Галатея	» —
41	8. Эсфирь, 2-я редакция	» 1732
29	9. Дебора	» 1733
5	10. Аталия	Оксфорд —
12	11. Празднество Александра	Лондон, 1736
13	12. Саул	» 1738—1739

1	2	3
16	13. Израиль в Египте	Лондон, 1738—1739
23	14. Ода к св. Цецилии	» 1739
6	15. L'Allegro, Il Pensieroso ed Il Moderato	» 1740
45	16. Мессия	Дублин, 1742
10	17. Самсон	Лондон, 1743
7	18. Семела	» —
42	19. Иосиф	» —
19	20. Валтасар	» 1744
4	21. Геркулес	» —
43	22. Occasional Oratorio (Оратория на случай)	» 1746
22	23. Иуда Маккавей	» —
33	24. Александр Бал	» —
17	25. Иисус Навин	» —
26	26. Соломон	» 1748
1	27. Сусанна	» —
8	28. Теодора	» 1749
46б	29. Альцеста	» —
18	30. Выбор Геркулеса	» 1750.
44	31. Иевфай	» 1751
20	32. Triumph of Time and Truth (Триумф Времени и Правды), новая редакция	» 1757
III. КУЛЬТОВАЯ МУЗЫКА		
38	1. Латинская церковная музыка	Рим, 1707
46 а	2. Ода ко дню рождения короле- вы Анны	Лондон, 1713
31	3. Утрехтский Te Deum ¹ и Jubi- late ²	» 1713
34—36	4. Антемы (Псалмы), 3 тома	» 1717—1719
14	5. Коронационные антемы	» 1727
11	6. Похоронный антем	» 1737
25	7. Te Deum	
37	8. Три Te Deum'a (D-dur, B-dur и A-dur).	» 1743
IV. КАМЕРНАЯ ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА		
50 и 51	1. Итальянские кантаты (для соло с basso continuo), 2 тома	Рим, 1708—1709
52 а-б	2. Итальянские кантаты (с инстру- ментами), 2 тома	» —
32	3. 22 итальянских дуэта и 2 трио	Ганновер, 1711

¹ «Тебе, бога, хвалим!»

² «Возрадуйтесь!»

1	2	3
---	---	---

V. ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

2 и 48	1. Сочинения для клавесина, 2 тома	
28 и 48	2. Органные концерты, 2 тома	
27	3. Камерная музыка (37 сонат и трио для скрипок, гобоя или флейты и баса)	
30	4. 12 Concerti grossi	Лондон, 1739
21	5. Концерты для оркестра	
47	6. Сочинения для большого оркестра (Water Music, Firework Music, двойные концерты и т. п.)	

Глава десятая

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ (1685—1750)

Критические эпохи в истории народов почти всегда вызывали к жизни большое искусство, стремившееся осмыслить современность и осветить пути в будущее. Но художники по-разному решали эту задачу. Одни, бросаясь в водоворот событий, выступали перед народами как их пламенные трибуны от музыки, «тамбур-мажоры революций». Они воплощали в своем творчестве кипение общественной борьбы, ее пафос и воспевали ее борцов. Отсюда — воздвигнутые ими пантеоны героических образов, тяготение к жанрам массового звучания; отсюда — фресковое письмо крупного штриха и титаническое напряжение музыкального языка, способного воспламенить и увлечь массы. Таков был Гендель — этот Томас Мюнцер немецкой музыки, по удачному выражению Вальтера Зигмунд-Шульце.

Но духовная жизнь людей в эти эпохи, их культура и искусство нуждались также в художниках — поэтах и живописцах, драматургах и музыкантах иного типа. И поскольку такие люди были исторически необходимы, они рано или поздно также закономерно появлялись. Это — те, кто непосредственно отразил в своем творчестве не столько антагонизмы и коллизии политической борьбы, сколько глубоко затаенные чувства и думы множества людей об их жизни в прошлом, настоящем, будущем. Они не создали грандиозных батальных полотен, подобных «Иуде Маккавею» или «Валтасару». Их жанры были скромнее, тонус эмоционально сдержаннее. Пленэрная музыка, гимны, марши не стали их стихией. То были лирики, раздумчивые философы от музыки. Мысль их, воплощенная в образы, текла медленнее, но русло ее было, вероятно, более глубоким. К их числу принадлежит Иоганн Себастьян Бах.

Он не покинул родной земли, подобно Генделю, чтобы вырваться из немецкой косности, княжеского произвола, церковного гнета и национального унижения. Он ни на один день не расставался с Германией, и это постоянное, непрерывное немецкое окружение не могло не наложить глубокого отпечатка на его творчество. Любовь к размышлениям на философско-этические темы уже тогда стала

одною из примечательных черт немецкого национального характера. Историческая обстановка, отсталость Германии, ее придавленность деспотизмом и разорением способствовали еще более широкому, одностороннему разрастанию этой черты. Карл Маркс писал в «Критике гегелевской философии права»: «Немцы размышляли и в политике о том, что другие народы делали»¹. Это в большой мере применимо и к искусству. В уже цитированных «Материалах по истории Франции и Германии» Ф. Энгельс, говоря об упадке немецкой литературы, о деградации науки, об окостенелой догматике теологии, отмечает, как «проблески света», Якова Бёма, Кеплера, Лейбница. И далее: «Вновь абстрагирование от существующего, действительного. Бах»². Итак, Бах — как новый проблеск света, более того, как кульминация, вершина процесса. При всей широте и мощи своего гения, он не был, подобно Генделю, революционным вождем, «Томасом Мюнцером» немецкой музыки, но явился скорее ее философом-просветителем, ее Лейбницем или Кеплером. Он продолжал линию, ведущую из глубин исторической и разоренной Германии XVI—XVII столетий, от протестантского хора, его строгих, истовых певцов — Вальтера, Озиандера, Преториуса — к корифеям XVII века: Генриху Шютцу, Пахельбелю, Бухстеуде. Но он был также преемником бесхитростных, жизнелюбивых песенников Ганса Закса и Генриха Альберта. Подобно Генделю, он не только завершитель огромной эпохи немецкой музыки, но и первооткрыватель новых путей в будущее для своего отечественного и мирового музыкального искусства. Его могущественное влияние простирается вплоть до наших дней. Властно и неувыдаемо свежо Бах продолжает и вечно будет звучать повсюду, где люди предаются высоким мыслям и художественной радости, — в концертных залах, в эфире, в школьных, консерваторских классах и самодеятельных хорах всех стран мира. Музыкальные гении XIX века — Бетховен, Брамс, Вагнер, Лист, Франк, корифей русской музыки — Глинка, Римский-Корсаков, Танеев — благоговейно склонялись перед ним и учились на опыте его искусства. Воздействие его концепций, приемов, мышления животворно сказывается в произведениях выдающихся мастеров современности — Шостаковича, Рegera, Хиндемита, Онеггера, Вилла-Лобоса и других.

Творческий путь

Общественный строй, основанный на угнетении народных масс, всегда в той или иной степени враждебен прогрессивному творчеству и стесняет его развитие. Это происходит и потому, что большое демократическое искусство по самой природе своей выражает стремления широких слоев народа, и потому, что социальный и национальный гнет неразрывны с низменными, корыстными мотивами, их господством в общественной жизни, их тлетворным влиянием на художественную культуру. Отсюда — мученичество, непризнание, тернистый путь многих выдающихся

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 421.

² «Архив К. Маркса и Ф. Энгельса», т. 10, с. 345—348.

художников прошлого. В этом смысле жизнь и творчество Иоганна Себастьяна Баха типичны и высокопоучительны для деятелей искусства всех стран и профессий.

Напомним, что Бах родился в 1685 году в Эйзенахе (Тюрингия) в скромной семье городского музыканта, чьего странствования до 1723 года, когда он обосновался в Лейпциге, ограничивались (не считая кратковременных паломничеств в Гамбург и Любек) провинциальными немецкими городками и что жизнь его протекала внешне довольно однообразно, тихо, в стороне от больших социальных движений современности и исторических событий¹. К нему вполне применимо сказанное Виктором Гюго о Бальзаке: главными событиями его жизни были его собственные произведения.

Семья, детство, юные годы

Он происходил из рода, целые поколения которого веками прилежно и пожизненно трудились на музыкальном поприще в самой гуще народа. Таковы были и отец его и брат — первые музыкальные наставники в детстве. К тому же он еще ребенком остался сиротой, а пятнадцати лет от роду в Люнебурге уже зарабатывал себе на пропитание. Это способствовало формированию таких черт его характера, как скромность, огромное прилежание и дисциплина труда, которая не только не тяготила его, по видимому, составляла неотъемлемую часть его артистической натуры. Народная песня, говор, танец, народный музыкальный быт, особенно быт крестьянина и ремесленника, были той средой, которая воспитывала его слух, вкусы, интонационный строй его музыкального мышления. Бахи в прошлом сами были ремесленниками. Именно этот социальный слой составлял большинство населения в мелких городах (Эйзенах, Ордруф, Люнебург, Ариштадт, Мюльгаузен), где гений немецкой музыки провел свои детские и отроческие годы². Впрочем, это время его жизни имело и другое значение. Еще мальчиком в Эйзенахе он пел в хоре. В Ордруфе (1695—1700) он необычайно рано и далеко продвинулся в игре на скрипке, клавесине и на органе в особенности. В люнебургский период (1700—1703) он слушал игру знаменитых органистов Бёма и Рейнкена (в Гамбурге), получил общее образование в лицее, а в обширной потной библиотеке Люнебурга тщательно изучал творения старинных и некоторых современных ему немецких, австрийских, итальянских, французских мастеров. В результате первые шаги на композиторском поприще в Ариштадте (1704—1705) Бах совершил еще девятнадцатилетним, но уже разносторонне образованным и практически подготовленным артистом. Закладка такого практического фундамента еще в юношеские годы всегда играла в жизни музыкантов неоценимо плодотворную роль. Но весь этот прогресс у молодого Баха совершался в нужде, раннем одиночестве, в захолустье, наконец, через глубокий конфликт между молодым художником и его бюргерско-религиозной средой, точнее, ее церковными кругами.

Религия, церковь Бытность певчим Бах связан был с церковью в Эйзенахе, Ордруфе, Люнебурге; органистом — в Ариштадте и Мюльгаузене (1705—1708). Это имело значение совершенно различное. Во-первых, войдя в лютеранскую церковь в качестве начинающего исполнителя, он тотчас же

¹ Автор не описывает здесь подробно жизнь композитора.

² «Основная масса нации, не принадлежавшая ни к дворянству, ни к буржуазии, состояла в городах из класса мелких ремесленников, торговцев и из рабочего люда, в деревне же — из крестьянства» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 8, с. 10).

встретился там с явлением в то время выдающимся и типичным для немецкой музыкальной жизни, — с протестантским хоралом. Первые шаги на поприще обработки хоральных мелодий Бах предпринял еще в Ордруфе и Лüneбурге. Правда, к тому времени эта музыка была уже в стадии окостенения, но таланты Пахельбеля (Йоганн Кристоф Бах в Ордруфе был учеником этого мастера), Рейнкена, Бёма, Бухстехуде вновь ярко осветили застывавшую стихию. Они вдохнули в нее новую жизнь и пробудили дремавшие в ней интонационные токи, которые шли от народного творчества времен крестьянской войны. К тому же исторические воспоминания о той эпохе, может быть, нигде не были так живы, как на родине Баха — в Тюрингии, в этом сердце Германии, кровью которого воспоены были Томас Мюнцер и сотни других борцов против феодально-церковной реакции.

Традиции тюрингенского хорового искусства также восходили к тем временам и даже далее. Так, арнштадтский церковный хор возник еще до Реформации XVI столетия. Бах титаническим трудом завершил воскрешение «Марсельезы XVI века» в новом качестве, и период Эйзенаха — Мюльгаузена сурово, но весьма основательно подготовил его к этому. Впрочем, самая подготовка имела свои неизбежные теневые стороны. Не в пример более развитой Франции, родившей Монтеня, Пьера Бейля, Дешана, Вольтера, позже Гольбаха и Дидро, самые передовые умы отсталой Германии, уже названные здесь: Кеплер, Эйлер, Лейбниц, даже Лессинг — все они были более или менее религиозны. Можно ли удивляться тому, что и величайший немецкий композитор того времени, когда «чувства масс были вскормлены исключительно религиозной пищей» (Ф. Энгельс), с малых лет получил религиозное воспитание, и оно по-своему отразилось на его творчестве?

Для Баха религия была чем-то большим, чем поэтическая метафора на устах оратора-трибуна (Гендель). Она не только определила многие жанры и литературно-поэтические связи его творчества. Религия проникала порою в образно-тематическое содержание его музыки и, как этическая доктрина, наложила отпечаток на эмоциональный строй ряда его произведений. Иное дело, что отношение Баха к религии никогда не было рабским или узкодогматичным. Непреодолимое стремление к художественной правде оказалось в последнем счете все же сильнее веры в небеса. Оно сломило инертные религиозные рамки и восторжествовало в живой практике творчества. Реформационная кантата и Высокая месса, Магнификат и органинные сочинения типа Фантазии и фуги соль минор или Пассакальи до минор — неоспоримые свидетельства того, с каким вдохновением и искусством мог Бах воплощать могучий дух великих народных движений, их высокий протестантский пафос. Но во множестве своих композиций, также гениальных, таких, как «Herr, gehe nicht ins Gericht» («О, не предстань перед судом неправым!»), «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» («Охотно крест я понесу»), даже в «Страстях по Иоанну», он в гораздо большей мере, чем Гендель предстает перед нами «скованным Бетховеном XVIII столетия». И тут религиозная сторона его мирозерцания, корни которой глубоко лежали в детском, отроческом, юношеском периодах, сыграла решающую роль.

Впрочем, отношение к религии и отношения с церковью, ее организацией, иерархией — это вещи хотя и связанные между собой, однако же отнюдь не тождественные друг другу. Религиозный Бах с самой юности вступил в конфликтные

отношения с церковниками. Всю жизнь он стоял в стороне от ожесточенной борьбы между двумя лагерями лютеранской церкви — ортодоксами и пиетистами. В Арнштадте и Мюльгаузене на него обрушились обвинения и репрессии консисторий¹, особенно по поводу продолжительного паломничества в Любек к Бухстехуде, а также непомерно вольного обращения с хоралом и церковными установлениями. Покидая Мюльгаузен в 1708 году, он с горечью писал о том, что «встретил тяжелые препятствия в осуществлении своих стремлений».

Две образные сферы ясно обозначились к концу баховских «годов учения»², как говорили тогда в Германии. Одна — опозитизированный быт, реалистические картины повседневной народной жизни, согретые задушевной лирикой, мягким юмором, сверкающие изобразительными эффектами, прелестными в своей наивной свежести. Лучшее сочинение этого рода — написанное в Арнштадте в 1704 году клавирное «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» («Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo») в B-dur, с увещаниями друзей, шуточной фугой на сигнал почтового рожка и характерно-комической арией немецко-патриархального почтальона.

От клавирных каприччо и сонат этого периода тянутся нити к сюитам и партам, к Бранденбургским концертам и Гольдберговским вариациям, наконец, к светским кантатам лейпцигского периода на бытовые темы — «Кофейной», «Крестьянской». Здесь Бах — жаприст, преемник Генриха Альберта и, может быть, предшественник Гайдна, даже Шумана.

Но в те же самые годы возникли и совсем другие орус'ы: первые духовные кантаты «Но душу не оставь» (1704), «К тебе зываю из глубин» (1707) и другие. Несколько позже (между 1708 и 1711³) создано было самое глубокое и сильное между произведениями этого жанра у молодого Баха — «Actus tragicus» («Трагическое действо») для альты, тенора, баса и хора. Тут раскрылась иная образная сфера баховского гения, где он предавался возвышенным размышлениям о жизни, смерти и назначении человека, и религиозные сентенции не в силах были заглушить глубокой человечности правдиво выраженного чувства. Тогда молодой Бах предстает перед нами как будущий автор пассионов, Высокой мессы, духовных кантат «Warum betrübst du dich, mein Herz?» («О чем же, сердце, ты скорбишь?») или «Weinen, Klagen» («Слезы, жалобы»).

Веймар

Это был рубеж юношеских исканий и веймарского периода (1708—1717) — первого периода творческой зрелости композитора. В то время различные стороны его художественной натуры временами еще как бы затмевали одна другую и лишь много позже вновь соединились в гармоничном синтезе. Второй веймарский период (в отличие от эпизодического первого — между Люнебургом и Арнштадтом, 1703—1704) составил полосу жизни композитора во многих отношениях примечательную.

Веймар — место, где Бах впервые стал уже не только церковным, но и светским, к тому же еще придворным музыкантом. Здесь, после разлада с церковниками, он познал тяжесть княжеского произвола и горечь тщеславно-пренебрежительного покровительства власть имущих. Несправедливо обойденный при

¹ Церковных управлений.

² Понятие, широко вошедшее в немецкую литературу XVIII века.

³ Время и обстоятельства сочинения этой кантаты точно не установлены.

замещении освободившейся капельмейстерской должности, Бах проявил строптивость: он осмелился подать прошение об отставке! В ответ последовали репрессии (арест по приказу герцога Эрнста Августа Саксен-Веймарского в ноябре 1717 года). Это был, по существу, конфликт художника с феодальным деспотизмом. Он не мог не активизировать демократические тенденции, не дать импульса к выражению пробужденного чувства личности в творчестве композитора.

С другой стороны, по сравнению с тюрингенскими городками, Веймар был более крупным культурным центром, а эгоистическое меценатство и италомания герцогов с их двором неожиданно способствовали расширению музыкальных связей гениального Hofmusiker'a (придворного музыканта). Здесь он приобщился к сокровищнице итальянской органной и скрипичной музыки — сочинениям Фрескобальди, Корелли, Вивальди, Легренци, Альбинони. Это направило его к достижению выразительной красоты мелоса и помогло усовершенствовать тематическое развитие, композиционное строение и фактуру произведений. Речь идет не о подражательном усвоении итальянской манеры письма, но о полной кристаллизации баховского национального немецкого стиля, особенно в органных и кантатном жанрах¹.

Бах велик прежде всего как лирик, и ни один элемент его музыки не отразил этой стороны творчества так широко и ярко, как мелодия. Вот почему наступление полной зрелости в Веймаре прежде всего означало окончательное формирование мелодического стиля, в особенности же в произведениях лирического и лирико-философского характера. Вероятнее всего, что высоколиричный «*Actus tragicus*» — это первая кантата веймарского периода. В 1714 году за нею последовала другая жемчужина баховской лирики — «*Ich hatte viel Bekümmerniss*» («Я много горя претерпел»). Элегическая сопрановая ария с-moll (с солирующим гобоем) из первой части кантаты — это подлинное цветение экспрессивнейшего баховского мелоса² зрелой поры.

Следовательно, Веймар был для Баха чем-то гораздо большим, нежели только «органный период»: целой широкой полосой расцвета его лирики в вокально-инструментальных и органных жанрах. Прав известный немецкий исследователь Г. Бесселер (ГДР), когда в интересной работе «Веймарский период зрелого мастерства у Баха»³ указывает на песенно-лирический характер лучших органных фуг веймарского периода — таких, например, как f-moll'ная, выдержанная в очень простом, певучем рисунке, с темой, интонационно заостренной посредством уменьшенной септими, или g-moll'ная fuga, написанная на тему нидерландской народной песни. Полна прекрасных лирических образов и так называемая «*Orgelbüchlein*» («Органная книжка»), над которою Бах работал также между 1709 и 1717 годами. Ее хоральные прелюдии — это маленькие поэмы, безыскусственная, вдохновенная лирика которых и в наше время украшает органный, фортепианный концертный репертуар. Здесь почти всецело господствует мелос широких, выразительных линий. Лишь изредка орнаментальная фигура прихот-

¹ Об этом последнем забывают, характеризуя Веймар 1708—1717 как «органный период». Между тем Бах написал тогда не менее двадцати кантат.

² О мелодическом стиле Баха см. дальше, с. 419—423.

³ «J. S. Bach in Thüringen». Weimar, 1950, S. 106—119.

ливым узором напоминает о том, что и в эти годы мастер не отрешился от влияний «колорированного» стиля Адама Рейнкена и Георга Бёма.

Впрочем, настоящее большое искусство не знает схемы, и время от времени эта основная лирическая линия творчества пересекалась иными. Могучий драматический пафос прорывался в органной Токкате и фуге d-moll, в трагической c-moll'ной Пассакалье, а Токката и фуга C-dur или Прелюдия и фуга D-dur остаются великолепными образцами баховского блестящего концертного стиля. И все же в Веймаре первый зрелый период Баха стал по преимуществу лирическим периодом.

Кётен

В совсем маленьком Кётене, куда Бах перешел на придворную службу после веймарского инцидента, не было хорошего органа и хоровой капеллы, а двор «светлейшего Леопольда»¹ жил более тихой провинциальной жизнью. Здесь Бах провел самый светский период своего творческого пути (1717—1723), связанный главным образом с камерным музицированием и жанрами. Органные композиции сменились клавирами, скрипичными, виолончельными, флейтовыми. Наряду с фугой, вниманием мастера завладели соната, партита, концерт. Духовные кантаты были оттеснены светскими, юбилейными. И в этот период не иссякала лирическая струя баховской музыки; созданы были лирические прелюдии и фуги I тома «Хорошо темперированного клавира» (1722), Трехголосные симфонии² (около 1723), медленные части сонатных, концертных циклов. Как раньше в Веймаре, так и здесь временами прорывалось таившееся пока в глубинах баховской индивидуальности мощное драматическое начало. Тогда возникали трагедийные образы несравненной смелости и красоты — Органная фантазия и фуга g-moll, Хроматическая фантазия и фуга для клавира (1719—1720). В этих произведениях, как и в Adagio первого Бранденбургского концерта или в «Wohltemperiertes Klavier» (плод гениальных теоретических изысканий и обобщений!), обнаружилась новая тенденция. С достижением полной зрелости мелодического стиля начались поистине дерзновенные поиски в области гармонии. Далее, в Бранденбургских концертах и оркестровых сюитах, таких разнообразных и свежих по составу ансамбля, Бах выступил достойным продолжателем Генриха Шютца, обогащая тембровую палитру тонко дифференцированными инструментальными красками. Наконец, важная тематическая перегруппировка произошла в образном содержании его творчества. Жанрово-бытовая тема, появившаяся в юные годы и на время почти исчезнувшая в Веймаре, теперь вдруг широко развернулась и вышла на первый план в Бранденбургских концертах, оркестровых, клавирных «Французских» и «Английских» сюитах, в партитах для скрипки, сюитах для виолончели.

Кётен — это время, когда Бах, отнюдь не теряя многогранности, достигнутой в веймарские годы, становится в особенности тонким наблюдателем-реалистом и поэтом повседневной немецкой жизни. Обстоятельства способствовали этому: он жил теперь тише и спокойнее, конфликт с общественной средой на время потеплел; семейный круг его расширился. Лишившись полнозвучного органа, он не мог больше предаваться, как раньше, свободно и широко глубоким и могучим лирическим излияниям наедине с собою. Как всякий большой худож-

¹ Принц Ангальт-Кётенский.

² Так называемые инвенции.

ник, он, вероятно, и здесь с жадной любознательностью наблюдал и будничную жизнь, и праздничные дни маленького городка. И жизнь эта вновь запечатлелась обобщенно и вместе с тем конкретно в его искусстве. Веймар и Кётен вместе взятые составили как раз среднюю полосу на жизненном и творческом пути композитора.

Лейпциг

В Лейпциге (1723—1750) все эти жанрово-образные токи стали меньше теснить или затмевать друг друга и влились в одно широкое русло, объединившее их в стройном синтезе. Это была завершающая кульминация на творческом пути Баха, огромная по масштабам, жанровому диапазону и содержанию. Впервые, и притом в самом расцвете творчества, композитор более чем на четверть века и до конца жизни обосновался в действительно большом городе.

Лейпциг уже тогда — культурный центр не только местного, но и общенемецкого значения, с богатыми традициями и интенсивной музыкальной жизнью демократических кругов населения: двумя музыкальными коллегиями, университетом, музицированием в Кафехаузе, летними концертами в городском предместье Кухенгартене, концертами в гостинице дворе Луэрбаха во время традиционной лейпцигской ярмарки и т. д. Здесь Бах — композитор и исполнитель, наконец, получил непосредственный доступ к народной аудитории, и притом в светском репертуаре. В его артистической жизни это было событием огромного значения: оно явилось импульсом, вне воздействия которого вряд ли возникли бы такие жанрово реалистические вещи, как кантаты «Кофейная» (1732) и «Крестьянская» (1742), как глубоко народные по образному содержанию Гольдберговские вариации и, с другой стороны, духовные песни народного склада (1736). С 1723 года Бах — величайший, наряду с Генделем, органист XVIII века, — играя в церквях св. Фомы и св. Николая, вновь вернулся к своему инструменту и создал для него последние сонаты, хоральные прелюдии и чудесного мастерства канонические вариации на тему рождественской песни «Vom Himmel hoch» («С небесной высоты», 1746). Работа с хором в «Томаскирхе» (Thomaskirche) и весь гораздо более широкий круг деятельности Баха — церковного музыканта, вызвали к жизни множество новых духовных кантат. И хотя религиозная сюжетика, царившая в них, иногда сковывала полет творческой фантазии, круг образов и здесь был широк. Могучая эпико-гимническая кантата ре мажор «На празднование Реформации» зазвучала впоследствии на всю Германию и воскресила героические образы крестьянской войны XVI столетия. В таких кантатах, как «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» («Слезы, жалобы, заботы» — 1724), «Auf Christi Himmelfahrt» («На Вознесение Христово» — 1735) или «Bleib'bei uns, denn es will Abend werden» («Останься здесь, день к вечеру склонился» — 1736), заключено богатство прочувствованной и высокой песенной лирики, не уступающей лучшим созданиям веймарского периода. Здесь можно обнаружить истоки бетховенского, шумановского, брамсовского песенного мелоса, а на прекрасную тему из кантаты «Auf Himmelfahrt»¹ через полтора десятилетия с лишком Макс Регер написал самое вдохновенное свое произведение — грандиозный цикл вариаций для фортепиано op. 81:

¹ Соло гобоя из дуэта альты и тенора «Seine Macht zu ergründen» («Свою власть утвердит он»),

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system starts at measure 127 with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a *molto* marking. The third system includes a *p* marking. The music features complex chordal textures and melodic lines in both hands.

Но кантата, с ее драматургией и масштабами, при неимоверном количестве художественно совершенных орис'ов, не стала и в Лейпциге ведущим жанром Баха. Его творческая мысль и воля неустанно стремились к новым берегам, и высшим достижением этих десятилетий стали уже другие произведения. Характерная черта лейпцигского периода — драматизация вокально-инструментальных жанров и тяготение к более крупным планам и масштабам. Уже «Кофейная кантата» сюжетно, а отчасти интонационно недалеко от немецкого зингшпиля, родившегося в том же Лейпциге всего через два года после смерти Баха. Некоторые светские кантаты — «Феб и Пан» (1732); «Эол умиротворенный», «Герку-

лес» — самим композитором названы были «*Dramma per musica*», как именовали итальянцы XVII века свою раннюю оперу¹. Духовная кантата «Останься с нами, вечер близко» напоминает маленькую ораторию — бытовую драму на новозаветный сюжет.

Гендель в 30-х годах пришел к оратории через оперу. Бах в 20-х годах пришел к оратории, минуя оперу, хотя, как справедливо заметил Ж. Тьерсо, он написал бы комическую оперу не хуже других, если бы захотел этого. Но его влекло в другую сторону. Философско-этические идеи, лишь в Лейпциге развернувшиеся во всю ширь, взывали к массам, они требовали широких форм и своеобразной драматургии действия. Тогда возникла величальная композиция *Магификат ре мажор* (1723), эпико-драматические *Пассионы* — по Иоанну (1723), начатые еще в Кётене и впоследствии неоднократно подвергавшиеся переработке вплоть до последних лет жизни; *Пассионы* по Марку (1731), по Матфею (1728—1729): оратории — *Рождественская* (1734) и *Пасхальная* (1736), *Высокая месса си минор* (1733—1738). В этих монументальных жанрах запечатлен самый широкий и величественный итог творческого пути композитора.

Укрупнение композиционных форм захватило в Лейпциге также сферу баховской инструментальной музыки. Гольдберговский цикл до сих пор уникален по масштабам. В Лейпциге же Бах объединил множество прелюдий и фуг, созданных в очень разное время — ранний, поздний или средний период, во вторую часть «Хорошо темперированного клавира» (1744). Серия «*Klavierübung*» в четырех частях составляет памятник, до сих пор не имеющий себе подобных в фортепианной литературе. Эта образно-жанровая и структурная тенденция, особенно в сочинениях монументального плана, неизбежно отразилась на стиле. Баховское письмо лейпцигского периода стало более крупным по штриху, иногда более эмоционально открытым, порою даже лапидарным, особенно по сравнению с тонко вычерченной, изысканной мелодикой и хроматическими гармониями кётенских *opus'ов*. Вариационные принципы, еще ранее реализованные в *d-moll'*ной скрипичной Чаконе, *Пассакалье* для органа и в хоральных прелюдиях «*Органной книжки*», в новом качестве проникли теперь в другие жанры и формы. В Лейпциге Бах написал Гольдберговские вариации для клавира (IV часть «*Klavierübung*»), органичные канонические вариации «*Vom Himmel hoch*», огромный цикл полифонических вариаций «*Die Kunst der Fuge*» (1749—1750), наконец, не менее, пожалуй, внушительное «Музыкальное приношение» на одну главную тему (1747). Реформационная кантата 1730 года включает четыре большие, динамически развернутые вариации на протестантский гимн «Оплот надежный наш господь». Эта характерная черта лейпцигского периода связана, вероятно, не только с народными истоками (из них Бах черпал и раньше), но и со все большей концентрацией тематизма, особенно сильно сказавшейся в последних *opus'ax*.

Когда слушаешь эти сочинения, в которых бескрайность масштабов и горизонтов («под знаком вечности») слита с гигантской, кажется, сверхчеловеческой изобретательностью музыкальной мысли, порою возникает впечатление, что в свои поздние годы великий мастер злоупотребил этим принципом и переступил грань художественно-дозволенного, отдавая дань величественным, но скорее уже расчудным построениям.

¹ См. с. 195—200.

Известный исследователь Баха Филипп Шпитта писал когда-то о царящем в «Kunst der Fuge» «торжественном покое зимней ночи». Но это верно лишь отчасти, и притом в незначительной части. Именно в наше время такие произведения позднего Баха, как Гольдберговские вариации, «Искусство фуги», даже «Музыкальное приношение», утвердились в концертном репертуаре многих выдающихся, в том числе советских, артистов. Их исполнение в СССР, в Германской Демократической Республике и других странах производит глубокое впечатление не только на музыкантов-профессионалов, но и на широкую публику. Причина тому — возвышенная и чистая красота этой музыки, запечатленное в ней торжество человеческого разума.

Но жестокая действительность отразилась в предсмертных произведениях Баха. Его возвращение в качестве зрелого и могучего художника в прежний клерикальный круг неизбежно обострило былые противоречия и конфликты с церковью, ее иерархией и традиционным укладом, да и не только с нею. В Лейпциге Бах был неизмеримо сильнее, чем в Арнштадте или Мюльгаузене, но здесь ему пришлось столкнуться и с более сильными противниками.

Соотношение классовых сил в Германии, логика их борьбы не могли не сказаться на судьбах творчества столь огромного художника. Реакционность немецкой буржуазии после крестьянской войны, ее рабская покорность феодальным устоям определяли собою и ее отношение к церкви и искусству. В косности и нетерпимости к новому она зачастую бывала еще консервативнее своих «высокородных» господ. Именно эта гнусная бюргерская аристократия задавала тон лейпцигскому официальному общественному мнению. Тупые и невежественные синдики¹ магистрата, лицемерные ханжи, заседавшие в церковной консистории, равнодушные к музыке рутинеры — классицисты школы Готшета объединились в травле и унижениях великого композитора, вдохновенным трудом прокладывавшего пути в будущее для немецкого искусства. Наказание непокорного нуждой, мелочное вмешательство, инсинуации, высокомерное пренебрежение, пригibasшее художника к земле и преследовавшее его близких даже после его смерти, — вот некоторые постыдные средства этой борьбы. Как известно, Бах не поступился принципами, он следовал гордому девизу Данте: «Иди своим путем, а люди пусть говорят что угодно!». Но горечь одиночества, многолетних обид, безысходной бедности в громадной семье не могла не прозвучать в его музыке. Дух коллективизма, приветливой общительности, вечно молодой радости жизни постепенно затухал в его творчестве, краски его тускнели, хотя рисунок оставался по-прежнему четким и прекрасным.

Так заканчивал Бах свой поистине тернистый творческий путь. Заговор молчания вокруг его музыки², нищая семья и долгое время безвестная могила — такова мрачная триада «благодетелей», оказанных княжеской Германией величайшему немцу XVIII столетия. Путь славы открылся для него лишь после смерти, но начало свое он берет в самой жизни композитора. Это было постепенное, неуклонное осуществление миссии художника, необычайно полно и глубоко отразившего жизнь, чаяния своего народа и в совершенной форме воплотившего огромное богатство высоких идей своего времени.

¹ Советники.

² Лишь семь его произведений были изданы при жизни, лишь две статьи появились в печати о его виртуозной артистической деятельности.

В литературе встречается характеристика Баха как «бюргерского» музыканта. Но социальная природа его музыки шире: он был певцом идеалов народных масс, крестьянских и городских плебейских низов, его искусство находилось на «средней равнодействующей всех прогрессивных элементов нации» той эпохи. «В нем воплотились лучшие благородные черты немецкого народа», — с полным основанием говорил Вильгельм Пик¹. Бах глубоко заглянул в душу народа, и это составило самую сильную и главную сторону его лирики — задушевно-элегичной или бурно-патетической, даже протестантской, но в особенности — музыки раздумий, нравственно-философской лирики больших идей. Прославленные творения Баха, любимые людьми различных эпох, стран, общественных положений и взглядов: Карлом Марксом и Державиным, Гёте и Львом Толстым, Глинкой и Цезарем Франком, — это произведения прежде всего лирические. Недаром называл его В. В. Стасов «провидцем еще двести лет тому назад тайн и глубин человеческой душевной жизни».

Это провидение душевных глубин не было бесстрастным анализом холодного исследователя. Баховская лирика не только отражала, воссоздавала мир чувств и мыслей, но и неустанно воспитывала людей, наставляя их на жизненном пути. Какому же нравственному идеалу учила она тогда и учит теперь? Это прежде всего идеал гуманистический. Баховское искусство, согретое большой, умной любовью к человеку, и слушателя своего учит любить людей. Эта любовь не похожа на тот рыцарственно-куртуазный идеал, какой провозглашали горделивые лирики немецкого миннезанга. В ней нет ничего от аристократии рода или аристократии духа. Она посвящена

...человеку только — человеку,
Каких родит природа ежедневно².

При всей религиозности Баха, его музыка не омрачена мыслями о «тщете», «суетности» земного бытия. Наоборот, она жизнерадостна, и мы почти не видим на ней теней прошлого, какие в то время сплошь да рядом отбрасывало еще на культуру наследие немецкого средневековья. Но эта жизнерадостность прямо противоположна тем фривольным, чувственно-эгоистическим взглядам на поведение человека, какие процветали тогда в забавлявшихся искусством придворно-меценатских кругах. Баховское творчество серьезно, высокоэтично. И жить оно учит всерьез, честно и чисто.

Само оно представляет образец искренности и правдивости переживания и высказывания. Ханжество, аффектация, выпяченная риторика ему чужды. Оно сохраняет искренность в обращении с людьми и тогда, когда композитор предается затейливым контрапунктическим комбинациям или строит самые сложные гармонические

¹ Пик В. Речь в Лейпциге 28 июля 1950 года на торжествах, посвященных двухсотлетию со дня смерти И. С. Баха.

² Лессинг. Натан Мудрый.

последования. Тройная fuga до-диез минор из «Хорошо темперированного клавира» или Хроматическая фантазия (ее речитатив) — это исповеди души, перед которыми тускнеют «Les confessions»¹ Жан-Жака Руссо и «Страдания молодого Вертера» Гёте. Наследие Баха — великая школа художественной и нравственной правды.

Это искание и достижение истины в простых и искренних чувствах не следует понимать упрощенно. Бах почти всегда по-своему сложен, а иногда и очень сложен. Он апеллирует не только к эмоциям, но к интеллекту. Могучее, кристально ясное интеллектуальное начало — один из основных устоев его искусства. Его идеал, как и у Генделя, — мир светлый и разумный. Мистические наития, которых не избежали такие, например, крупные мыслители тогдашней Германии, как Христиан Томазиус и даже Готфрид Лейбниц, лежат большей частью за пределами его музыки. Если что в особенности сближает Баха с Лейбницем, то это свойственный знаменитому философу рационализм: «При помощи разума получить определение в направлении к наилучшему — вот высшая степень свободы». Так и у Баха стремление к свободе творчества всегда определялось велениями разума и высокого этического начала.

Когда благочестиво-ортодоксальные или пиетистские нормы и традиции приходили в противоречие с художественной целесообразностью, последняя побеждала. Так, «Лamentации друзей» из юмористического каприччо перешли в «Crucifixus», песнь «Сластолюбия» из аллегорической кантаты «Геркулес на распутье» годом позже появилась в новом контексте как колыбельная богоматери в «Рождественской оратории». Когда в «Credo» из Высокой мессы Баху представилось эстетически необходимым внести освежающий контраст между триумфально-торжественным «И воскрес» и религиозно-созерцательной fugой «Confiteor» на грегорианскую тему, — он не постеснялся слов молитвы: «И во всякую католическую и апостольскую церковь», написавши на них простодушно-игривую мелодию, которая так и просится в бытовую комическую оперу.

Итак, художественный расчет был для Баха куда выше религиозной догмы. Недаром церковники опасались его музыки и хотели заживо похоронить ее. В этом смысле он — типичный художник эпохи Просвещения. Fuga, его «боевая лошадь», по выражению Ж. Тьерсо, при очень широком диапазоне эмоций и чудесной непосредственности звучания, представляет по архитектонике, последовательно-логическому развитию и преобразованиям темы величайшее торжество разума. «Всякое новое вступление темы, — говорит Тьерсо, — это еще одно утверждение все той же мысли, которую с неотразимой силой убеждения внушает Бах своему слушателю». В интеллектуализме, философичности баховской музыки выразилась одна из основных черт формировавшегося в ту пору психологического облика немецкого народа.

¹ «Исповедь» — знаменитое автобиографическое произведение.

Возникает вопрос: в какой степени действителен был гуманизм Баха? В этом отношении Гендель с его гражданским пафосом, политическими гимнами, ораториями-прокламациями и обличениями ушел вперед. Самсон, Иуда Маккавей, даже царь Соломон — отнюдь не баховские герои. Но и «Страсти», Высокая месса, одетые церковными ризами духовные кантаты учат благородному жертвенному подвигу во имя счастья людей. Их нравственный идеал заключен не столько в сюжетах и персонажах — Иисусе Христе, де-ве Марии или Иосифе Аримафейском, сколько в образно-этическом строе самой музыки, которая будит лучшие чувства, вызывает к человечности. Родная, эстетически лучшая сфера Баха — это, выражаясь словами Герцена, «Илиада обыкновенного человека».

Подобно Генделю, Бах — величайший мелодист.

Стиль. Мелодия Как и у Генделя, стиль его всего полнее и шире запечатлен в сфере мелодии. Образы баховской полифонии первоначально являются почти всегда в одnogолосном изложении, в своей, как говорит Ж. Тьерсо, «мелодической наготе». Потому в мелодическом стиле запечатлены вместе с тем характерные особенности тематизма. Авторитетнейший знаток Баха С. И. Танеев писал: «Не надо забывать, что прочно только то, что корнями своими гнездится в народе». И далее: «Бах создал немецкую музыку из хорала, опять народная мелодия»¹. Танеев прав. Мелос Баха уходил корнями в немецкое народное творчество, а протестантский хорал явился для него той средой, впрочем не единственной, через которую интонации и образы фольклора шире всего вливались в его музыку.

Связи с фольклором были у Баха, как у всякого большого художника-музыканта, тесны и многогранны. Повсюду в его музыке красиво, свежо и искренне звучат интонации, попевки, обороты, свойственные великому множеству эпических и бытовых, лирических и танцевальных, игровых и величальных песен немецкого народа. Его мелодический стиль, и монолитный, и просторный, органично вобрал в себя типы, возникшие из интонационных пластов различной давности, из очень несходных сфер демократической художественной культуры и форм музицирования. Уже нередко у него, особенно в гомофонных жанрах, построения, типичные для немецкой городской музыки его времени: с ямбическим метром, парной группировкой длительностей, симметрическими акцентами и мелодическим рисунком, который, раскинувшись по аккордовому контуру, временами захватывает расцвечивающие и смягчающие его смежные звуки. Здесь Бах обращен лицом скорее ко второй половине XVIII века — к своим сыновьям, немецкому зингшпилю и далее — к венским классикам.

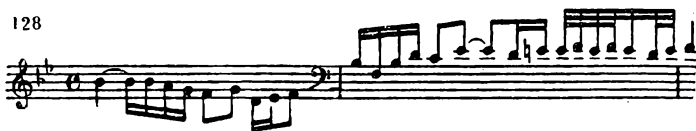
Но несравненно чаще встречаем мы у него, особенно в лирических произведениях полифонного склада, мелодию иного типа, восходящую истоками к более древним слоям немецкой, главным

¹ Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. М., 1951, с. 55.

образом крестьянской песенности. Эта мелодия течет широко и непрерывно на больших протяжениях, преодолевая тактовую черту и парную группировку малых построений. Звуковой поток, стремящийся в основном по диатонической скале, образует выразительно-певучие сочетания секундовых, квартово-квинтовых, секстовых интонаций:

И. С. Бах. Трехголосная симфония В-dur

128



И. С. Бах. Die Kunst der Fuge. Канон I

129



Уходя корнями в более глубинные пласты немецкого фольклора (первые записи такого типа встречаются в Лохаймском песеннике XV века), эта разновидность баховского мелоса отнюдь не осталась в истории немецкой музыки лишь красивым архаизмом, эстетической данью старине. Ей предстояло сыграть плодотворную роль: она стала впоследствии одним из истоков мелодического стиля для позднего Бетховена, Вагнера, Брукнера, Рegerа. С неистощимой изобретательностью Бах избирал, вариировал, нередко синтезировал различные мелодические типы, почерпнутые им из сокровищницы народного творчества. Он никогда не бывал пассивным копиистом или инкрустатором народных напевов. Строго взыскательно совершенствовал он и шлифовал мелодический материал, властно подчиняя его поэтическим замыслам и глубоко постигнутым законам музыкального формообразования. Прав Д. Шостакович, говоря: «...замечательная особенность Баха заключается в том, что все, схваченное его художественным сознанием из жизни, он подвергает огромной аналитически-обобщающей работе мысли. В результате получают стройные, отточенные музыкальные концепции, в которых отброшено все случайное, эмпирически сырое, преходящее, или узко субъективное»¹. Баховский метод в обращении с народной песенностью по существу своему активен, конкретен и тонко дифференцирован в соответствии с образным содержанием музыки.

¹ Выступление на баховских торжествах в Лейпциге в 1950 году.

Во множестве вокальных и инструментальных произведений щедро разбросаны мелодии, подлинно народные по стилю и складу, но созданные композитором самобытно, на основе глубокого творческого постижения народного искусства, его художественных норм и законов. У профессионала это высший критерий народности музыкального языка. Прелюдия *fis-moll* из второй части «Хорошо темперированного клавира» интонационно восходит к народному плачу-причитанию. Тема органной фуги *c-moll* родственна напевам немецкого эпического склада (эта повествовательность тонко подчеркнута Ж. Тьерсо). В басу хоральной прелюдии *Es-dur* (ария из Кантаты о мудрых девах) проходит угловатая и тяжелая попевка типа свадебных плясовых и некоторых бюргерских застольных того времени. Повторяем, подобные примеры бесчисленны. По существу своему это уже не примеры, а один из общих и непреложных законов творчества художника.

Зерно баховской мелодии — его тема, особенно же тема полифонически задуманная, часто короткая, однако обладает ярко выраженным жанровым обличьем и богатством интонационного содержания. Мы находим у него мелодии-темы чрезвычайно разнообразные: песенно-лирические, речитативно-декламационные, маршевые, танцевальные, скерцозные, наконец, связанные с художественными задачами звукописи изобразительного плана. Но во всех этих случаях тема-зерно баховского мелоса даже на очень коротком звучании уже насыщена, «заряжена» экспрессией большого напряжения. Его источник — таящийся в этом «тематическом кристалле» различно направленные, иногда интонационно-контрастные элементы. Возьмем такую энциклопедию баховского тематизма, как «Хорошо темперированный клавир». В теме *cis-moll'*ной фуги (часть первая) наслоения падающих секунд — сначала скольжение с тонике на вводный тон и затем с терции лада обратно — вниз к тонике — достигнуто при посредстве напряженнейшей восходящей интонации уменьшенной кварты:

130

И. С. Бах. W. Kl. I. Фуга *cis-moll'*



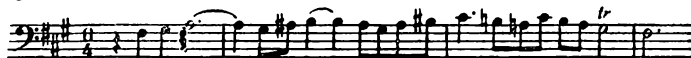
Фуга *D-dur* (часть первая) написана на торжественно-увертюрную тему фигуративного рисунка; различные выразительные моменты синтезированы здесь в совершенно ином соотношении. Тесно «свитая» фигура тридцатьвторыми длительностями, подобно пружине, развертывается широким, тяжеловатым броском с тонике *ре* вверх на сексту лада, затем мелодия толчками (пунктир) постепенно спадает к терции *фа-диез* и далее вновь к тонике *ре*. Таким образом, движение мелодии на протяжении четырех четвертей включает три различных фазы: вращение, бросок вверх, поступенный спад в новой ритмической группировке:



Тема вдохновенно-скорбной фуги *fis-moll* (часть первая), задуманная, вероятно, в декламационно-лирическом складе (*parlando*), включает в себе внутренне противоречивые моменты иного рода: это замороженный, «мучительно медленный» разворот мелодии к кульминационной вершине, ее достижение — и неожиданно быстрый, короткий спад:

И. С. Бах. W. Kl. I. Фуга *fis-moll*

132



Внешне все это воспринимается как детали контура. По сравнению с генделевскими линиями, ровными, прямыми, баховский мелос гораздо сложнее, изменчивей и «беспокойней» по рисунку: он вьется, блуждает, образуя, если воспользоваться зрительным образом, извилины и разветвления, петли и зигзаги¹. Но это не графически вычерченная «структура линии», а живая интонация большой впечатляющей силы. Она становится источником богатого тематического развития.

Мы говорим здесь о теме в ее мелодическом выражении. Но баховская тема — это еще не вся мелодия, а лишь ее часть, правда, важнейшая часть в смысле выразительности и формообразования. Часть меньше целого, и понятие мелодии в известном смысле шире, богаче темы. В самом деле, темы Баха в первоначальном изложении — это, как правило, лишь темы-фразы; они коротки, порою даже фрагментарны. Но они развиваются, а мелодические линии этого развития очень широки. Подобные звучащим потокам, они поют и стремятся вдаль. В этом, кажется, непрестанном движении сами темы — кристаллы музыкальных мыслей — формируются и растворяются, всплывают и как бы уходят вглубь, просвечивая сквозь игру мотивных дроблений и наложения секвентных цепей, образующих тематически насыщенную, но более нейтральную или объективную сферу мелодического развития:

И. С. Бах. Бурре I из Английской сюиты *a-moll*

133



¹ Э. Курт характеризует мелодическую линию Баха как «извилистую».



134

И. С. Бах. Органная fuga g-moll



Ритм

В глубоком и свободном дыхании баховского мелоса велика организующая роль ритмического импульса. Прекрасны мелодии, которые сложены из крупных длительностей, где каждый звук в его ладовой функции, каждая интонация или короткий мотив выразительно весомы и полны глубокого значения. Велик Бах-мелодист и тогда, когда, дробя ритмические доли, он раскрывает их на большом протяжении, с тем чтобы ярко раскрыть экспрессию общего очертания мелодии, ее глубинных точек и кульминирующих вершин. Он мудро ограничивает себя, когда заполняет широкую звуковую перспективу моноритмичною фигурацией. В одних случаях, как, например, в некоторых прелюдиях, это создает чудесный эффект спокойного колыхания звуковой массы, мерного прибоя мелодической волны. Бывает и так, что сквозь однообразие ритма яснее проступают богатые и динамичные гармонии, которыми окрашена эта фигурация, и яснее доносятся до слуха искусно заплетенные в ее рисунок скрытые мелосы. Наконец, Бах — непревзойденный мастер разнородных и в то же время органичных ритмических сплавов и контрастов, ритмических переключений и сопоставлений. Сошлемся хотя бы на ритмический контраст Хроматической фантазии и фуги, на контрасты «ритмических пластов» в Органной фантазии g-moll или в вариационных циклах. Переключения ритмов подчинены не только требованиям пластики, формообразования, норме «выравнивания линии», гармонического уравнивания ее фаз и отрезков. Их роль

у Баха не только структурна — это смены и дифференциации эмоциональных состояний либо воплощения различных импульсов, заложенных порою в одном эмоциональном токе или переживании.

Когда в Мессе *h-moll* могучий и жизнерадостно оживленный фигуративный ритм ре-мажорного хора «*Cum sancto spiritu*» («И со духом святым») сменяется сумрачно-безликим и бесстрастным шагом четвертей в «*Credo*» («Верую»), вы испытываете чувство, как если бы вам пришлось с ликующего народного праздника в цветущий солнечный день спуститься в наполненные тьмой и духом смерти катакомбы... Конечно, дело тут далеко не в одном только ритме; но выразительная роль, какую играет в таких случаях ритмическая сторона мелодии, огромна.

Гендель, писавший лапидарно, *al fresco*, крупным штрихом, был в ритмической организации своего материала более однозначен; он скорее ритмически выравнивал свои поля звучания, приводя их «к одному знаменателю». Бах, лирик, вдумчивый мыслитель-психолог в музыке, обращенный ко внутренним, глубинным средам человеческого духа, более склонен к ритмически многозначным решениям. Он скорее дифференцировал ритмическую сферу своего мелоса, тяготея к тонким и многогранным нюансам и избегая резкой, повышено интенсивной ритмической акцентировки.

Гармония В эпоху Баха музыка гомофонно-гармонического склада была еще молода — со времени ее проникновения в профессиональное творчество прошло немногим более ста лет. Так называемый свободный стиль в полифонии утвердился также лишь во второй половине XVII века. После этого в лице Баха гармония совершила огромное и стремительное движение вперед. Она разрослась в целый мощный пласт музыкальной культуры; его глубинные слои уходили к Возрождению, его передний край протягивался через XIX столетие, прокладывая путь позднему Бетховену, Шуману, Вагнеру, Листу. Но ближайший ее источник — сам Бах, точнее — его неисчерпаемо богатая мелодика. Мастера гармонии всегда бывали выдающимися мелодистами, и это глубоко закономерно. «Мелодия — это музыка, главная основа всей музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни свое гармоническое оформление» (С. Рахманинов)¹. Многогранный баховский мелос, его темы несут в себе огромное содержание ладофункциональных отношений, в нем есть своя, исполненная глубокого смысла ладо-гармоническая сторона. Она обильно насыщает и баховскую полифонию. Так возникают богатые гармонические связи между мелодическими голосами, а движение контрапунктической ткани образует огромное разнообразие аккордовых созвучий. Эта кристаллизация гармоний в полифонических наложениях — важнейшая черта баховского стиля и выразительное средство для образного содержания его музыки. «Высокие идеи Баха самым отчетливым образом выразились в простых аккордах его

¹ Цит. по кн.: Советская музыка. М. — Л., 1945, с. 53.

фуг» (М. И. Глинка)¹. Вертикальные отношения не столько «пересекают линию» (Э. Курт), сколько органически возникают из ее интонаций, выразительно конкретизируют, дополняют, эмоционально раскрашивают ее.

Диатонический строй немецкой народной песенности, насыщенного ею протестантского хора и, наконец, того слоя немецкой профессиональной музыки, в непосредственной преемственной связи с которым сформировался стиль И. С. Баха, определил собою и ладовый строй его мелоса, и диатоническую структуру его гармонии. Мажоро-минорная ладовая основа, далеко не всегда выступающая у Баха в чистом виде, обычно насыщена широко внедрившимися в нее элементами двоякого рода. Это, с одной стороны, старинные ладовые структуры или их отдельные обороты, унаследованные композитором, вероятно, не столько от средневековой модальной системы церковных ладов, сколько от строя исконных народных напевов. Отсюда частые дорийские посветления и фригийские сгущения минора, лидийские вводнотонные заострения и миксолидийские смягчения мажора. Правда, Бах не был пионером на этом пути; к старинным народным ладам тяготели еще его предшественники, уже писавшие в свободном стиле. Однако новое и самобытное у него заключалось в гораздо более тонко дифференцированном применении этих ладовых элементов, их оборотов, разнообразных сплавов и последований. Это применение глубоко мотивировано в смысле психологической выразительности, динамики, окраски звучания и составляет один из факторов, обогащающих экспрессию самыми тонкими оттенками.

Иногда эти ладовые переплетения, переключения и амальгамы бывают настолько широко развернуты, а их определяющая роль по отношению к интонационному строю произведения настолько велика, что позволяет говорить о ладовой переменности или многоладовости у Баха.

С другой стороны, баховская диатоника, особенно в минорной сфере драматически задуманных произведений, очень богато насыщена хроматизмами. Они образуют едва ли не самый новаторский и островыразительный элемент тогдашнего музыкального языка. Баховский мелос формовал себе гармонию по собственному образу и подобию. В извилинах мелодического рисунка той темы, на которую написана Хроматическая клавирная фуга ре минор, уже заложены потенциально ее могучие хроматические гармонии, достигающие кульминации в «бурно и страстно»² динамической разработке.

Чем дерзновеннее были эти устремления в будущее, тем больше наталкивались они на препятствия, связанные с отжившими эстетическими музыкально-теоретическими догмами, с укладом

¹ См. в кн.: М. И. Глинка. Летопись жизни и творчества. М., 1952, с. 175.

² Эмоциональная сфера, порицавшаяся консервативной эстетикой немецкого классицизма.

музыкальной жизни, со старыми приемами исполнения, наконец, с технологией и акустической структурой инструментов (обладающих закрепленной интонацией). Орган и клавир, составлявшие своего рода двуединую лабораторию баховского творчества, страдали недостатком, жестко ограничивавшим композитора в гармонической сфере. Этим недостатком был натуральный строй. Акустически точная настройка квинт и терций приводила к постепенному накоплению и возрастанию фальши в созвучиях по мере перехода к более и более многозначным тональностям. Этим объясняется редкое применение на инструментах с закрепленной интонацией, в частности клавишных, таких, например, тональностей, как *Cis-dur*, *Fis-dur*, *dis-moll*, *H-dur*, *as-moll*, *b-moll*, *As-dur*. Характерно, что у огромного мастера-колориста Доменико Скарлатти среди шестисот сонат для клавесина есть лишь две, написанные в *Cis-dur*, две — в *b-moll*, четыре — в *H-dur*. Очевидно, знаменитый композитор порывался проникнуть в область многозначных тональностей, но оставался неудовлетворенным своими попытками.

Неразрешимые трудности возникали, конечно, и при развитых модуляциях, ибо по мере продвижения от тоники во все более отдаленные степени родства, фальшь точно так же была неизбежной.

Музыкально-теоретическая мысль и творческая практика в течение ряда веков пытались разрешить проблему темперации. Между эпохой Возрождения и эпохой Баха лежит целая полоса этих попыток (Ланфранко, Кеплер, Декарт, Мерсенн, Фрескобальди, Свелинк, Булль, Пахельбель, Бухстехуде и другие).

В «Хорошо темперированном клавире» (1722) Бах выступил завершителем этих вековых исканий в теории и блистательно применил свое открытие на практике. Сочетая в себе знатока, превосходного конструктора инструментов и гениального художника-новатора, он написал свой цикл «*Das Wohltemperierte Klavier*» для инструмента, где уменьшение каждой квинты приблизительно на $\frac{1}{128}$ тона приводит к делению октавы на двенадцать равных полутонов. При таком строе акустически чисты только октавы, но неточность других интервалов столь мала, что практически не воспринимается на слух. Тем самым достигнут был энгармонизм и открылся путь к тому богатому, интенсивному модулированию, которое составляет одну из важнейших сторон баховского стиля. Вероятно, ему свойственно было очень острое и отчетливое чувство гармонического колорита. Оно побуждало его искать еще не изведенные тогда тональные сферы, обогащать свою палитру новыми красками.

Эстетически закономерно, что, обладая превосходно уравновешенным музыкальным мышлением, дисциплинированным темпераментом и тяготея к всесторонней «благоустроенности»¹ своих композиций, Бах возводил гармонические конструкции, широко и планомерно опираясь на мощные тональные устои. Самый материал, из которого они составлены, всегда функционально ясен, кристал-

¹ Выражение М. И. Глинки по другому поводу.

личен, особенно в начальных и заключительных построениях, где преобладают трезвучия главных и побочных ступеней. В самой структуре здания запечатлены так или иначе качества строительного материала. Художественное равновесие, законченная ясность формы в высокой степени свойственны и баховским тональным планам — как в одночастных, так и в циклических, как в гомофонных, так и в полифонических композициях. Развитие гармонии отличается обычно постепенным поворотом от тоники к доминанте в первом фазисе, ведущем к срединной кульминации, и обратным движением к тонике, с более или менее глубоким захватом субдоминантовой сферы, — во втором. Масштабно эти фазисы в общем уравнивают друг друга. В аллемандах, курантах и других гомофонных жанрах с двухчастной формой тема, явившаяся в начале пьесы и затем «смытая» потоком секвенций из раздробленных мотивных частей (развертывание), вновь всплывает в «собранном» виде на доминантовой гармонии в самом центре формы, как бы подчеркивая единство образного строя, строгую пропорциональность структуры и ее гармонических отношений.

В монументальных циклах типа *Магнификата* или *Реформационной кантаты* мощные тонические устои по краям и в середине композиции образуют своего рода колонны и центральный портал, поддерживающие все здание.

Сложнее обстоит дело с циклическими формами незамкнутого тонального плана, где композитор стремился воплотить образы более драматичные или психологически углубленные, на широких динамических линиях. Тут гармонии направлены не только на эмоциональную или колористическую раскраску отдельных моментов: в их движении, логике их функций раскрывается смысл событий; или, подобно краскам на полотнах Рембрандта, они образуют звуковую перспективу, приоткрывают завесу над развитием явлений.

Обратимся к монументальным циклам Баха. Они менее конструктивно завершены по гармонии, возможно потому, что тональные связи неизбежно «глохнут» и теряются для слушателей в столь огромных масштабах (семьдесят восемь номеров в «Страстях по Матфею», шестьдесят восемь — в «Страстях по Иоанну»). Отсюда некоторая децентрализация гармонии. Однако же Бах сохранил и здесь местные или, лучше сказать, временные тональные центры для отдельных эпизодов и даже целых частей. Так, в «Страстях по Иоанну» *g-moll* — это объединяющая тональность для сцены в Гефсиманском саду (номера 2—13), а *fis-moll* — для эпизода отречения Петра и раскаяния (номера 14—20). В «Страстях по Матфею» тональность ми объединяет гармонию всей первой части оратории. С другой стороны, обилие разнообразных сюжетных ответвлений в пассионах также способствовало децентрализации их тональных планов. Потому композитор, очевидно, и не ставил перед собою задачу организации огромного гармонического материала на единой и всеобъемлющей ладо-тональной основе. Как повсюду, он и в гармонии не предпринимал ничего лишнего.

Новаторство Баха, его смелая мысль, глубокий психологизм, склонность к лирико-драматическим коллизиям, наконец, самая природа его мелоса и полифонии — все требовало обращения к областям, сравнительно меньше освоенным его предшественниками: к диссонирующим терцовым, а иногда и нетерцовым созвучиям, к функциональным отношениям и краскам хроматической системы, к более широкому применению альтераций, наконец, к модулированию в отдаленные тональности, в частности, через энгармоническую модуляцию.

Базируясь на трезвучия, как основной материал своей гармонии, Бах с размахом, тогда еще неслыханным, обратился к септаккордам. Эти созвучия, «вызывающие беспокойство» (Г. Ларош), составили наиболее подвижное и динамическое начало его гармонического языка. Достаточно проиграть скромную до-мажорную прелюдию из первой части «W. Kl.» или потрясающий неистовой экспрессией эпизод бичевания из «Страстей по Матфею», чтобы убедиться, насколько изобретателен был их создатель в этой области и каких эффектов умел достигать ограниченными средствами.

Известно, что не Бах ввел в употребление уменьшенный септаккорд, его хорошо знали еще итальянские мастера XVII века и пользовались им как гармоническим средством крайнего обострения экспрессии — «аккордом отчаяния» (*della disperazione*). Бах дал этому диссонансу гораздо более широкое применение. Естественно возникая из активного движения голосов, он усиливает мелодические кульминации, а в заключительных построениях иногда создает, если воспользоваться термином современного западного музыкознания, «ретардации», то есть длительные запаздывания тоники. Они обладают свойством динамически нагнетать тонус и придают наступающему затем разрешению органичнейший характер «вздоха облегчения» или прояснения гармонического колорита:





Важную роль играют у Баха жестко-диссонантные созвучия нертерцовой структуры, а с другой стороны, параллелизмы — пустоты звучания, возникающие по вертикалям ткани в результате контрапунктического наложения мелодических голосов. Тут Бах, особенно смело «забрасывавший якорь в будущее», — бесспорный предтеча немецких контрапунктистов XIX—XX веков — от позднего Бетховена и до Макса Регера и Пауля Хиндемита включительно. Применяемые им полифункциональные наслоения, как, например, в *Adagio* первого Бранденбургского концерта или во втором клавирном Дуэте из третьей части «*Klavierübung*», никогда не разрушают единого тонального центра, зато обогащают тональность, господствующую в произведении либо временно утвердившуюся в отдельных его составных частях.

Ярко выявилось новаторство Баха в усложнении аккордовых последований. Его эллиптические обороты, вносящие в гармонию построения момент осложняющего, неожиданного и отодвигающие полное завершение, — это нередко гармонии его раздумий и исканий, полных живого, постоянно сдерживаемого чувства, долгих и сосредоточенно терпеливых.

Но перейдем к модуляции, составляющей богатое гармоническое содержание баховских разработок, разработочных эпизодов или огромных интермедий его органных фуг. Мы находим у Баха постепенные, многократные модуляции в отдаленные степени родства, модуляции и отклонения через одноименную тональность, наконец, последование, в развитии которого Бах сыграл историческую роль, — энгармоническую модуляцию через уменьшенный септаккорд. Рассматривая этот прием в образно-выразительной связи, мы ясно слышим два различных типа.

Один составляют энгармонические модуляции и отклонения «тихие», скользящие, смягченного или затушеванного плана: внезап-

ность перехода затенена непрерывающимся активным движением мелодических линий, ровной текучестью фактуры или фигуративного узора. Этот тип мы находим, например, в трехголосной симфонии e-moll, в XXV вариации Гольдберговского цикла, в финальном Adagio хора Confiteor из Мессы h-moll:



Но гениально нов и силен был Бах в энгармонических модуляциях и иного типа — бурных, взрывчатых, порою как бы «подавляющих» своей мощью другие элементы формы. Именно такими модуляциями богато насыщены самые «романтичные», протестантские создания композитора — его фантазии: Хроматическая ре минор для клавира и соль минор для органа (ее можно было бы назвать «Энгармонической фантазией»). Там этот прием запечатлен в его технически совершенном и высокопоэтическом применении. Но и в таких произведениях могучие тональные устои, как скалы, сдерживают потоки разбушевавшейся гармонической стихии.

Глубоко прав был Г. А. Ларош, когда писал, что у Баха, «совершенно как у Глинки, изредка прорывался необыкновенный дар к модуляциям в отдаленные тоны и к роскошному, фантастическому хроматизму, а постоянно преобладала, напротив того, любовь к однажды принятому ладу и не менее поразительный дар извлекать из ограниченного материала одной тональности богатейшие, грандиознейшие гармонии»¹.

Полифония Наиболее высокая и эстетически богатая область баховского творчества — полифония, и это вполне отвечает его художественной природе. С величайшим совершенством Бах запечатлел внутренний мир человека в те минуты, когда в нем теснятся различные думы и чувства, наплывая друг на друга, расслаиваясь, рассеиваясь, перекликаясь разрозненными фрагментами и вновь возникая в целостных формах. Именно эта сторона действительности всего больше захватила воображение Баха и нашла в его полифоническом мышлении идеальный инструмент для воплощения в образы, возникавшие в точках пересечения то самых близких, то совершенно противоположных эмоциональных токов и мыслительных импульсов.

¹ Ларош Г. Глинка и его значение в истории музыки. Собр. статей, т. 1, с. 36.

Представление о Бахе как гениальном мастере фуги не должно заслонять собою того изумительного искусства, какого достиг он в других полифонических формах, казалось, уже глубоко изведенных музыкантами прошлых столетий. Он оставил нам образцы неимитационной, в том числе контрастной, полифонии, которые до сих пор сохраняют значение нормы музыкально-прекрасного. Контрастное двух- и трехголосие отличается у Баха совершенно мелодической красотой полифонических голосов и глубоко артистичной продуманностью ритмических сочетаний: контуры его контрапунктирующих мелодий никогда не затеяют и не рассеивают, но, наоборот, рельефно оттеняют друг друга и создают в высшей степени сосредоточенный эффект звучания. Несовпадение цезур в горизонтальных «поющих линиях» и вуалирование мелодических кадансов даже в двухголосии приводит к движению типа «бесконечной мелодии», но «бесконечность» эта не утомляет благодаря богатой интонационной насыщенности мелоса, а безошибочно точно подготовленные кульминации в различных голосах воспринимаются с полной отчетливостью. Линии поют и именно благодаря контрастности рисунка гармонично уравнивают друг друга. Ни у одного из предшественников Баха контрастное двух- и трехголосие не достигало такой индивидуализации голосов, широты дыхания, протяженности, а главное драматизации образно-выразительного содержания. В великолепной арии — песне сторожа из кантаты «Wachet auf» певческий голос (тенор) напевает светлую и бесстрастную мелодию хора, скрипки контрапунктируют ему угловато-игривым фигурационным напевом несколько юмористического характера, в басу же беспечно проходит свадебная плясовая, и все вместе неожиданно вызывает в фантазии образ психологически глубокий, раздвоенный, более того — с трагическим нюансом (см. нотный пример 149).

В ариях и дуетах ораторий и кантат Бах часто обращается к контрастному двух- и трехголосию на аккордовом сопровождении. Нередко контрастная мелодия солирующего инструмента раскрывает затаенную психологическую перспективу или эмоциональный подтекст образа и обостряет его экспрессию. Контрастная и имитационная полифонии не составляют у Баха разобщенных сфер его многоголосия, но во многих произведениях соединяются в органичном синтезе. Темы двойных и тройных фуг, как правило, контрастны. В простых фугах встречаются и контрастные противосложения, а иногда контрастирующие интермедии (например, в фуге *Fis-dur* из первой части «W. Kl.»). Великолепные образцы этих сочетаний можно найти в трехголосных симфониях для клавира, в сонатах, токкатах и сочинениях различных других жанров.

Переходя к имитационной полифонии Баха, остановимся коротко на каноне. Эта форма, отличительный признак которой заключен в сплошной, непрерывной имитации (имитируются все темы и контрапунктирующие им противосложения), широко применялась еще в эпоху Возрождения. Бах усовершенствовал канон в свобод-

ном стиле, на мажоро-минорной ладовой основе, с тематизмом ясно и ярко выраженного жанрового характера. Есть у него каноны-гимны и каноны-танцы, каноны — лирические песни и каноны-скерцетто, каноны-пасторали и драматические сцены. Все они технически безупречно выполнены, поэтически изящны, темпераментны, нередко задушевные или полны юмора. Канонические вариации на тему «С небесной высоты» впечатляют возвышенностью образа, масштабами развития, огромным богатством гармоний в сочетании с какой-то детски светлой радостью звучания. В девяти канонах Гольдберговских вариаций, удивительных по свежести замысла и жанровому разнообразию, Бах достигает чудесной непосредственности музыкально-поэтического высказывания. Даже при конструктивно труднейших решениях в последовательной реализации стройного композиционного плана (каждая третья вариация тридцати-частного цикла — каноническая, с постепенным увеличением интервала по высоте — от прима до нона) Бах не впадает в абстрактно-схематический стиль и неизменно остается прежде всего поэтом звуков. Безукоризненно выполненный g-moll'ный канон в септиму воспринимается как задушевно-песенный дуэт редкого лирического обаяния, своего рода «Warum?» XVIII века:

И. С. Бах. Ария с 30 вариациями,
Вар. XXI

137

Andante con moto (♩ = 66)



Ф. Вольфрум называет каноны Баха «береговыми линиями бес-
предельного моря его фантазии».

Далее Бах синтезирует каноническую имитацию с фугой. Он —
мастер канонической фуги, не говоря уже об изумительно красивых
канонах в стреттных проведениях и интермедиях его фуг.

Многие арии для голоса с концертирующими инструментальны-
ми *solī*, вокальные дуэты и инструментальные пьесы написаны в ви-
де канонов с аккордовым сопровождением (обычно фигурированным)

либо с присоединением свободно контрапунктирующего голоса.

Высокоартистичные образцы канонической имитации встречаются в хоральных прелюдиях для органа, где эта форма тематического развития так гармонирует строго сосредоточенному лиризму поэтически-созерцательных образов и характерно баховскому, глубинному, неторопливо-спокойному слышанию жизни.

Во многих произведениях Бах воплощает свои замыслы в полифонических формах смешанного или свободного типа. В этой связи несколько слов об инвенциях как пьесах, до сих пор играющих важную роль в фортепианном, главным образом инструктивно-педагогическом репертуаре¹. Инвенция — значит буквально выдумка, изобретение, сочинение. Это название относится в действительности только к пятнадцати пьесам двухголосного склада. Что касается пятнадцати трехголосных пьес, то Бах назвал их симфониями или фантазиями. Не случайно совпадение тех и других по числу, тональностям и художественно-гармоничные соотношения двух- и трехголосных пьес. В Кётенском рукописном сборнике 1723 года композитор сгруппировал их попарно и, следовательно, предназначал для исполнения именно в таком виде. Инвенция и симфония у Баха, представляя особые жанры, не составляют, однако, вполне самостоятельных полифонических форм. Одни — это фуги, другие — каноны. Помимо миниатюрности большинства их и особенно ярко выявленных гомофонных черт, некоторые отличаются двумя характерными приемами.

Первый — имитация с ответом в октаву. Так написаны инвенции C-dur, D-dur, E-dur, a-moll, d-moll, g-moll, c-moll, f-moll и симфонии c-moll, h-moll. В них Бах как бы возвращается к своим предшественникам XVII века. Хотя композиционная структура этих пьес чрезвычайно близка фуге, тонико-доминантовая антитеза как первоначальный импульс развития здесь отсутствует, и постольку это уже не баховская фуга в точном смысле слова.

В некоторых симфониях, непосредственно близких к фуге, применен прием, отклоняющий форму в иную сторону. Особенность заключается в том, что тема первоначально является не в чисто одноголосной фактуре: ей сразу же сопутствует другая более или менее контрастная мелодия эпизодического характера.

Помимо этого, каждая пьеса обладает также индивидуальными особенностями. Так, симфония B-dur богато насыщена тесными стреттными проведениями совершенной пластической красоты. В разработанной середине симфонии e-moll применен тонко-выразительный прием энгармонического отклонения e-moll — g-moll — e-moll через уменьшенный септаккорд. Симфония f-moll (тройная трехголосная фуга) имеет в то же время черты старинной двух-

¹ Горячим пропагандистом и превосходным интерпретатором этих сочинений был Ф. Бузони. Среди исполнителей нашего времени отметим канадского пианиста Глена Гульда.

частной сонатной формы. В симфонии d-moll теме контрапунктирует в басу ее же обобщенно очерченный вариант. Прием этот нередко встречается и в других жанрах, как, например, в большой хоральной прелюдии «Jesus Christus unser Heiland» на тему гуситского происхождения. Таким образом, симфонии и инвенции представляют серию различных, в том числе «свободных» или промежуточных форм. Известно, что, сочиняя их, композитор ставил себе, помимо других, также педагогические задачи и стремился на самых различных композиционных структурах продемонстрировать ученику полифоническую технику и приемы связного, певучего исполнения мелодических голосов. И в малом вы слышите великого художника: инвенции и симфонии — подлинные шедевры баховской полифонии.

Фуга

Но центральной, почти всеобъемлющей полифонической формой у Баха была fuga. Один из ведущих жанров его творчества, она, как метод музыкального мышления и тематического развития, проникла едва ли не во все другие жанры его музыки. Есть у него фуги в ораториях, кантатах, мессах, вариациях, токкатах, сюитах, инвенциях, симфониях, есть даже прелюдии-фуги (Es-dur из первой части «W. Kl.», хоральная прелюдия «Durch Adam's Fall»¹ в d-moll и другие). Широко прорастая, таким образом, в самые разнообразные произведения мастера, баховская fuga в то же время широко вбирала в себя элементы и приемы, заимствованные из других полифонических и гомофонных жанров и форм. Так возникли канонические фуги, фуги с интермедиями в виде канонических секвенций. Не только сложные (двойные, тройные), но и многие простые (однотемные) фуги богато насыщены великолепно выполненной контрастной полифонией (тема — противосложение). Не исключает fuga Баха и свободной имитации. Некоторым фугам он придавал черты старинной сонатной формы, другие наделял «рондообразным» тональным планом, третьи пронизывал вариационностью. Это была органичайшая вершина линейной полифонии, однако уже обогащенная многими достижениями гомофонного склада, его гармонии в особенности. Можно возразить, что ведь не Бахом, но его предшественниками XVII столетия создана была fuga. К тому же и Гендель как мастер фуги колоссально велик. Но никто из них не может сравниться с Бахом — не потому, что он написал свыше четырехсот фуг. С огромной силой и целеустремленностью сосредоточившись на этой форме, он придал ей типические черты и выработал методы ее созидания, сохраняющие значение нормы музыкально прекрасного и технически совершенного по сей день. Фуги Баха в большинстве случаев не достигают генделевской театральности, декоративного размаха, эффекта пластики, красок или лапидарности языка. Но зачастую они выше по внутренней сосредоточенности, их метод

¹ «Адамов грех нас погубил».

систематичнее, он более интенсивен и углублен. В трактовке формы запечатлена природа художника.

По сравнению с каноном, fuga Баха воплощает более широкий круг явлений, развитие ее образов более многогранно. А. Г. Рубинштейн в «Хорошо темперированном клавире» находил «фуги религиозного, героического, меланхолического, величественного, жалобного, юмористического, пасторального, драматического характера — в одном только они сходны — в красоте»¹. В этом смысле fuga Баха богаче и шире, чем у Фрескобальди, А. Скарлатти, Корелли, а ее жанровые истоки и связи куда непосредственнее и яснее. Они выражены уже в самой теме, которая всегда насыщена выразительными интонациями, определяющими ее то песенный, то речитативно-декламационный или хоральный, то танцевальный, маршевый, скерцозный облик. Более того, в различных тематических проведениях одной и той же фуги Бах дает одной теме разнообразнейшие варианты решения — тональные, фигурационные и иные. А тема у него, как давно уже установлено теоретически, во многом определяет собою не только эмоциональный строй и жанровый облик фуги (так было у Фрескобальди), но и ее строение. Подобно зерну, тема органичным образом прорастает и развивается в фугу. Это глубокое художественное соответствие между внутренней структурой темы и архитектурой фуги составляет существенно новую черту баховского стиля и в высшей степени гармонизирует философско-эстетическому принципу единства части и целого.

В кольцеобразно-замкнутой мелодии первой темы фуги *cis-moll* из первой части «Хорошо темперированного клавира» нисходящая тенденция сначала как бы преодолевается обратным движением: восходящая уменьшенная кварта скрепляет надстройку или наслоение падающих секунд. Это движение ввысь определяет собою порядок вступления голосов в экспозиции фуги: бас, затем тенор, далее альты, наконец, сопрано. Наоборот, в репризе та же тематическая линия обнаруживает тяготение вниз. Она является в глубоком басу. Временами мелодия взмывает, затем вновь срывается и падает в глубину диапазона в огромной стретте. Здесь есть своя закономерность: сама тема завершается нисходящим движением к тонике. Итак, тенденция эта выходит далеко за пределы первоначальной мысли произведения, захватывает огромные звуковые массы и становится импульсом, из которого рождается трагический образ скорбного размышления. Это не единичная «находка» композитора, но типическая черта стиля.

Характерная особенность баховской фуги — насыщенность ее мелодии скрытыми голосами. Возникая из расщепления мелодических линий, эта «полифония второго плана» играет совершенно очевидную формообразующую роль: самый нижний скрытый голос обычно образует своего рода метрический каркас напева, а вместе

¹ Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители. Разговор о музыке. М., 1881, с. 37.

с остальными сообщает ей качество особой слитности звучания, из которого более явственно, «осязаяемо» проступают ладо-гармонические функции темы. Но есть в скрытых голосах и другой смысл, более широкий. Уже в узких границах темы они создают некую художественно прекрасную глубинную перспективу. Затем она раздается вширь, по мере того как эти голоса прорастают в противосложения, контрапунктирующие тематическим проведением, и принимают там новые варианты контуры и ритмические фигуры, рельефно оттеняющие тему (так называемый «комплементарный ритм» по Эрнсту Курту). Вся эта густо разросшаяся сеть мелодических ответвлений и разветвлений, сплетающихся временами в виртуозно сконструированные скрытые имитации, образует поющее окружение реальных голосов, свести которые только к формально-технологическим функциям для подлинного музыканта-художника невозможно: Бах был великим строителем формы, но он всегда оставался поэтом звуков и творил по законам красоты.

Структура его фуги определяется не только непосредственно тематизмом, но и тональным планом и теми изменениями, какие закономерно претерпевает у Баха голосовой склад и обусловленная им фактура полифонической ткани. Его fuga, не только простая, но и сложная, «многотемная», всегда составляет один и только один образ. На нем всецело сосредоточены фантазия, мысль и воля композитора. Все различия, контрасты, смены или рассеяния тематизма направлены исключительно к тому, чтобы глубже раскрыть либо оттенить рельефнее эту всепоглощающую музыкальную мысль. Свойственная Баху устремленность вглубь — черта, в особенности характерная для его фуги. Однако этот почти абсолютный монотематизм не создает эффекта неподвижности, статики музыкальной мысли. Fuga Баха однообразна лишь в буквальном, но отнюдь не в переносном смысле слова. Образ один, но сколько многообразия в этом единстве! Тема непрестанно изменяется, раскрывает перед нами новые и новые стороны и внутренние среды, проходит в этом движении качественно различные фазы. Уже первоначальное явление ее в экспозиции полно движения, когда, возникая в различных регистрах и тембрах по голосам, она разрастается, охватывая все более широкий диапазон, а проступающие из глубины скрытые линии освещают полифоническую ткань звучащим «внутренним светом». Но едва ли не главным фактором становится тут гармония. Для создателя кварто-квинтовой фуги Джироламо Фрескобальди ответ в доминанту был, как мы уже знаем, лишь одним из возможных решений. Баху принадлежит заслуга развития частного в общее: тонико-доминантовую антитезу он превратил в действенный импульс, нередко преодолевающий тенденцию чисто мелодического движения. Линия замыкается в заключительном обороте, кадансирует, но контрапунктирующие голоса снимают замыкание и дают движению новые и новые повороты и направления. Тогда в звучащей ткани пробуждаются не только новые ладовые оттенки, но и новые эмоциональные токи, нюансы, и вы испытываете чувство,

как если бы, всматриваясь в лицо собеседника, вы открывали в нем ранее скрытые от вас интересные и прекрасные психологические черты. Но тонико-доминантовый конфликт не только обнаруживает затаенные силы и возможности темы — он также порождает энергию тематического развития, его внутреннюю динамику. Следуя Фрескобади, Бах с великим искусством применяет тональный ответ¹ для того, чтобы в тех случаях, когда доминантовая тенденция в теме особенно сильна, ее гипертрофия не увела бы движения в сферу двойной доминанты² и не нарушила бы тонального единства всей формы.

Если Бах после мастеров XVII столетия усовершенствовал экспозицию фуги, возвысив ее в новое, высшее качество, то он вместе с Генделем стал подлинным первосоздателем следующей ее составной части — разработки. Не обладая всеми структурными признаками и ресурсами гомофонной разработки сонатно-симфонического типа, этот срединный фазис фуги в некоторых отношениях уже явился ее предшественником. Не случайно впоследствии венские классики, а поздний Бетховен в особенности, придали своим сонатным разработкам полифонные черты. У Баха здесь изменяется гармония: она, как правило, отклоняется от тонико-доминантовой сферы, перемещаясь в побочные, прежде всего параллельные тональности. В некоторых фугах разработка развернута³ в очень широком модуляционном плане и уходит далеко от первоначальной тоники, однако всегда в связи с ладо-функциональным строением темы, как, например, в хроматической фуге для клавира (с фантазией) d-moll. Тональный план ее громадной средней части сначала реализует гармонии, таящиеся в метрически-опорной линии темы, затем, в самом центре разработки, переключается на хроматические звуки темы, расположенные на слабых и относительно слабых долях: тональности h-moll, fis-moll. Вслушиваясь в эти хроматические гармонии, воочию убеждаешься, каким огромным препятствием для баховских модуляций стал натуральный строй клавира и органа с его высотным различием энгармонически равных звуков в разных тональностях.

Естественно, что тональная неустойчивость разработки означала не столько расцветку гармонического колорита, сколько особо высокую интенсивность развития и напряжение тонуса в этом фазисе развития. Одновременно здесь действовали у Баха и другие, на этот раз чисто контрапунктические факторы. Это — стретты, то есть сжатые, наложенные одно на другое, тематические проведения, которые встречаются иногда в экспозициях⁴, но особенно характерны для разработок и реприз баховской фуги. Сходные приемы применялись еще очень далекими предшественниками Баха — нидерланд-

¹ См. с. 227—228.

² Изредка и DD встречается в экспозиции баховских фуг.

³ Именно таково реальное содержание понятия.

⁴ Так называемые стреттные фуги.

скими и итальянскими мастерами эпохи Возрождения. Но лишь Бах и Гендель придали стретте характер выразительнейшей концентрации тематизма, когда посредством вдвойне подвижного контрапункта (одновременные передвижения по высоте и по времени) тема как бы становится «сама себе противосложением». Один голос еще поет ее, когда с нею вступил другой; тем временем ту же мелодию запел третий, и это создает глубоко выразительный эффект: различные грани темы — ее интонации, обороты «просвечивают» одни сквозь другие, оттеняя друг друга в новых сочетаниях и вызывая новые созвучия и антитезы поющих линий.

Вместе с тематическими сгущениями Бах широко ввел в разработку фуги и разрежающие факторы. Вслед за первоначальным проведением темы во всех голосах, отдельные линии полифонической ткани на время исчезают, и это создает поэтический контраст опустения звукового пространства, в котором остальные голоса, наоборот, воспринимаются прочерченными как-то особенно ясно и многозначительно. Потом вновь запевают те, что умолкли, и ткань опять становится более плотной (прием, восходящий истоками к практике хорового многоголосия). Так происходит своеобразная «пульсация фактуры», всякий раз в особенном, индивидуальном решении: есть фуги, где вступления и выключения голосов расположены строго симметрично; есть такие, где эта симметрия более или менее нарушается; есть, наконец, и нарочито асимметричные, но и в них архитектоника полна выразительно-поэтического смысла.

Еще один структурно и выразительно активный элемент разработки, где Бахом сказано важное новое слово, — это его интермедии¹. Тут он неизмеримо поднялся над Фрескобальди и немецкими полифонистами XVII века. У тех интермедия и в самом деле точно соответствовала своему назначению. Она вплеталась в полифоническую ткань, соединяя гармонически тему с противосложением (кодетта), оживляя музыку между тематическими проведениями новым фигуративным узором или предваряя вступление темы в новой тональности (например, модулирующие секвенции у Фрескобальди). У Баха же интермедия стала чем-то несравненно большим. Во многих фугах, особенно органных, это целые мелодические потоки, насыщенные тематическими элементами, но периодически набегающие на основной тематический рисунок фуги, чтобы на время смыть его и позже он явился бы в новом, свежем очаровании. В других фугах (например, в ля-минорной для органа) — это виртуозные разбеги, своего рода полифонные предикты к тематическим вступлениям. В третьих (например, в больших, триумфального плана органных фугах до мажор и ре мажор) интермедии, заряженные динамическими гармониями, становятся узловыми моментами или «поворотами» модуляционного плана: при величайшей слитности движения, они заключают в себе активный импульс гармонического

¹ Некоторые фуги Баха написаны без интермедий, например первая фуга до мажор из I части «Хорошо темперированного клавира».

развития¹. Есть у Баха фуги, где, вопреки его собственному обычаю, темы скорее нейтральны или «пассажные», но именно в интермедиях всплывают и разворачиваются те индивидуально-выразительные интонации, которые таились глубоко в скрытых голосах (органный фуга с токкатой d-moll). Иногда Бах вводит в фугу (чаще к концу) интермедию импровизационно-речитативного плана, с резко остановкой предшествующего движения как своего рода многозначительно произнесенную реплику — «слово поэта».

Есть, наконец, фуги, где интермедия несет в себе целый тематический контраст, эмбрион качественно нового образа. В Fis-dur'ной фуге из первой части «W. Kl.» соотношение певучей темы и ритмически острой, игривой интермедии — это, по удачному определению Ф. Бузони, «непрерывная игра контрастов *piacevole* и *scherzoso*»². В последней h-moll'ной фуге (оттуда же) родственные теме модулирующие секвенции возникают в разработке и репризе как интермедии, снимающие скорбный пафос интонационно насыщенной темы. Горестные вопли и стечения сменяются ровным и спокойным движением, в мелодической конфигурации которого лишь смутно выступают смягченные тематические очертания печального напева:

138

И. С. Бах. W. Kl I. Фуга h-moll



Интермедия баховской фуги — явление эстетически глубоко значительное.

Таким образом, при всей постепенности развития, в разработке фуги действуют противоположно направленные факторы: сосредоточения тематизма (стретты) и рассеяния его (интермедии, выпадения тематических голосов). Как правило, вторые все же доминируют над первыми, и это придает разработке по преимуществу «аналитический» характер (нередко интермедии строятся как секвенные цепи извлеченных из темы интонаций или дробных «мотивных частиц»). Однако не в этом главное образное содержание

¹ Эта интересная концепция обстоятельно обоснована в труде проф. С. Скребкова «Полифонический анализ». М. — Л., 1940.

² В разработке и репризе этой фуги «тема» интермедии превращается в противосложение. Сходный прием применен Бетховеном в финальной фуге фортепианной сонаты op. 106.

средней части баховской фуги. Прежде всего именно в ней заключено всего больше неустойчивости, ладо-тональных и тематических, высотных и фактурных сдвигов и «экссессов». В этом смысле разработка фуги составляет конфликтный центр всей композиции. При всех этих качествах она сохраняет полную ясность и стройность архитектоники.

За эту фазой развития наступает третья¹ и завершающая часть фуги — ее реприза. Здесь Бах-аналитик уступает место не менее искусному мастеру музыкального синтеза. Экспозиция фуги тут обычно не повторяется: реприза обобщенно воспроизводит лишь некоторые экспозиционные моменты в сочетании с другими, заимствованными из разработки. Однако они воссозданы в новом качестве, в иной связи. Возвращается первоначальная тональность, а тонок-доминантовый конфликт экспозиции уже преодолен. После более или менее напряженных и широко разбросанных модулирующих разработки, массивная плотина тонической гармонии замыкает собою тональный план произведения. В то же время реприза сохраняет и синтезирует некоторые разработочные моменты и черты: субдоминантовые отклонения в гармонии, мелодические варианты темы, выразительно насыщенные стретты, наконец, неполноту тематических вступлений по голосам. Тут сказывается и другая отличительная черта репризы — обобщающий лаконизм, сжатость и вытекающая отсюда динамизация ее развития. В заключительных построениях (своего рода кодах фуг) наступает успокоение, а в фугах минорных — и типичное для Баха мажорное просветление гармонического колорита. Тем временем изменяется и строение многоголосной ткани: тема на гомофонный манер вступает по преимуществу в крайних голосах; по мере того как замедляется движение, «поющие линии» застывают во все более долгих длительностях, образуя аккордовые вертикали, а басовые органичные пункты и гармонические кадансы, собирая нити ткани воедино, окончательно переключают фактуру в гомофонный склад. В этом смысле реприза — и обобщенное воспроизведение того, что уже прозвучало в начале и в середине фуги, — и качественно новый этап.

Такова схема, и, как всякая схема — мы вновь повторяем это, — она лишь в приближении, в тенденции суммирует то, что содержит в себе огромное множество совершенно индивидуальных и неповторимо прекрасных решений и вариантов.

Среди лучших полифонических созданий Баха едва ли не самые глубокие и многогранные — его сложные — двойные и тройные фуги, где контрастная и имитационная полифония в гармоничном синтезе проникают друг друга. Помимо степени сложности (с двумя либо тремя темами), они различаются также в зависимости от того, одновременно ли вступают темы, либо одна вслед за другою, в различных частях формы. Большое значение имеет также,

¹ Бах писал и двухчастные фуги.

насколько индивидуально-выразительно очерчена каждая из тем. В художественно-выразительном взаимодействии этих и других тематических качеств, отношений и приемов планировки возникает образное содержание сложных фуг, всегда богатое и оригинальное. Назовем здесь в качестве образцов хотя бы фуги *gis-moll* из второй части «W. Kl.» (двойная с раздельной экспозицией), *fis-moll* из второй части «W. Kl.» (тройная с раздельной экспозицией), трехголосную симфонию *f-moll* (тройная фуга с совместной экспозицией), фугу из органной Пассакальи *c-moll* (двойная с совместной экспозицией):

139 а)

И. С. Бах. Пассакалья



В каждой из этих фуг тематизм и полифонически-структурное решение полностью подчинены образно-поэтическому замыслу, вдохновенному и строго логически взвешенному в одно и то же время.

Таковы некоторые черты стиля Иоганна Себастьяна Баха. Они неразрывны с высоким идейным содержанием, образным строем и жанрами его музыки.

В этой связи закономерно возникает вопрос об их отношении к тем художественным стилям, которые получили преимущественное развитие в XVII и в начале XVIII века в европейском, и в частности немецком, искусстве. Что касается классицизма, то на почве тогдашней немецкой культуры он не дал сколько-нибудь значительных явлений, разве за исключением живописи, эстетики, и остался направлением в значительной степени подражательным. Отрицательное отношение классицистской эстетики и критики к Баху общеизвестно и объяснимо тем, что его музыка весьма далека классицистскому стилю и эстетическому пониманию музыкально-прекрасного.

Сложнее обстоит дело с барокко — стилем, который в Германии XVII—начала XVIII веков получил достаточно широкое распространение. Виднейшие предшественники Баха, оказавшие воз-

действие на формирование его артистической индивидуальности,— Бухстехуде, Пахельбель, Шютц, Фробергер, — в той или иной степени были сопричастны этому стилю, нашедшему в Германии после Тридцатилетней войны весьма благодарную почву. Не только ранний, но и зрелый баховский стиль, особенно в жанрах пассиона, кантаты, концерта, прелюдии, фантазии, токкаты, отнюдь не чужд барочных приемов и черт в гармонии, фактуре, в решениях его широко распланированных и разветвленных композиционных схем. Однако, это гораздо больше относится к частностям, нежели к основам образного содержания, формообразования и понимания музыкально-прекрасного. Баховский стиль высокоинтенсивен, его образный строй сдержанно-уравновешен, гармоничен и ясен; алогизмы, непомерные разрастания фантазийно-экстатического элемента, расточительная роскошь выразительных средств ему не свойственны совершенно. Напротив, активно-контролирующая и созидаящая роль интеллекта реализована с исключительной последовательностью и огромной силой. Наконец, то растворение людских образов в могущественной стихии «безликой среды» — растворение, которое всегда составляло одну из главных особенностей барочного искусства, — также очень далеко баховскому методу и художественному миросозерцанию. Единственно возможным и правомерным, очевидно, является тот вывод, что Бах, подобно тому, как это было у Шекспира или Рембрандта, выработал и утвердил в веках свой собственный стиль, неповторимый и не-вместимый в рамки как прежних, так и последующих стилиевых категорий и определений.

**Жанры,
композиционные
формы.
Оратории**

В огромном баховском наследии почти все художественно значительно и прекрасно. Но, сообразно самой природе Баха как композитора и музыканта-исполнителя, два рода сочинений составляют в некотором смысле центры его творчества: это произведения для органа и вокально-инструментальные композиции ораториально-кантатных жанров.

Среди этих последних всего три названы ораториями: «На вознесение Христово» («Славьте господа в чертогах» — между 1730 и 1740), «Рождественская» (1734) и «Пасхальная» (между 1734 и 1736). Эти оратории возникли в связи с немецко-евангелической церковной традицией отмечать религиозные праздники рождества, пасхи и вознесения торжественными и многолюдными службами с распеванием святочных, пасхальных и вознесенских народных напевов. Отсюда и названия этих ораторий, совсем не похожих на генделевские.

«На вознесение» и «Пасхальная» — скорее праздничные кантаты с маленькими хорами-славлениями и особенно красивыми сольными номерами (большей частью лирико-бытового характера) на очень изящно и разнообразно инструментованном сопровождении. Отметим, в частности, элегическую Колыбельную из «Пасхальной» для тенора со скрипками и флейтами: «Пусть печаль моя о смерти тихо, кротко засыпает». В Германии это одна из самых популярных арий баховского репертуара.

«Рождественская оратория» отличается от остальных гораздо более широкой композицией: в ней шесть частей и шестьдесят четыре номера, что также объясняется старинным церковным обычаем. Рождественские праздники составляли в старину у немцев целый «большой цикл». Шесть дней шли церковные службы и разыгрывались народные действия со святочными песнями. Оратория Баха, видимо, связана еще с этой древней языческо-христианской традицией. Каждодню праздничных действий соответствует небольшая кантата из хоров немецко-мад-ригального склада, речитативов и сольных ариозных номеров. Рождественский сюжет воплощен в плане очень скромном, даже близком к повседневности. Это скорее всего картины поэтизированного немецкого быта, расцвеченные маленькими легендами и лирическими соло. В них много теплоты, красок, юмора, радости жизни. Арии родственны тогдашним игровым, застольным, любовным, колыбельным песням. Некоторые близки оперному стилю. В «Рождественской оратории» много музыки, заимствованной из прежних юбилейных кантат и весьма искусно прилаженной заново к древним наивно-религиозным текстам евангелий от Матфея и Луки. Таким образом, несоответствие между внушительными масштабами *Weihnachtsoratorium* и скромными бытовизмами ее образного содержания — скорее кажущееся и легко объяснимо из исторических условий ее возникновения.

Пассионы

Совсем иное, несравненно более широкое и возвышенно-философское воплощение традиционная евангельская тема получила в пассионах, которых Бах написал, вероятно, пять или, по крайней мере, четыре, соответственно четырем евангелиям, составляющим так называемый «Новый завет»: от Матфея, Марка, Луки и Иоанна¹.

По существу, именно пассионы являются наиболее ораториальными сочинениями Баха, как по масштабам, так и по жанровой природе, хотя композитор и не дал им подобного обозначения, опять-таки следуя здесь давней немецкой традиции. Самое раннее из этих произведений, по-видимому, — «Страсти по Луке», написанные в Веймаре в 1712 году в кантабильном, лирически-задушевном характере для пяти певческих голосов, оркестра и органа. По стилю это сочинение близко ранним кантатам веймарского периода и сильно уступает другим баховским *opus*'ам того же рода. Подлинность его оспаривается.

«Страсти по Марку» были сочинены в Лейпциге в 1731 году на либретто Пикандера (Хр. Генрици) в двух частях. Цикл включает речитативы на тексты двух глав евангелия по Марку, четырнадцать хоров, шесть арий и шестнадцать хоралов. Партитура этого сочинения утеряна, за исключением пяти превосходных лирических номеров, заимствованных Бахом из своей в 1727 году написанной «Траурной оды» на смерть королевы Христианы.

Что касается Пассионов по Иоанну и по Матфею, то они принадлежат к высочайшим вершинам баховского творчества. Пассион — традиционный и национально-характерный жанр немецко-

¹ Имена летописцев-евангелистов, которым предание приписывает четыре варианта легенды о Христе.

евангелической духовной музыки — возник из народных действ, разыгрывавшихся в дни страстной седмицы на сюжеты, связанные с легендой о страданиях и смерти Христовой. Народное творчество переосмысливало религиозное сказание на свой лад, зачастую привнося в него образы, мотивы, приемы, сложившиеся в фольклоре на темы действительной жизни. Над усовершенствованием пассиона трудились целые поколения композиторов добавовской эпохи, среди них Орландо Лассо, Иоганн Вальтер, Генрих Шютц, Р. Кайзер, И. Кунау, молодой Гендель, Г. Телеман, И. Маттесон. Преодолевая узость старого «хорального» и «мотетного» пассиона, Бах воссоздал этот жанр в колоссальных масштабах (в «Страстях по Иоанну» — шестьдесят восемь, а по Матфею — семьдесят восемь номеров) и дал ему новую трактовку необычайной глубины и мощи, вопреки тем религиозным представлениям, которые не были чужды ему самому и во власти которых всецело находились его либреттисты Б. Брехс и Пикандер. Идея баховских страстей гуманистически-нравственная. Его герой смиренно, со скромным достоинством, более того, бестрепетно и непреклонно идет на жертвенный подвиг — на пытки и мученическую смерть во имя спасения человечества от проклятия «греха первородного». Конечно, это не более как очень старая религиозная легенда, которой к тому же не раз прикрывались враги человеческого счастья, свободы, правды и справедливости. Но благодаря прекрасной музыке она как бы перевоплощается, приобретая новое освещение и нравственный смысл. Для Германии тех времен религиозный проповедник братства между людьми, обличитель пороков, неустрашимый в своем подвижничестве, — это фигура не фантастическая, но типическая, вымысел в религиозном облачении, извлеченный из реального бытия. Не случайно вскоре после Баха Лессинг сформулировал идею «страдательного мужества». Это и есть высокая этическая идея баховских пассионов, она всецело определяет их образно-эмоциональный строй.

Характерно, что разработка сюжета, отбор легендарных эпизодов, планировка местных кульминаций в обоих пассионах сосредоточены на образах, таивших в себе сокровенный жизненный смысл. Это образ гонимых учеников, собравшихся вокруг учителя-моралиста; образ лукавого правителя и погруженного в духовную тьму народа; образ религиозных распрей и заговора церковников; неправедного суда со лжесвидетелями, предательства и отречения; образ поругания и казни праведника. Все это в баховской художественной интерпретации почерпнуто не только из Евангелия, но и из событий, нравов, уклада тогдашней жизни и воплощено в музыке, созвучной самым глубоким переживаниям народных масс. Следуя отчасти традиции предшественников, но обновляя и совершенствуя ее, Бах в рамках огромного цикла свободно объединил повествовательный речитатив (от евангелиста), хорал церковно-евангелического четырехголосного склада, хоры — драматические эпизоды, хоры — лирические песни, насыщенные психологически

выразительной полифонией, наконец, арии и ариозо: одни — драматического плана (от действующих лиц), другие — в виде философско-поэтического комментария к событиям, о которых ведется рассказ. Все это синтезировано с богатой оркестровой партитурой, тонко-изобретательно и поэтически расцвеченной по темброво-инструментальному колориту, с развитыми концертирующими соло и органом. Нельзя сказать, чтобы религиозный элемент, свойственный сюжету и жанру, оказался устраненным из баховских страстей. Временами великий композитор, видимо, не в силах был отрешиться от него, и тогда, в противоречии с эмоционально-правдивыми образами музыки, откуда-то из глубины тысячелетий всплывали наивно-фантастические картины чудес, воздаяний и знамений господних. Обилие молитвенных хоралов непомерно перегрузило композицию дидактическими наставлениями в неизменном стиле, складе и ритмическом рисунке, а скорбный пафос, разлитой на огромных протяжениях, при всех красотах музыки, создает порою впечатление известных длиннот и однообразия.

И все же Бах во многом преодолевал религиозную инерцию либретто и, более того, нашел драматургическое решение, свободное от тех изъянов, какие свойственны были даже очень крупным итальянским и французским оперным мастерам. Музыка точно и гибко следует за текстом, поэтически воссоздает его живописные жанровые детали. В ее звукописи запечатлены журчанье ручья в Гефсиманском саду, гроза, колокольный звон по пути на Голгофу, свист бичей во дворе пыток, предутренний крик вещей птицы и взмах ее крыл, рыдания кающегося отступника... В то же время речитативы — повествовательные и драматические — отличаются благородной красотой и выразительностью декламационного мелоса, хоры дышат могучей экспрессией, а арии, даже задуманные «вне действия», не только не разрывают сюжетной линии, но шаг за шагом обобщенно раскрывают ее поэтический смысл и волнуют правдиво изливающимся чувством. Даже хоралы, в которых заключен наиболее, казалось бы, инертный элемент пассионов, испытали на себе освежающее воздействие баховского гения. Помимо прекрасной гармонизации, воссоздающей традиционный стиль и склад, они местами напоены народными мелодиями, а некоторые играют ранее не свойственную им действительную драматическую роль. В «Страстях по Матфею» тема нечистой совести Иуды Искариота впервые является в хорале на народный напев:

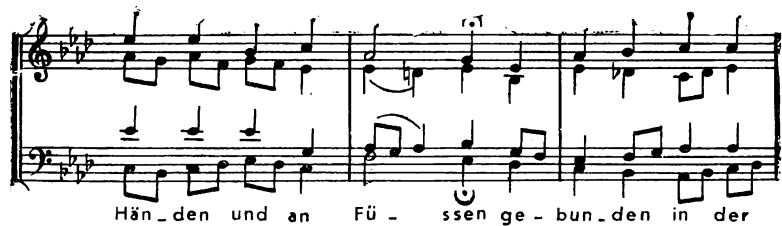
140

Coro I. II

И. С. Бах, „Страсти по Матфею“ № 16



Ich bin's, ich soll . te bü . ssen, an



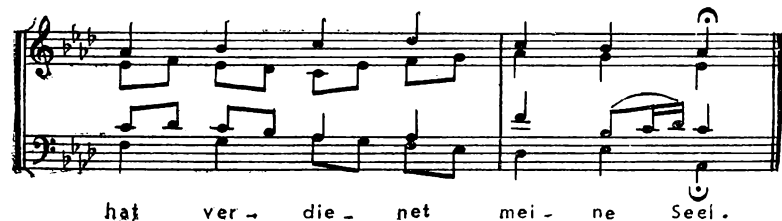
Hän-den und an Fü-ssen ge-bun-den in der



Höll! Die Gei-sseln und die Ban-den, und



was du aus-ge-stan-den, das



hat ver-die-net mei-ne Seel.

То я! Мне б искушение
Во огненной геенне
Нести за грех земной!
И плети и оковы,
Весь жертвенно-суровый
Твой путь заслужен мной¹.

Трагическая антитеза образов — моления о чаше и беззаботно уснувших учеников — возникает в виде хоральной мелодии на тему фривольной французской песенки (в ритме гавота), вторгающейся обыденным диссонансом в возвышенно-патетический речитатив Иисуса. Наконец, в пассионах много лирических эпизодов в духе народной поэзии, совершенно сторонних библейскому тексту. Они положены на чудесную музыку и нередко составляют кульминационные вершины драмы. Ж. Тьерсо высказал мысль, что в страстях Бах осуществил некий эстетически идеальный синтез Гомера, Шекспира и Евангелия.

«Страсти по Иоанну» — произведение более раннее, не раз подвергавшееся переделкам, — менее совершенно и органично по воплощению темы. В нем еще сильны связи с традициями старого пассиона, доминирует эпический склад, количественно преобладают речитативы, хоралы. Партитура инструментована в старинном стиле. Архитектоника большой композиции производит впечатление диспропорциональной: первая часть слишком мала, чтобы уравновесить широко разросшуюся вторую (сорок восемь номеров из шестидесяти восьми), но и непомерно масштабна (двадцать номеров) для пролога трагедии. Зато в музыке заключено много дивных красот. Хоровой цикл в начале второй части с огромным размахом, силой художественной правды и динамики развития воплощает сложный образ обманутой и ослепленной толпы:

141 И. С. Бах. Страсти по Иоанну. Хор „Распни его!“

S. Kreu.

A. Kreu.

(Tutti)

T. Spra - chen: Kreu - zi - ge, kreu - zi - ge,

B. Kreu - zi - ge, kreu - zi - ge,

Viol.

First system of a musical score. It consists of four staves. The top three staves are for voices (Soprano, Alto, and Tenor/Bass), and the bottom staff is for piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "zi ge, kreu - zi - ge," on the Soprano staff; "zi" on the Alto staff; and "kreu" on the Tenor/Bass staff. The piano accompaniment features a series of chords and moving lines in both hands.

Second system of the musical score, continuing from the first. It also consists of four staves. The lyrics continue: "kreu - zi - ge, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge," on the Soprano staff; "- ge, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge," on the Alto staff; and "zi" on the Tenor/Bass staff. The piano accompaniment continues with similar harmonic and melodic patterns, ending with a fermata on the final chord.



kreu - - -
 kreu - zi - ge, kreu -
 - ge, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge,
 - - - zi - ge, kreu - zi - ge,

This system contains four staves. The top three staves are vocal lines with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and ties.



- - - - - zi
 - - - - - zi - ge, kreu -
 kreu - zi - ge,
 kreu - zi - ge, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge, kreu -
 - - - - -

This system also contains four staves. The top three staves are vocal lines with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. The key signature remains two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piano part continues with similar rhythmic patterns, including chords and moving lines in both hands.

Арии-элегии «О разум мой!» (fis-moll), «Совершилось!» (h-moll), ариозо «Внемли, душа моя!» (Es-dur) принадлежат к самым вдохновенным страницам баховской лирики.

В «Страстях по Матфею», написанных пятью годами позже, та же идея и образы получили еще более широкое, сильное и эстетически совершенное выражение, хотя в чисто музыкальном отношении этотopus вряд ли превосходит «Johannespassion». Диспропорция больших частей здесь устранена (35—43). В фабулу включены новые сюжетные линии напряженно-драматического и психологически углубленного характера: тайной вечери, моления о чаше, суда первосвященников, конца Иуды.

Первая часть Пассиона (тридцать пять номеров) выросла в целую драматическую легенду о предательстве. Во второй части (сорок три номера) сцена у Претории¹, наоборот, сокращена, зато драматизирована: психологически выразительные речитативы и хоры композиционно слиты и развернуты в остро напряженные диалоги (Пилат—Иисус—народ); крики и реплики бушующей толпы вторгаются в повествование и — прием в ту пору совсем необычный — разрывают речитативные фразы солирующих голосов. Эпизоды бичевания Иисуса и отречения Петра превращены в кульминационные вершины трагического звучания, патетическая ария альты с солирующей скрипкой в си миноре «О сжался!» расположена близко к точке золотого сечения всей композиции. Эпизод «несения креста» (шествия на Голгофу), находившийся в «Страстях по Иоанну», как того требовал сюжет, посередине цикла (ария баса с хором), трактован здесь более обобщенно и вынесен в самое начало Пассиона в виде монументальной хоровой фрески прелюдирующего плана.

О драматизации хоралов уже говорилось. Самое примечательное в этом смысле — заключающий первую часть Пассиона огромный фигурированный хорал на архаичный текст: «Рыдайте, люди, тяжке грех, но уж грядет спаситель наш». Это настоящая песнь грядущей славы пророку, возникающая в тот момент, когда, покинутый бежавшими учениками, он в стане врагов фанатически убежденно провозглашает свою миссию. Величаво-гимнический напев расцвечен роскошным инструментальным узором; он выносит на поверхность звучания сверкающие гармонии ми мажора (объединяющая тональность первой части) и возрождает ликующие юбилеи средневековья².

Эпизод Голгофы и крестной смерти героя решен в плане «глубинной», скромно затененной кульминации. Его окружение составляют элегические арии-плачи (Pietà), вызывающе-бравурный хор

¹ Дворец римского прокуратора Иудей Понтия Пилата.

² В некоторых учебниках этот хорал интерпретируется как взрыв народного гнева по поводу иудина предательства. Здесь очевидная путаница с предшествующим хором в си миноре (гроза).

поругания, знаменитое «Порицание Голгофе» с колокольным аккомпанементом и большой внутренней силы речитатив евангелиста (тенор), в напевно-декламационной манере ведущего горестное повествование. В оркестровой звукописи запечатлена картина землетрясения. Потом наступает спад кульминации: у креста являются женщины, среди них покаявшаяся Магдалина, Иосиф Аримафейский... Чей-то бас (то ли Иосиф, то ли голос из народа) запекает вдохновенную похвалу наступающим сумеркам. Заключительная сцена Пассиона — «положение во гроб» — выдержана в том эмоциональном характере тихой и ясной скорби, какая была и осталась традицией немецкого творчества на эту тему — от Матиаса Грюневальда и до Пауля Хиндемита включительно. Завершающий композицию надгробный хор гомофонного склада — поэтическая элегия или эпитафия в с-moll на весьма непритязательные стихи. Мелодия насыщена вздыхающими интонациями, плавное скольжение параллельных терций и секст, баюкающий ритм сгущают ласковую атмосферу дремотно-светлого покоя. Кроткая и задушевно-общительная, эта песня явно обращена не к «богусыну», но к «человеку только — человеку, каких родит природа ежедневно». Именно здесь, к концу огромной религиозной эпопеи, все потустороннее, сверхчеловеческое окончательно преодолено и исчезает бесследно — не только в музыке, но и в последних словах либретто:

Склонив заплаканные лица,
Мы вспоминаем у гробницы
О светлом подвиге твоём
И песнь прощальную поём:
Тебе да будет на века
Земля цветущая легка ¹.

Естественно, что весь этот замысел, связанный с воплощением очень широкого круга человеческих образов и целой обширной панорамы легендарных событий, требовал от композитора весьма мощного исполнительского ансамбля. «Страсти по Матфею» написаны для двух четырехголосных хоров смешанного состава, хора мальчиков, четырех певцов-солистов, двух оркестров (флейты, гобои, в том числе старинные; струнные — с гамбами), двух органов и continuo.

Магнификат К баховским ораториям близки и произведения, созданные им в жанре магнификата, — празднично-вечерние циклы на слова евангельской молитвы «Величит душа моя господя».

Таких произведений Бах написал, вероятно, два. Одно из них для женского голоса (сопрано) с оркестром — утеряно. Другое, относящееся к началу лейпцигского периода (1723 год), сохранилось в двух вариантах, из которых широко известен второй, ре-

¹ Перевод автора.

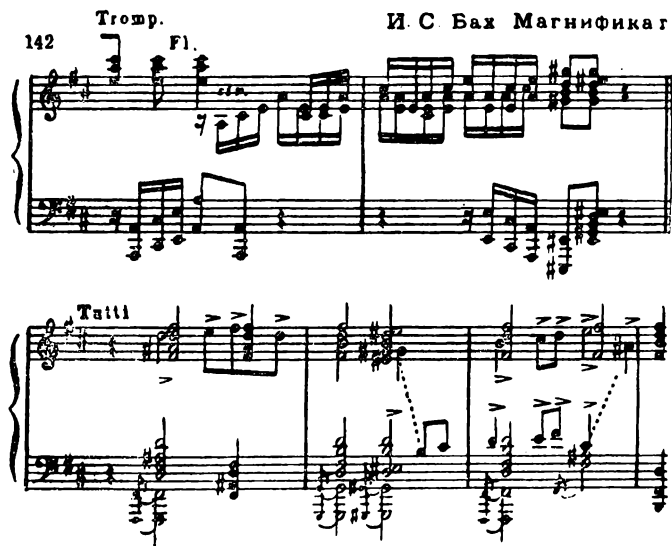
мажорный в двенадцати частях для хора, шести солистов, оркестра, органа и basso continuo (запись последнего также утеряна). Бах воспользовался фрагментом из первой главы Евангелия от Луки на латинском языке: дева Мария, получив благую весть о предстоящем материнстве, навещает святую Елизавету и, поведая ей о предсказанном, славит провидение.

На протяжении долгих веков, когда воздействие религии на искусство было огромно, этот сюжет привлекал внимание выдающихся мастеров гуманистической живописи — Филиппино Липпи, Рафаэля, Луки Кранаха-старшего, Альбрехта Дюрера. Влекло к сказанию о благовещении и музыкантов. Лучшие магнификаты добаховской поры — Палестрины, Лассо, Шютца — задуманы как светлые гимны материнской радости.

Бах остался верен этой ренессансной традиции, но до неузнаваемости широко раздвинул рамки темы. Его Магнификат — монументальная композиция-дифирамб, где малоприметный как будто бы религиозно-лирический эпизод переосмыслен подобно тому, как мы это наблюдали в страстях, — в духе народной традиции. Он развернут в яркую картину огромного празднества, полную света, движения и радости жизни.

Центральный образ — огромной разноликой толпы, ее ликующего плеска, говора, песен — воплощен в пяти монументальных хорах, составляющих основу композиции. Срединная кульминация произведения отмечена появлением героического мотива, объективный смысл которого ясно выказывает демократические идеалы художника. В самом центре цикла — мощный и воинственный гимн на слова: «Fecit potentiam» — «Явил могущество свое и рассеял возгордившихся». «И низложил властителей с престолов их и возвысил униженных», — подхватывает соло тенора в сурово-патетической арии-сарабанде. Жизнеутверждающая сила и сосредоточенная энергия музыки совершенно снимают смиренно-молитвенный тон благочестивого монолога девы. Бах отнюдь не отвлекается от евангельского текста. Его образы воплощены в великолепной звукописи и множестве сложившихся веками традиционных приемов. Возгласы «Magnificat» («Величит») и «Gloria» («Слава») в хорах-славословиях, обрамляющих композицию, распеты на экстатически звучащих внутрислоговых вокализах, с раскатами фигуративных волн в красочно-нарядном оркестре (трубы, литавры, флейты, гобой, фагот, струнный квартет, орган и чембало). Здесь, как и в других дифирамбических хорах композитора, в новом качестве возрождается традиция древних юбилейных. В хоре «Явил могущество» непосредственно перед кодой, «рассеяние возгордившихся» очерчено ломаной фигурацией ля-мажорного трезвучия, раскинутой по расходящимся направлениям в широком диапазоне (оркестр, певческие голоса). На словах «низложение», «унижение» в вокальных партиях возникают ниспадающие мелодические линии. «Погрязшие в гордыне» запечатлены в гармониях уменьшенного септаккорда и увеличенного трезвучия (редкий слу-

чай у Баха, когда оно возникает в качестве самостоятельной гармонии островыразительного значения):



Но все это, вопреки красивым религиозно-символическим концепциям А. Швейцера и А. Пирро, — частности и детали звукописи, не более. Важнее то, что ренессансная тема «похвалы материнству» не только сохранена в баховском *Магнификате*, но воплощена с неувядаемой свежестью и красотой. Отсюда особая активность женских голосов в хорах, ансамбле (полифонический терцет *h-moll*) и лирических ариях. Примечательно, что эти пленительные образы «вечно женственного» являются на праздничной картине тотчас же вслед за вступительным хором. Кульминационные же хоры органически-непрерывно возникают из них *attacca* либо на «вторгающихся» каденциях. Характерно также, что арии и ансамбли *Магнификата* (для женских и для мужских голосов) по жанровому облику связаны с бытующими сюитно-танцевальными формами того времени. Менует, гавот, сицилиана, сарабанда составляют как бы другой, жанрово-лирический план картины, гармонирующий с народно-праздничным замыслом произведения (люди предаются веселью, пляшут и поют). Это создает своеобразную двуплановость цикла: гимническая кантата синтезирована с «распетой» сюитой; величальные хоры и скромные песни-танцы, возвышенно-чувствительные и кокетливые, идиллические и элегичные, на тонко-красочно инструментованном аккомпанементе, рельефно, местами контрастно оттеняют друг друга, и все замкнуто в рамки изящно уравновешенной, почти концентрически решенной композиции с тональным планом, типичным для стиля композитора.

В первой половине формы гармония постепенно поворачивает к доминанте, во второй — захватывает субдоминантовую сферу, между тем как утверждение ре мажора в кульминационном центре композиции вносит в тональный план, как это бывает в некоторых фугах, «рондообразные» черты.

Светски-жизнерадостный, народно-величальный элемент, воплощенный в полифонически насыщенном хоровом массиве, доминирует на общей картине. Вот почему Бах — творец Магнификата ближе к латинскому тексту в частности и деталях своей партитуры, но достаточно далек от него в общей концепции, в конечном художественном результате.

Магнификат — творение редкой красоты и мощи. Ренессансная традиция слилась в нем с тенденциями, ведущими к границам XIX столетия. Бах словно воссоздает здесь еще не остывшие краски праздничных полотен Паоло Веронезе, но мы уже слышим в нем и предчувствие победно-ликующих ре-мажорных финалов Бетховена.

Мессы Помимо Магнификата, Бах обращался к другим жанрам культовой музыки на латинские богослужебные тексты. Во второй половине 30-х годов в Лейпциге он написал не менее пяти «Латинских месс». В ту пору богослужение при Саксонском королевском дворе совершалось по католическому обряду, и четыре краткие мессы — F-dur, A-dur, g-moll и G-dur — предназначены были непосредственно для исполнения Королевской капеллой в Дрездене. Музыка их в основной части заимствована композитором из ранее написанных кантат. Что касается номеров, заново сочиненных для этих произведений, то там есть изумительно красивые страницы, особенно в F-dur'ной и A'dur'ной мессах.

На латинский церковно-культовый текст написаны Бахом и сочинения в жанре Sanctus¹, представляющем, как известно, составную часть католической службы. Авторство композитора можно считать точно установленным в отношении двух opus'ов этого жанра, написанных в Лейпциге в 20-х годах: C-dur и D-dur. Подлинность остальных считается сомнительной.

Впрочем, все эти вещи совершенно меркнут перед знаменитой Высокой мессой h-moll, которую композитор начал писать в первой половине 30-х годов (не позже 1733) и закончил в 1738. Это произведение составляет самую величественную завершающую кульминацию на творческом пути мастера.

Напомним, что Бах далеко отошел от обрядовой традиции, развернув освященный церковью шестичастный цикл в монументальную композицию с двадцатью четырьмя номерами, объединенными в четырех больших частях: Kyria, Gloria, Credo, Sanctus².

¹ Песнопение «Свят, свят, свят».

² См. с. 79.

В Мессе пятнадцать хоров, три дуэта и шесть арий. Состав исполнителей: смешанный хор (от четырех и до восьми голосов), солисты (сопрано I и II, альт, тенор, бас), оркестр (две флейты, три гобоя, два гобоя d'amore, два фагота, три трубы, валторна, литавры, струнные), орган и continuo.

Судьба Высокой мессы необычна и поучительна. По жанровой природе своей формально предназначенная будто бы для церковного культа, она почти никогда не исполнялась и ныне не исполняется в церкви, вызывая к себе холодное, а то и недоброжелательное отношение в клерикальных кругах. Наоборот, в прогрессивных, свободомыслящих слоях общества, где всего больше встречается людей, скептически относящихся к религии и ее ритуалу, а то и вовсе отвергающих то и другое, — именно там Высокая месса прежде всего находит своих почитателей. Нигде это произведение не стало подлинным достоянием народных масс, кроме стран социализма, строящих свою культуру и искусство на основе миросозерцания, отрицающего религию и ее культ. Объясняется это исключительно внутренней природой, образным содержанием самой музыки Баха, о которой много исторической и эстетической неправды написано в буржуазном музыкознании. Одни склонны предполагать, что Месса была создана под воздействием чисто внешних, житейских обстоятельств и меркантильных побуждений. Другие пытаются свести ее к музыкальным интерпретациям молитвенных текстов, к звуковой символике композитора-духовидца (А. Пирро). Третьи считают, будто бы Бах стремился возможно более точно воссоздать в музыке все перипетии и аксессуары воскресной службы и ее таинств (Ф. Вольфрум). Наконец, А. Швейцер, А. Хейс выдвигают гипотезу об утопическом намерении композитора символически воссоединить через свое произведение разобщенную западнохристианскую церковь в синтезе протестантского и католического обряда и вероучения.

Но музыка неопровержимо свидетельствует против этих, очевидно, превратных и односторонних толкований. По масштабам, выразительным средствам и составу исполнителей Месса явно не предназначена для ритуального служения в церковных стенах, не говоря уже о тех эстетических качествах, какие свойственны ее концепции и образному строю.

Что касается обстоятельств, при которых создавалось произведение (широко известное посвящение *Kyrie* и *Gloria* Фридриху Августу Саксонскому и т. д.), то обстоятельства эти и в самом деле подтверждают горькую мысль Лессинга об «искусстве, просящем хлеба». Однако они не объясняют ни возникновения Высокой мессы, ни тем более ее внутреннего содержания. После множества кантат, после ораторий, пассионов и Магнификата Бах написал Мессу си минор не потому, что нуждался материально, но в силу внутренних побуждений своей нравственно-философской и эстетической натуры. Именно это сочинение в наиболее чистом и ясном виде раскрывает философско-этическую концепцию ком-

позитора с ее сильными, а в известном смысле и со слабыми сторонами. Он был религиозен и потому избрал для своей цели культовый, а не какой-либо иной жанр и традиционно-молитвенный текст. Более того, сама музыка, при всех красотах, не лишена вовсе элементов религиозного экстаза, созерцания, может быть, даже отрешенности (в Credo). Но в какой бы степени религиозные взгляды и настроения ни воздействовали на композитора, когда он писал свое творение, — импульсы великого художника-гуманиста оказались сильнее, и это определило конечный результат: в общих, основных чертах идея Мессы и ее музыкальное воплощение глубоко человечны и полны художественно правдивой, земной красоты.

От ораторий, Магнификата, пассионов она отличается чрезвычайно. В ней не запечатлены картины жизни, праздничной или повседневной. Нет в ней ни повествования о событиях, ни драматических сцен, хотя элементы легендарные, картинные, а особенно драматические отчасти и присутствуют в некоторых отдельных ее частях. Подлинная сфера Высокой мессы — человеческие идеалы в их этически и эстетически обобщенном выражении.

Младший современник Баха Иоганн Иоахим Винкельман говорил об обобщающей красоте, которая возникает на пути идеального изображения явлений. Бах не написал и не мог написать для Мессы речитативы: в них не о чем было бы рассказывать и некому было бы выступать от имени каких-либо персонажей. Более того, Месса создавалась, разумеется, прежде всего для немцев, а традиционно-культовый латинский текст, на который написана музыка, был в ту пору уже очень далек немецкому народу. К тому же в некоторых номерах (например, первых хорах Kyrie, где огромные фуги распеваются всего на два слова «Господи, помилуй») значение текста скорее формальное; в других (например, в ля-мажорной басовой арии «И в духа свята») музыка приходит в полное противоречие со словами, и догма классицизма, повелевавшая музыке «следовать по стопам поэта» (Винкельман), оказывается нарушенной:

И. С. Бах. Месса h-moll
Ария № 18

143

Et u. nam sanc tam cat ho ll. cam et a. po. sto. li.

senza ob.



Музыкально-поэтические образы Мессы выражают думы и чувства композитора вне всяких событий (эпос) и без действующих лиц (драма). Это огромная лирико-философская поэма симфонического плана, и в музыке ее через лирическую сферу обобщенно запечатлена жизнь.

Симфонизм, даже в применении к первой половине XVIII века, означает воплощение единой идеи через широкое и многогранное развитие контрастных образов. В основе Высокой мессы и в самом деле лежит такой контраст. Какова же его поэтически-выразительная природа? Образы страдания, скорби, жертвы, смиренной мольбы, горького пафоса, так характерные для Пассионов, трагических кантат, и, с другой стороны, образы радости, света, «триумфа правды», господствующие в Реформационной кантате и Магнификате, слиты здесь в гигантском синтезе, до какого Бах не доходил более никогда, ни до, ни после Высокой мессы. Он опять близок здесь Лессингу, писавшему по поводу софоклова «Филоктета»: «Его стоны принадлежат человеку; действия — герою; и из этих двух сторон возникает образ человека-героя, который не изнежен, не бесчувствен, но представляет высший идеал, достигнутый мудростью и искусством художника». Впервые в добаховский период

идея восхождения из глубин, «от страдания к радости» получила органичное и целеустремленное выражение в столь широко и ясно обобщенной форме.

Отсюда — две основные тематические сферы, господствующие в огромном двадцатичетырехчастном цикле и прежде всего в его изумительно разнообразных и совершенных хорах. Одну из них можно было бы, пользуясь эстетическими категориями того же Лессинга, определить как тематизм горести и страдания. Диапазон ее выразительных средств широк, но некоторые явственно доминируют, определяя эмоциональный строй музыки: минорный лад (гармонический по преимуществу), медленно, нередко секвентными звеньями разворачивающиеся мелодические линии, насыщенные напряженно-выразительными хроматическими интонациями, сложный, тонко-детализированный рисунок напева. Ритмические фигуры преобладают ровные, спокойные, с длительно выраженными *ostinati*. Сумрачная гармония в напряженных фазисах развития осложнена эллиптическими последованиями, энгармонические модуляции прорывают ее, а на кульминационных вершинах возникают остродиссонантные созвучия — уменьшенные септаккорды, доминантноаккорды, увеличенные трезвучия, стимулирующие движение и экспрессию лирических высказываний:



Полифоническая ткань в этих хорах преобладает легкая, прозрачная, хотя не везде она такова. Скромн по звучанию и тембровому колориту оркестр. Почти на всем протяжении звукового потока действуют и уравнивают друг друга формообразующие факторы, с одной стороны, повышающие тонус высказывания и, с другой — сохраняющие ему меру эстетически дозволенного. Это — «вздохи, слезы», исполненные величия духа, и нигде, за исключением, может быть, вступительного *Adagio*, они «не переходят в крик или вопль» (Лессинг)

Но эта общая тенденция дифференцирована, она очень различно проявляется в открыто изливающимся, неукротимом пафосе первого пятиголосного *Kyrie* и его вдохновенной оркестровой прелюдии; во «внутреннем пламени» эмоционально-сдержанной четырехголосной хроматической фуги второго *Kyrie*; в молящей и поэтической лирике камерного *Qui tollis*¹, расцвеченного прелестной инструментальной фигурацией; в холодно-бесстрастной поступи архаически-грегорианского *Credo*; в величавом парении мелоса *Incarnatus*²; в старинных вариациях *Crucifixus*, многоплановых и трагедийных; наконец, в огромной двойной фуге *Confiteor*³, с ее внезапными интонационными сдвигами и внутренним контрастом (новаторски смелая и плодотворная трактовка хора у Баха!).

У всей этой «сферы страдания», помимо общности интонационного строя, есть и своя объединяющая тональность — *h-moll* (с ее натуральной доминантой *fis-moll* и субдоминантой *e-moll*), и единая линия движения: широкая, эмоционально напряженная экспозиция в *Kyrie*, прорыв — элегический эпизод посреди гимнически светлой *Gloria* (жалоба-мольба *Qui tollis*), трагическая кульминация в *Credo* близ точки золотого сечения цикла (*Crucifixus*), наконец, затихающие отзвуки, реминисценции в минорных ариях финального апофеоза (*Sanctus*). Это линия затухающего развития.

Другая, контрастная тематическая сфера Мессы могла бы быть определена как сфера света, действия и радости. Именно она составляет доминанту всего цикла — не только гармонически (*DIII*), но и по философски-поэтическому замыслу композитора. В ней побаховски воплощена идеальная цель человечества и путь, ведущий к этой цели. Главные, наиболее активные образы этой сферы также заключены в хорах, однако прямо противоположного выразительного качества и значения. Здесь господствуют мажорная диатоника лада, широкие, динамически-энергичные вокальные линии, часто аккордово-фанфарного контура (тут Бах временами близок Генделю), с крутыми взлетами и пологими спадом. Местами они богато украшены фигурацией — ликующими вокализациями-юбиляциями:



¹ «Ты, грех мира на себя принявший,
Не отринь мольбы смиренной нашей».

² «И вочеловечившегося» (фрагмент «Верую»).

³ О покаянии грешников и отпущении грехов.

И гармония более диатонична, она движется преимущественно по близким степеням родства. Ритм собранный, активный, разнообразный, живой. Темпы скоры, и стремительно быстро достижение — завоевание кульминационных вершин. Почти все хоры этой группы — также фуги или включают фуги. Однако гомофонные элементы выражены в них гораздо более широко, и это связано с их жанровой природой: одни — гимны народного склада (*Gratias*¹), другие — хоры-пляски (*Gloria, Osanna*²), третьи — хоры-марши (*Cum sancto spiritu*³, *Sanctus*). Изложение насыщено и массивно, в оркестре больше яркости, блеска, даже воинственности звучания (трубы, литавры). Все это — вполне светская, мирская, активно-жизненная музыка. Она дышит силой, правдой бытия и парит высоко над архаичным, мистическим текстом. Объединяющая тональность этой сферы света и радости — D-dur. Из восьми хоров семь написаны в ре мажоре, что отвечает общим принципам эстетики и гармонии Баха: D-dur — его тональность героического триумфа, тональность Магнификата и Реформационной кантаты.

Есть у образов этого круга и своя, особая линия становления и развития. Они являются не сразу. Следующий за *Kyrie* восьмичастный «малый цикл» *Gloria* — их огромная контрастная экспозиция. В *Credo* они оттеснены и затенены религиозными созерцаниями, сумрачными погребальными процессиями, плачами. Но наполняющая их действенная сила не иссякла и вновь громогласно заявляет о себе; дважды неудержимо широко прорывается она в хорах *Et resurrexit*⁴ и к концу *Confiteor*. Пятичастный триумфальный *Sanctus* воплощает конечное и полное утверждение этой тематической сферы света и действия. Здесь линия развития движется динамически-восходяще.

Следовательно, драматургия Мессы такова, что ее контрастные сферы стремятся в противоположных направлениях. *Kyrie* и *Gloria* образуют их экспозицию с тональным отношением h—D (I—III ступени). *Credo* — своего рода разработочная середина огромной композиции, тонально наиболее неустойчивая, с эпизодами, отстранениями, перипетиями. Там контрастные начала дважды приведены к непосредственному сближению, и дважды первое (страдание) разрешается во второе (радость). *Sanctus* — полная мощи, энергии и света завершающая мажорная кульминация — может быть определена как неполная динамическая реприза — тональная (D-dur), а отчасти тематическая: последний хор *Dona nobis pacem*⁵ повторяет *Gratias*.

Помимо главных образно-тематических элементов цикла, в нем заключен еще один, имеющий уже не самостоятельное, однако же

¹ Хор о милости.

² «Хвала!»

³ «Со духом святым».

⁴ «И воскрес».

⁵ «Мир даруй нам, людям!»

важное значение: это арии и дуэты Мессы. По тексту они совершенно органично включены в общую композицию, особенно в *Credo*, где хор дважды передает солистам незаконченные фразы молитвенного стиха. Музыка же этих номеров отличается от хоров разительно. У них подчеркнуто камерный план, камерно и отменно тонко инструментовано сопровождение: струнные, *continuo*, иногда с флейтами и гобоями д'амур. Отличны они и по жанровому облику. Здесь преобладают пасторали (дуэт *Christe eleison*¹), менуэты, (ария *Quoniam tu solus sanctus*²), сицилианы (ария *Et in spiritum sanctum*³), арии и ансамбли колоратурного стиля (ария *Laudamus*⁴, дуэт *Et in unum dominum Jesum Christum*⁵). В гомофонную фактуру вплетены виртуозно выполненные, непринужденно, свежо звучащие маленькие каноны. От лирико-патетических арий, так часто кульминирующих в пассионах, эти малые формы Мессы очень далеки. В большинстве случаев их музыка скорее интермедийного плана — жизнерадостная, иногда почти бытовая, игровая, не требующая чего-либо высшего от аудиторий. Разрыв с богослужебным текстом здесь полный и окончательный, временами он производит на нас едва ли не парадоксальное впечатление. Драматургическая роль этих своеобразных интермедий очень значительна. Хотел или не хотел этого композитор, но, внося в Мессу элемент обмирщения, эмоционально яркий, полнокровный, иногда откровенно связанный с народной песенностью и бытующими жанрами, он объективно все больше преодолевал ритуально-культовый облик своего произведения. Разлитой здесь ясный гармонический колорит, резвые, подвижные мелодии создают светлое и оживленное окружение, омывающее хоровой массив.

Эти камерно-лирические страницы партитуры способствуют становлению основной мажорно-жизнеутверждающей тенденции цикла. Еще в самом начале Мессы печальное и сумрачное *Kyrie* (*h-moll, fis-moll*) прорезается идиллическим ре-мажорным дуэтом двух сопрано. Это просвет — предвестник близкой *Gloria*. Трагическая кульминация Мессы в центре *Credo*, напоминающая потускневшую от времени древнюю храмовую фреску, обрамлена празднично звучащими, насквозь мирскими по музыке эпизодами: блестящим, почти в манере Генделя, колоратурным дуэтом сопрано и альты в *G-dur* и моцартовски-грациозной, игровой арией баса, где вместо бога — духа свята, о котором мистически вещает символ веры, являются скорее жизнелюбивые и темпераментные персонажи «Дон-Жуана» или «Свадьбы Фигаро». Это тоже номера — предвестники близкого *D-dur*'ного апофеоза — *Sanctus*. Наоборот, в

¹ «Христос, господь наш».

² «Яко ты, господь единственный».

³ «И в духа свята».

⁴ «Тебе, бога, хвалим».

⁵ «И в господа единого Иисуса Христа».

светлую, триумфально-праздничную композицию Sanctus'a перед финальным хором вписаны две маленькие элегические арии — Benedictus h-moll, тенор) и Agnus Dei (g-moll, альт). Сдержанный пафос их вокальной линии выходящего блуждающего рисунка, беспокойно-изменчивый ритм, напряженные интонации (тритоны в Agnus Dei), частые отклонения гармонии и интенсивные подьемы — нагнетания секвентных цепей, ведущих к мелодическим вершинам, — звучат как последние красивые и печальные тени преодоленной трагедии, «обломки разорванной тьмы». Это рельефно запечатлено и в избранных Бахом тональностях. Benedictus — еще в первоначальной «тонике мрака и скорби» — h-moll; Agnus Dei — уже в минорной субдоминанте новой и конечной тоники D-dur. Эффект «посветления тени» достигнут здесь изумительно тонкий и ясный.

Таким образом «интермедийные» образы расположены в непосредственной близости к основной линии развития и действуют как факторы ее становления.

Такова драматургия самого глубокого и симфоничного из произведений Баха. Еще отмеченное отдельными чертами религиозной созерцательности, оно неопровержимо свидетельствует: когда веления правды, нравственности и красоты приходят в более либо менее осознанное столкновение с религиозными представлениями, настроениями и действиями церковного ритуала, они неизбежно оттесняют, а порою вовсе преодолевают их.

Кантаты Среди вокально-инструментальных сочинений

Баха самую большую группу составляют кантаты — их сохранилось свыше двухсот, но очень значительная часть утеряна. Можно предполагать, что всего в этом жанре написано было около трехсот *opus'ов*. Громадное большинство составляют духовные кантаты, которые, кстати сказать, сам композитор называл обычно концертами, мотетами, иногда пассионами. Интерес к музыке этого рода Бах впервые проявил еще в юношеские годы в Арнштадте и сохранил его до последних лет жизни. Свыше двухсот пятидесяти кантат созданы в лейпцигский период. Лишь менее десятой части баховского наследия в этом жанре — двадцать два *opus'a* — относится к чисто светской музыке. Это, как правило, сравнительно небольшие циклы, состоящие из обычных у Баха вокально-инструментальных форм — арий, ансамблей, речитативов, хоров, иногда со вступительной инструментальной пьесой — симфонией, увертюрой. В музыке этих кантат кое-что заимствовано; значительно большее, наоборот, перешло из них в другие произведения — духовного жанра. Многого утеряно. Либреттисты Баха — С. Франк, Хр. Генрици (Пикандер) и другие не принадлежали к крупным немецким поэтам того времени и, читая написанные ими тексты, так часто холодные, ходульные и тяжеловесные, ясно чувствуешь, как бесконечно превышает их чарующе-свежая, поэтическая музыка. Произведения эти, как правило, сочинялись для исполнения на празднествах в честь тех или иных именитых — коро-

нованных, титулованных или чиновных лиц в Веймаре, Кётене, Лейпциге. Бах называл их серенадами, музыкальными драмами (*Dramma per musica*), бурлесками, иногда кантатами. Условно они могут быть разделены на три группы. Это, во-первых, сочинения жанрово-бытового плана. В 1742 году написана была на текст Пикандера кантата-бурлеска «Начальство новое у нас» (Крестьянская кантата). Исполнительский состав ее — певцы-солисты (сопрано, бас), две скрипки, альт, флейта, валторна и *continuo*. В кантате двадцать четыре номера: увертюра с танцевальными эпизодами, два дуэта, остальные — арии и речитативы на местном верхнесаксонском крестьянском диалекте с прелестной музыкой народного склада, в несложной гомофонной фактуре и с объединяющей тональностью ля мажор. Местами звучат подлинные напевы немецкого, польского, испанского фольклора. Действие происходит в поместье Малый Чохер, близ Лейпцига, персонажи — крестьяне: девушка Мике и парень, ее возлюбленный. Отдельные части кантаты «нанизаны» на одну незамысловатую сюжетную нить: любовная сценка, потом крестьяне пляшут, поют, поздравляют помещика и, наконец, отправляются в шинок. Номера в различных плясовых ритмах: бурре, сарабанда, мазур, полонез, немецкий рюпельтанц:

146 И. С. Бах. Крестьянская кантата. *Rüpelanz*
Sopr.

Und daß ihr's al - le wißt, es

Cont.

The first system of the musical score for 'Rüpelanz'. It features a Soprano line and a Continuo line. The Soprano line has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Continuo line has a bass clef and the same key signature. The lyrics 'Und daß ihr's al - le wißt, es' are written under the Soprano line. The Continuo line has a brace on the left side.

ist nun mehr die Frist zu trin - ken,

The second system of the musical score. It continues the Soprano and Continuo parts. The lyrics 'ist nun mehr die Frist zu trin - ken,' are written under the Soprano line. The Continuo line continues with its bass line.



и песни живописно оттеняют друг друга, а испанская фольклорная и две большие арии да саро фигуративного рисунка вносят момент контраста или, во всяком случае, «приятного разнообразия», как говорил И. И. Винкельман. Бах создал в этой «вокальной сюите» реалистическую картинку сельской жизни, проникнутую мягким юмором и сердечным сочувствием крестьянину.

Другая кантата бытового плана — десятью годами ранее сочиненная «Кофейная». Она была бы совсем близка возникшему в 50-х годах лейпцигскому зингшпилю, если бы ее диалоги не были написаны в виде проходящего сквозь всю композицию речитатива. Кульминации комической сцены-конфликта по поводу кофе в некоем, по-видимому, патриархально-бюргерском семействе заключены в четырех ариях: двух характерных и двух лирико-патетических, с типичной для Баха широкой мелодической фигурацией. Симметрически расположенные в параллельных тональностях, они образуют последование гармоний, обычное у композитора:

Вступление	Ария баса	Ария сопрано	Ария баса	Ария сопрано	Финальный ансамбль
G-dur	D-dur	h-moll	c-moll	D-dur	G-dur
T		D	SVI		T

Ф. Вольфрум усматривает в этом произведении «драматическую сатиру». Подобное определение вряд ли правомерно, хотя папаша-рутинер и модница-дочка обрисованы, по крайней мере для того времени и состояния немецкого искусства, в остро комедийном плане.

Другая группа светских кантат — поучительные, дидактические. Лучшая из них — «Состязание Феба с Паном» (Dramma per musica, 1731, или 1732, либретто Пикандера на сюжет из «Метаморфоз» Овидия). Античная легенда воплощена в прелестной музыке, живо воссоздающей извечную антитезу искусства ученого, утонченно-поэтического и, с другой стороны, почвенного, народного, связанного с повседневной жизнью людей. Не развенчивая первого (Феб-Аполлон поет изящно-меланхоличную эклогу красиво фигурированного, несколько инструментального рисунка), Бах в арии-песне Пана противопоставляет ему безыскусственно-жизнерадостный, простой и здоровый эстетический идеал. Музыка излучает

человеческое тепло, она овевана поэзией сельского быта, и не случайно композитор перенес ее впоследствии в Крестьянскую кантату. Но баховский Пан не только весельчак и мастер слагать плясовые напевы. Он также остроумный полемист и, если угодно, сатирик. В середине арии да саро эклога Феба, переинтонированная в неуклюжей, тяжеловесной манере, является как бы в кривом зеркале. И хотя по сюжету бог солнца, жестоко обрушившись на соперника и его апологетов, выходит из состязания победителем, — в самой музыке скрыта тенденция, не оставляющая сомнения в том, как высоко чтит Бах народное искусство и его драгоценное качество — давать радость простым людям в их будничном бытии.

К кантатам-поучениям относятся также «Геркулес на распутье» (победа Добродетели в состязании со Сластолюбием, поющим герою восхитительную колыбельную); кантата-похвала музыкальному искусству¹ «О песня дивная!», возможно, также не лишенная полемического смысла (против эстетиков-пиетистов); наконец, менее значительная по художественным достоинствам сольная кантата «О жизни в довольстве», где воспевается весьма иллюзорный и узкий, безмятежно-идиллический бюргерский идеал.

Третья и самая многочисленная группа светских кантат — приветственно-праздничные: «Скользите, играючи, волны», «Вздыхайте, гремящие звуки», «Эол умиротворенный», «Славься, Саксония» и другие. Здесь качества либретто, тщательно приспособленных поэтами ко вкусам власть имущих, с примитивно-аллегорическими сюжетами, обветшалыми образами псевдоантичного мира и выпяченными стихами в стиле тогдашнего немецкого классицизма, особенно явственно обнаруживают свою слабость. Музыка Баха парит высоко над этими эклектичными текстами, обращаясь к их идиллически-живописным мотивам для того, чтобы рисовать чарующе-поэтические картины природы: расстилаются просторы полей и лугов, плещут волны, плывут облака, шелестят листья... Это баховские «Времена года», или маленькие «Пасторальные симфонии» первой половины XVIII века.

Упомянем лишь о так называемых «Итальянских кантатах»: «Амур-изменник» для баса с клавесином и «Не зная горестей житейских» для сопрано со струнными и флейтой. Обе в итальянской манере и написаны в лейпцигский период.

Гораздо более обширной и художественно-значительной областью кантатного творчества Баха являются его сочинения на религиозные темы. Здесь он почти всегда непосредственно близок к народной духовной песенности, особенно через протестантский хорал, составляющий одну из главных основ его тематизма и мелодического стиля. Но многое возникло и совершенно независимо от хорала и даже было перенесено сюда из светских жанров. Формально духовные кантаты, писавшиеся обычно на евангельские тексты, предназначались для исполнения в церкви по воскресным

¹ Определение Альбера Швейцера.

дням после службы и проповеди. Однако подобно тому, как это позже случилось с Высокой мессой и другими монументальными опусами культовых жанров, баховские кантаты еще с веймарского периода (мы не будем касаться здесь исторической и стилистической эволюции кантат) далеко переросли свое традиционное назначение и превратились в произведения эстетической ценности, самостоятельной по отношению к евангелической церкви и ее ритуалу.

Речитативы кантат, преемственно связанные со стилем Генриха Шютца, представляют патетическую декламацию большой драматически-выразительной силы. Ее мелодическая интонация, ритм, фразировка совершенно гармонируют с фонетикой и строем немецкого языка. Богатое и разнообразное по гармонии и тембровому колориту оркестровое сопровождение усиливает драматический элемент, а зачастую создает живописный фон пластически-изобразительного характера. Арии кантат бесконечно разнообразны по мелодическим типам, формам и жанровым связям. Иногда это вдохновленные лирико-философские монологи импровизационно-патетического склада, иногда они близки к бытовым песням светских кантат; есть среди них блестящие соло бравурного или концертно-колоратурного плана; есть, наконец, и арии-танцы наподобие тех, какие нам встречались в «Магнификате», — гавоты и чаконы, менуэты и сицилианы. Повсюду сказывается здесь у Баха стремление к несколько инструментальной трактовке вокальной линии при богатом мелодическом насыщении инструментальных партий. Отсюда — концертное звучание в высшем художественном значении этого понятия. Но роль оркестра выходит за пределы этого соревнования. Бах не только поручает ему, как правило, первоначальное изложение темы арии или дуэта. Сольные партии ведут свои линии часто поразительной мелодической красоты, а цикл открывается вступительной «сонатой», «симфонией», «концертом», иногда французской увертюрой, также заключающими в себе целое море прекрасной музыки. Состав оркестра для всякой кантаты индивидуализирован по тембру и количеству инструментов, сообразно поэтическому замыслу композитора.

Типические кульминации баховских духовных кантат заключены в хорах — лирических песнях, хорах-молитвах, хорах-картинах, хорах-апофеозах. Соответственно образному содержанию и драматургии Бах писал хоры протестантского четырехголосного склада, хоры-мадригалы, хоры-мотеты. При огромном богатстве имитационно-полифонических форм (канон, fuga), он нередко обращался в кантатных хорах и к контрастной полифонии. В искусстве мелодической фигурации хоральных напевов, ритмического, полифонического и других приемов их вариирования он не знал себе равных. Композиционная структура кантатного цикла всегда находила у него индивидуально-конкретное решение. Мы встречаем у него кантаты рондообразной композиции, кантаты — вариационные циклы, кантаты одночастные, двухчастные, со вступительной

симфонией и без нее, иногда — с «хоральным обрамлением», с ансамблями и без ансамблей. Есть кантаты замкнутого и незамкнутого тонального плана, с разнообразнейшими последованиями тональностей. Наконец, можно говорить и о различных жанровых разновидностях. «Я много горя претерпел» — кантата лирическая, типа «исповеди» на нравственно-философскую тему. Кантата героико-эпического плана — «К празднованию Реформации» на стихи д-ра Мартина Лютера «Оплот надежный наш господь» (№ 80, D-dur). В то время когда «лютеранская Реформация в Германии вырождалась и вела страну к гибели»¹, Бах оказался единственным художником-мыслителем, вновь воссоздавшим боевой дух крестьянской войны.

Суровый и воинственный напев «Марсельезы XVI столетия» развернут в сжатый, но монументальный цикл. Величаво-декоративная, «многоярусная» обработка хорала в имитационно-полифоническом складе (хор, оркестр с гобоями, трубами, литаврами, орган) составляет тяжеловесный и внушительный барочный фронтон здания. В центре композиции — мощный хоровой массив на чetyре голоса в унисон и октаву. Это образ народа, запечатленный в ту минуту, когда, двинувшись в бой, он бросает воинственный вызов врагу:

И пусть нам дьявольские тьмы
Грозят осатанело:
Не очень их боимся мы,
Ведь право наше дело!

Мелодия хорала «Оплот надежный» прочерчена здесь одною скупой и резкой линией на фоне тяжело шагающих басов и бурных фигураций — раскатов оркестра. Батальный план — кипение боя — в этой срединной кульминации цикла очевиден. В финале же заключительная строфа гимна распевается хором а capella в строгом четырехголосно-аккордовом складе как живое воплощение старой протестантской традиции:

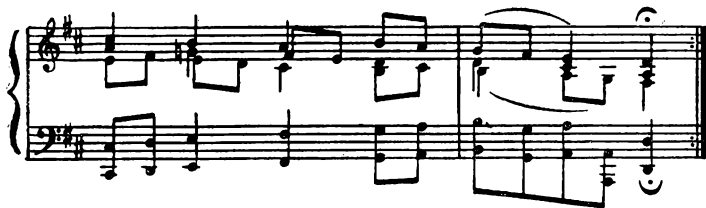
И. С. Бах. Кантата „Ein feste Burg.“ Заключ. хор

147

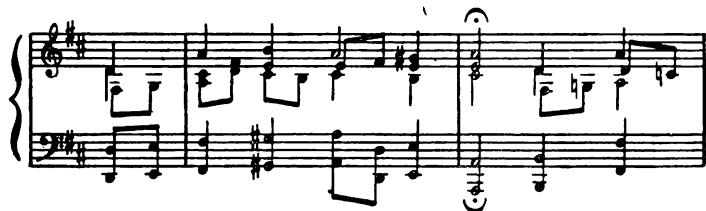
Das	Wort	sie	sol - len	las - sen	stahn und
Er	ist	bei	uns	wohl	auf dem Plan mit

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 21, с. 314—315.

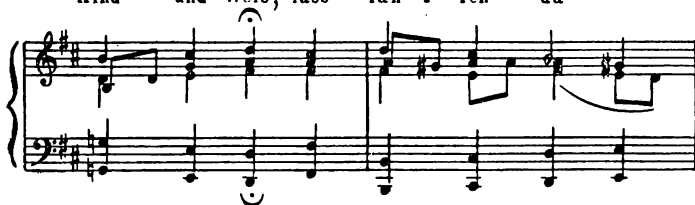
kein Dank da zu ha - ben
sei - nem Geist und Ga - ben.



Neh - men sie uns den Leib, Gut, Ehr,



Kind und Weib, lass zah - ren da



hin sie ha - ben's kein Ge - winn, das



Reich muss uns doch blei - ben



Энергичнейшая фраза на последние слова песни: «Настанет наше царство!» («Das Reich muss uns doch bleiben»)¹ — и в самом деле звучит у Баха «Марсельезой крестьянской войны», а текст и мелодия хора «проникнуты уверенностью в победе»². Реформационная кантата — одна из вершин баховского творчества.

До некоторой степени родственны этой образной сфере у Баха его кантаты-апофеозы, хотя их сюжетно-тематическая линия лишена эпоса «великих исторических воспоминаний». Один из лучших апофеозов лирико-философского плана — кантата «На вознесение» (№ 128). Это триумфальное прославление героя, погибшего за счастье человечества; музыка местами близка Магнификату, или *Sapientis* у Мессы си минор. Глубоко впечатляющий контраст этого цикла — прочувствованный элегический дуэт альты и тенора с концертирующим гобоем д'амур: «Свою власть утвердит он» (см. нотный пример 127). Это как бы сумрачный взгляд в прошлое (*ein Rückblick*, как говорят немцы), воспоминание о пережитых страданиях. Отчасти Бетховен воспользовался сходным приемом в медленных частях Третьей и Седьмой симфоний, а Брамс — в четвертой части Третьей фортепианной сонаты фа минор.

Встречаются между духовными кантатами Баха и произведения бытового, точнее — лирико-бытового характера. Их особенность — психологически глубокий и сложный подтекст. Здесь все не столько элементарно просто, сколько, как любил говорить почитатель Баха Г. Ф. В. Гегель, «прикрыто простотой». Такова маленькая кантата «Останься с нами, вечер близок» («Bleib'bei uns denn es will Abend werden»). С скромный ужин у домашнего очага — и бедный путник, фигуру которого окутывают надвигающиеся сумерки. Что-то странно знакомое светится в величаво-спокойных чертах и будит горечь воспоминаний. Затем наступает радость узнавания и изливается в светлой приветственной песне посреди наступающей ночи.

В музыке кантаты гармонично слиты в целостный сложный образ темный, тихо засыпающий вечерний пейзаж, тягостное раздумье и песня, поначалу безыскусственно-печальная, потом все чаще и ярче озаряемая внутренним душевным светом и радостью:

И. С. Бах. Ария из кантаты „Bleib bei uns“
148 (,Останься с нами“)



Как вли, цо твое вгледялся, свет нам души о - зари... ..

Захватывающая психологической правдой интерпретация древней библейской легенды роднит здесь Баха с Рембрандтом («Христос в Эммаусе»).

Есть, наконец, у него духовные кантаты-драмы. Одна из самых поэтичных — «Wachet auf, ruft uns die Stimme» («Проснитесь, голос нас сзывает!») № 140, написанная на мелодию старинного протестантского хора. Сюжет — евангельская притча о мудрых и неразумных девах, переосмысленная Бахом в трагедию лю-

¹ У В. Зоргенфрея произвольно переведено: «господне царство». Мы исправляем неточность перевода.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 36, с. 269.

дей, прославивших свое счастье в жизни¹. Более внешняя, поэтически-жизнеписная сторона кантаты — красивый, циклически развернутый образ свадебного торжества с величальными хорами, плясовой музыкой и лирическими песнями новобрачных. Бьет полночь и к девам является долгожданный жених, «словно олень, сбегающий по цветущим холмам». Одни девы достойно встречают его: они бодрствовали, так как сохранили зажженными светильники на ночь. У других же — неразумных — лампы погасли, и они уснули во мраке ночи в своей горнице. Тут раскрывается другая сторона сюжета — глубинная и драматическая. Колокольный звон пробуждает дев ото сна, одна за другой поднимаются они, смятенно толкают (пунктирный ритм) и будят друг друга: «Проснитесь, голос нас слышит!» (хор Es-dur с соло сопрано и валторны). Но уже поздно: мудрые опередили их. Приближается свадебный поезд с веселым говором и танцами (свадебная плясовая в басу), меж тем как ночной сторож на башне, своего рода библейский Линцей, «добру и злу внимая равнодушно», спокойно напевает свою песенку (хоральный напев тенора с очаровательно игривым контрапунктом струнных — тот же Es-dur)²:

149 И. С. Бах. Кантата „Wachet auf“

Tenore

Zi - on hört die Wäch - ter

sin - gen, das

¹ Автор учебника придерживается здесь в основном интерпретации Альбера Швейцера.

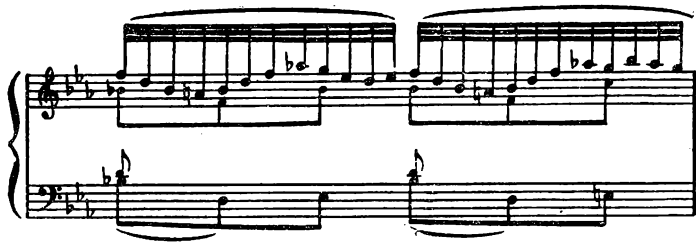
² В хоральной прелюдии Баха для органа Es-dur (фортепианная транскрипция Ф. Бузони № 3), как и в партитурном оригинале, тема хорала «Wachet auf» вступает у тенора (средний голос) со второй строфы песни (такт 13).



Неразумные девы, как зачарованные, внимают музыке шествия. Неужели не поздно, неужели это к ним? Тогда разыгрывается беспримерный по тонкости замысла диалог — дуэт с-moll жениха и невесты. Он может озадачить слушателя: гармонический минор лада, какая-то иступленно-патетическая интонация, цветистый орнамент и упоенно и печально звучащее ритмическое *ostinato* неожиданно сближают его с арией «О сжался!» из написанных ранее «Страстей по Матфею». Вы вслушиваетесь: как объяснить странный парадокс свадебной ситуации и горестного напева? Он (жених) напевает деве мудрой, но не вызывает ли к нему совсем другая — неразумная? Вывает, ибо тешит себя надеждой, что признания любви обращены к ней? Так возникает драматичнейшее *qui pro quo*. Не потому ли слова говорят об упоении счастьем, а музыка полна интонаций баховского плача?

И. С. Бах. Дуэт из кантаты „Wachet auf“





Кортеж подходит — и проходит. Понемногу стихают и теряются в ночи говор и смех, любовные речи и пляски. То мудрые справляли свою свадьбу! Неразумные в исступлении ломают руки, сторож на башне по-прежнему лениво мурлычет свою песенку, а ангельский хор а *capella* на тему «Wachet auf» (Es-dur) возвещает как бы издалека, что все вокруг снова погрузилось в беспробудный сон...

От этой маленькой ночной сцены веет духом шекспировской драмы. Контрастные планы — чужой праздник, обманутые надежды, безразличная обыденность окружающего, дремотное спокойствие ночи — причудливо и вместе с тем стройно соединились здесь.

К духовным кантатам Баха могут быть отнесены и его мотеты, которых сохранилось всего шесть (остальные утеряны). Это — широко развернутые композиции на немецкие религиозные тексты для хора, без вокальных соло (есть ан-

самбли) и инструментальной партитуры. Сузив круг выразительных средств, Бах дал им зато мощно концентрированное применение: четыре мотета написаны для двух хоров. Музыка этих последних произведений монументального стиля прекрасна. Мотет «Приди, Иисус!» (g-moll) — одна из трагичнейших страниц баховского творчества. Чрезвычайно смел, оригинален по композиции мотет «Моя радость» (e-moll) на текст «Послания римлянам» апостола Павла. Ф. Вольфрум не без основания называет его «хоральной фантазией, единственной в своем роде». Мотет «Новую песню господу спойте» (B-dur) был среди баховских произведений особенно любим Вагнером и Моцартом.

Песни

Помимо циклических форм, Бах написал, вероятно, около тридцати отдельных песен на немецкие духовные и светские лирические тексты. Часть из них (21) входит в так называемую «Музыкальную книгу песен» кантора Г. Шемелли для голоса с цифрованным басом (орган или клавиш). Над «Песенником Шемелли» Бах работал в Лейпциге в 1736 году¹. Иногда эти сочинения мастера называют ариями. Название это неудачно: перед нами типично немецкие простые песни, *schlichte Weisen*, отличающиеся бесхитростно-задушевной интонацией и почти всегда свойственной Баху глубиной выражения. Некоторые из них — «О мрак ночной!», «Доволен будь», «Тебе, тебе» — очень любимы в немецком камерном репертуаре.

Инструментальное творчество. Органье жанры

В сфере инструментальной музыки творчество Баха точно так же открыло целую новую эпоху, плодотворное влияние которой распространяется до наших дней и, очевидно, никогда не иссякнет. Выдающиеся виртуозы современности, такие, например, как Видор, Швейцер, Бузони, Казальс, Д. Ойстрах, — его неумолимые пропагандисты и вдохновенные интерпретаторы. Не скованный застенелой догматикой религиозного текста, Бах особенно широко обращен здесь в будущее, непосредственно близок реальной жизни, ее впечатлениям, эмоциям. Здесь он теснее всего связан с традициями и приемами светского искусства и музицирования, всего отзывчивее на его запросы. Многими чертами инструментальные произведения Баха неразрывно связаны с его вокальными жанрами: это своеобразно-синтетическая природа его мелоса, та же медлительно и многосложно развивающаяся гармония, родственный тематизм, приемы его изложения и развития. Эта общность стиля особенно ясно выражена в органном творчестве.

Орган — инструмент, которым Бах, подобно Генделю, владел в высшем совершенстве. По своим выразительным возможностям он до некоторой степени заменял ему одновременно оркестр, клавиш и даже хор. Самое музыкальное мышление Баха-полифониста было по природе своей скорее всего органно. В общении с этим «инструментом-наперсником» (Ф. Вольфрум) полнее всего раскрывались характерные черты его артистической натуры. Нигде более не бывал он так патетически вдохновенен, мощен, богат полифо-

¹ Остальные сорок восемь напевов этого сборника принадлежат другим авторам.

нически, виртуозно блестящ. И ни в какой инструментальной сфере не изливалась так искренне его интимная лирика, исповеди его души.

Именно органу принадлежит тот баховский жанр, который непосредственно связывает его инструментальную музыку с духовными кантатами и пассионами, — это обработки хорала. Не считая самых маленьких и простых четырехголосных гармонизаций (их значение также не должно быть преуменьшено), Бах оставил нам свыше ста пятидесяти хоральных обработок. Большая часть их заключена в нескольких сборниках, составленных самим композитором. Кроме того, сохранилось еще около пятидесяти обработок, многие из которых относятся, по-видимому, к раннему периоду творчества.

В ранних *opus'ax* этого жанра Бах непосредственно следует тому стилю, в каком обрабатывали хоральные мелодии его предшественники, особенно Бём, Рейнкен, Пахельбель. Тут у него преобладают традиционные приемы фигурации, «колорирования» хорала, фугированные формы в стиле Пахельбеля.

Новым словом явилась созданная в начале зрелого периода (Веймар, Кётен) «Органная книжка», для которой Бах написал сорок шесть прелюдий из задуманных ста шестидесяти девяти. Многие из них хорошо известны в музыкальных кругах и широкой публике благодаря прекрасным фортепианным обработкам Ф. Бузони, С. Фейнберга и других авторов. Большинство прелюдий этого сборника — небольшие лирические поэмы, скромные по изложению, но полные чудесной поэтической выразительности. Таковы, например, прелюдии на хоралы «Приди, язычников спаситель» (g-moll), «Адамов грех» (d-moll), «Уж старый год минул» (d-moll). Новаторство Баха сказалось в том, что, мастерски применяя имитационную разработку (особенно каноническую), он широко сочетает ее с контрастной полифонией. Хоральный напев является в верхнем голосе, в то время как в средних и нижних слоях ткани к канонической имитации присоединяются контрапунктирующие мелодии, созданные композитором в свободно-индивидуализированной манере. В этом полифоническом синтезе архаически-важные хоральные темы интонационно совершенно преображаются и излучают глубоко скрытые в них богатства гармонии и экспрессии. Отметим также особую роль, какую в прелюдиях «Органной книжки» играет облигатная педаль. Современники отмечают, что в применении ее Бах был несравненным виртуозом и нередко «играл ногами целые мелодии, каких другие органисты не в силах были бы исполнить и всеми пальцами обеих рук» (И. Форкель). В этом смысле «Органная книжка» — высшая школа педального мастерства.

В своей монографии «И. С. Бах» Альбер Швейцер весьма пренебрежительно отзывается об опубликованных в 1747 году «Шюблеровских хоралах», которые названы так по имени издателя. Эта оценка отнюдь не оправдана. Шесть пьес, вошедшие в это изда-

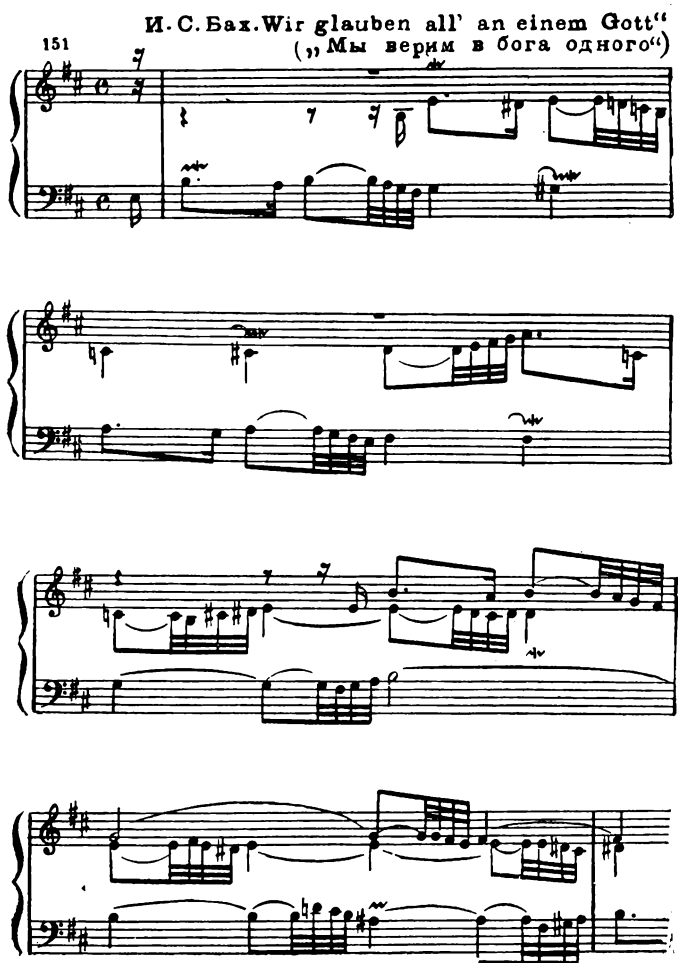
ние, представляют превосходные транскрипции из кантат, и, видимо, не случайно композитор, добившись их прижизненного обнародования, придавал им особенное значение. Это также одно из важных звеньев, связующих его вокальное и инструментальное творчество.

В последние годы жизни Бах много трудился над переработкой ряда больших хоралов, сочиненных, вероятно, в тот же веймар-кётенский период. В новой, лейпцигской, редакции они составили сборник под названием «Восемнадцать хоралов разного рода для игры на органе с двумя мануалами и педалью». Здесь в отличие от скромных, камерно-лирических интерпретаций «Органной книжки», собраны масштабные композиции блестящего и патетического концертного стиля. Бах снова обращается к приемам мастеров XVII века, особенно Бухстехуде, воссоздавая их, однако, в синтезе с новым свободно-импровизационным методом и стилем. Хоральные мелодии вариированы со щедрой изобретательностью и разнообразием фактуры. Они расцвечены чудесной фигурацией, экспрессия их усилена выразительными мелизмами, оттеняющими кульминационные вершины и особую значительность заключительных оборотов. Регистровка звуковых масс богато дифференцирована; необычайно смелая, она достигает потрясающих эффектов звучности и всегда оправдана поэтическим замыслом, в котором интерпретирован хоральный напев. Имитационно-полифоническая разработка (канон, fuga) синтезирована с интерлюдиями импровизационного гомофонно-гармонического склада. При помощи ритмических вариантов и красок гармонии мастер извлекает из хоральных и нередко контрапунктирующих им контрастных мелодий огромное богатство выразительных оттенков. Роскошь фигуративного изложения никогда не подавляет и не рассеивает их. В «больших» хоралах Бах совершенно эмансипируется от молитвенных текстов, и строфы хорала превращаются у него в строго последовательно сменяющие друг друга составные части чисто музыкальной композиции. Так написаны, например, прекрасные прелюдии «О ты, радость моя» (e-moll), «Ты, Христос Иисус, спаситель» на мелодию гуситского гимна (e-moll) и другие.

Недаром набожный Филипп Вольфрум ратовал за то, чтобы слова этих песнопений трижды печатались в программах концертов, где исполняются «большие хоралы». Видимо, он опасался, что баховская музыка может поглотить или развеять молитвенный смысл этих слов.

Еще дальше от хоральных подлинников отошел Бах в «Прелюдиях к катехизису и прочих песнопениях», которые вошли в третью часть «*Klavierübung*» (1739 год) и известны также под названием «Органной мессы». Их всего двадцать одна: двенадцать больших, наподобие «Восемнадцати», и девять малых — в стиле «Органной книжки». Вопреки названию сборника и Рихарду Вагнеру, услышавшему там музыкальное воплощение «чудотворной религиозной догмы», лучшие «Прелюдии к катехизису» — это совершенно ли-

шенные лютеранского догматизма, вдохновенные и свободные фантазии, где, по справедливому замечанию Альбера Швейцера, «хоральные мотивы как бы завуалированы и мелодия их расплывается...». Таковы большие хоралы сборника (например, блестяще колорированный фа-мажорный «Один лишь ты в небесной вышине») и некоторые из малых: ритмически изощренная фугетта «Мы верим в бога одного», поэтически-сосредоточенный «Отче наш» и другие:



Одно из самых возвышенных и технически совершенных произведений, написанных Бахом для органа, — «Несколько канониче-

ских вариаций на рождественский хорал «С небесной высоты». Изумительное, трудно даже постижимое мастерство, с каким полифонически разработан этот широко популярный в то время народный напев, сочетается с полной свободой и естественностью эмоционального выражения. Вариационный цикл — без предварительного изложения темы — построен по принципу строго постепенного, но неуклонного динамического нарастания. Кульминационную вершину составляют последние вариации с канонами в сексту, терцию, секунду, нону и с грандиозной заключительной стреттой. Это произведение в некотором смысле завершает собою многолетний процесс освобождения баховского органного творчества от непосредственного воздействия религиозной поэзии хоральных песнопений.

Здесь мы покидаем область хоральных жанров и переходим к органным сочинениям на темы чисто светского происхождения и характера. Другой большой вариационный цикл для органа, гораздо ранее написанный в Веймаре, вероятно, около 1716 года, — это Пассакалья *c-moll*. Следуя своему предшественнику Д. Бухстехуде, оставившему несколько прекрасных сочинений этого рода в барочном стиле XVII столетия, Бах воспользовался давним жанром «прощальной музыки провожания по улице» и формой старинных вариаций на *ostinato*, чтобы развернуть величественную и сумрачную картину шествия со скорбной песней, трагедийными эпизодами и торжественным апофеозом — прояснением в конце. По размаху композиции, мощи звучания, по красоте регистровки, богатству ритмических вариантов, гармонических фигураций и постоянно изменяющегося патетически-выразительного рисунка мелодии Пассакалья *c-moll* не знает себе равных в мировой литературе, разве за исключением финала Четвертой симфонии Брамса. Свою современницу — *g-moll*’ную Пассакалью Генделя — она оставляет далеко позади. Не случайно, написав ее в первой редакции для клавира с педалью, Бах вскоре создал новый органный вариант, более отвечавший величию замысла. Восемитактная тема — период в строгой октавной фактуре, широкого и величавого контура, с остро напряженной баховской интонацией уменьшенной кварты в третьей четверти формы — составляет обобщенный и резко очерченный абрис огромной конструкции. Цикл двадцати вариаций развернут двумя большими динамическими фазисами или волнами. Срединная кульминация (взвихренные потоки октавной фактуры, ниспадающие и избегающие в огромном диапазоне) усилена появлением темы — *ostinato* в верхнем голосе (X вариация), и пассакалья на время становится чаконей. Во второй части цикла активизация маршево-ритмического элемента постепенно снимает горестно-трагедийный нюанс, разлитой по произведению, и подводит к завершающей кульминации — двойной фуге с остро контрастной, не то плачущей, не то пляшущей второй темой¹ и пышно

¹ См. пример 139б.

фигурированным противосложением. Его колокольно-звонные переливы заполняют собою репризу фуги. Прощальная процессия преобразуется в блестящее праздничное торжество. Тут Бах подобен Гольбейну и другим великим мастерам Возрождения, когда, заглядевшись на красоту и величие жизни, они растворяют трагические мотивы горя и смерти в ослепительной симфонии сверкающих красок и пластически-чувственных линий.

Мы не будем касаться здесь других вариационных композиций, написанных мастером для органа. Они значительно более ранни, а следовательно, менее зрелы и значительны.

Совсем иная сфера органного творчества — трехголосная Пастораль F-dur для двух мануалов и педали — поэтическая идиллия народного стиля. Ее гармонический колорит светел, фактура прозрачна, певучие мелодические линии расцвечены свирельной фигурацией мягкого рисунка. Бах близок здесь Генделю и финалу Рождественского концерта Корелли. Незамкнутый тональный план дал повод Ф. Шпитта и Ф. Вольфруму предположить, что Пастораль не является законченным произведением. Пока предположение это остается гипотезой.

Особое и весьма скромное место в органном творчестве Баха занимают его концерты и сонаты. Что касается шести концертов, то они не являются оригинальными сочинениями композитора. Это прекрасно выполненные транскрипции скрипичных концертов Вивальди и других авторов. Бах был подлинным виртуозом транскрипции для своего времени и сделал много превосходных аранжировок как собственных, так и чужих произведений, о чем уже была и еще будет речь впереди. Его острый интерес к Вивальди в этом жанре понятен: то был крупнейший мастер концерта, на его опыте Бах учился и совершенствовал свое мастерство.

Иначе обстоит дело с шестью сонатами, написанными во второй половине 20-х годов, возможно, в качестве инструктивно-педагогических пьес для Вильгельма Фридемана Баха. Они типичны для стиля раннего лейпцигского периода, красивы по тематизму, совершенны по разработке и композиции, но вряд ли представляют собою «органые сонаты» в подлинном смысле¹. Их трехголосная фактура скорее клавесинна; к тому же в авторском оригинале они прямо именуются сонатами для клавира с двумя мануалами и педалью. Это не помешало композитору включить их позже в органианный репертуар. Весьма сомнительна и самая сонатность этого опуса. Еще Ф. Вольфрум справедливо указал на свойственные сонатам черты концертности, причем в этом смысле они уступают клавирным и скрипичным концертам мастера. Это эстетически за-

¹ Особое место занимает Largo Пятой сонаты C-dur — одно из прекраснейших скорбных раздумий у Баха. Выдающийся интерпретатор Баха советский пианист проф. С. Е. Фейнберг оставил нам превосходную транскрипцию Largo (a-moll), воссоздающую на фортепиано несравненную мощь и трагический пафос этого творения.

кономерно. Видимо, Бах экспериментировал и искал художественно полноценного синтеза для своего излюбленного инструмента с наиболее перспективными жанрами эпохи, устремленными в будущее.

Но органная культура находилась в блестящем кульминационном фазисе, которому, однако, уже не суждено было ни стать продолжительным, ни тем более повториться. Потому соната и концерт получили развитие в других сферах баховской музыки, а органные сочинения больше тяготели к прежним, отстоявшимся формам XVII столетия. Однако и этим традиционным жанрам, которые культивировались предшественниками, Бах дал качественно иную — новаторскую интерпретацию. Это в особенности относится к прелюдиям и фугам, которые, наряду с хоральными обработками, составили центральную и важнейшую область баховского органного творчества (их написано было не менее сорока). Здесь закономерности, художественные и структурные нормы Баха-полифониста впервые нашли полное, ясное и наиболее внушительное выражение. Именно он — первосоздатель прелюдии и фуги как жанра с единой, цельной композицией в двух глубоко различных, но гармонично синтезированных частях. Известно, что фуги и прелюдии сочинялись итальянскими, испанскими, французскими мастерами еще задолго, в добаховский период. Но тогда их писали и исполняли порознь, как отдельные пьесы самостоятельного эстетического значения либо — как это было, например, в органных токкатах и фантазиях Бухстехуде — одна сложная пьеса заключала в себе фугированные и прелюдирующие фазы или эпизоды, по несколько раз ритмично сменявшие друг друга. К тому же виртуоз-органист, как правило, прелюдировал в виде неписаной импровизации, возникавшей на слуху у публики непосредственно во время исполнения. Бах нарушил эту традиционную трактовку жанров и пошел иным, новым путем.

Во-первых, он отступил от слитных импровизационно-фугированных форм и в противовес им четко разграничил прелюдийную и имитационно-полифоническую сферу, придав каждой замкнутую в себе композиционную форму. Во-вторых, он неизмеримо усовершенствовал фугу и прелюдию (фантазию, токкату), доведя их до типической завершенности жанра и стиля. Наконец, он воссоединил их в совершенно новом синтезе, создав высокохудожественный «диптих» или, как иногда выражаются, «малый цикл», органичный и в то же время контрастный, каких до него не бывало. От хороших фуг, скажем, си-минорной Мессы, Магнификата или кантат органные отличаются более инструментально-фигуративным рисунком, большим блеском, концертностью фактуры; их мелос носит шире обобщенный характер, изобразительно-звукописные приемы и эффекты не свойственны ему. Темы очерчены широким контуром, их контрасты очень рельефны, иногда лапидарны; раскидиста планировка тематических проведений (частые контрэкспозиции). Еще шире развернуты интермедии: это целые мелодические потоки

секвентной, иногда имитационной структуры, возникающие «на поворотах» полифонического развития. Репризы сильно динамизированы, в кодах (заключительных каденциях) возвращаются приемы виртуозно-импровизационного плана. Здесь Бах по композиционным принципам и фактуре всего ближе к стилю барокко.

Таковы некоторые общие черты. Они составляют некую среднюю, или равнодействующую, но как часто Бах отклоняется от нее в индивидуальных решениях! Для органа написан, например, весьма скромный *opus* — «Восемь маленьких прелюдий и фуг» веймарского периода. А рядом с ним высятся такие «звуковые соборы», как фуги *a-moll*, *d-moll* («Дорийская»), «большая» в *g-moll* и другие. Помимо самого масштаба, и здесь жанрово-интонационный облик, строй темы очень различен и по-разному определяет собою не только структуру фуги, но и ее образное содержание. В своей монографии о Бахе Жюльен Тьерсо указывает на органические фуги-элегии (маленькая fuga *e-moll*), фуги-сказания (*c-moll*), фуги-пляски (*g-moll*), молитвы, даже фуги — «схоластические рассуждения» (*C-dur*)!

Что касается вступительной пьесы — прелюдии, токкаты, фантазии, — то это почти всегда импозантный портал здания; он ведет вас в тональную, эмоционально-образную, иногда даже тематическую сферу фуги, а в других случаях, наоборот, художественно оттеняет ее качества — рационализм строения и развития, тематическую насыщенность, линейность фактуры — приемами противоположного качества: растворенностью тематизма, изложением в виде свободной импровизации, гомофонностью склада. Прелюдии к большим фугам *D-dur* и *Es-dur* — своего рода увертюры ораториального типа — массивные, величавые, решенные в скупых, строгих линиях. Прелюдия к большой фуге *a-moll* — великолепная патетическая импровизация фигурационно-виртуозного плана. Все они, как и многие другие им подобные, торжественно и пышно предшествуют — не более, и именно таково их жанрово-эстетическое назначение.

Но наряду с органическими «циклами»¹ такого типа Бах создавал и другие, где богатство образов, заключенное в прелюдирующей пьесе, уравновешивало обе части в их художественной значимости и глубине. Прелюдия к «малой фуге» *e-moll* — это трагический инструментальный речитатив, могущий поспорить с *e-moll*'ным *Andante* Четвертого фортепианного концерта Бетховена. Вместе с фугой он составляет целую лирико-драматическую сцену, полную поэзии и психологической выразительности. Токката *C-dur* — сама по себе уже целый цикл, почти наподобие сонатного, с блестящей интродукцией, типично «токкатным» *Allegro*, лиричнейшим *Adagio* большого дыхания и величественным *Grave*, грандиозным по своим гармониям:

¹ Проф. В. В. Протопопов вводит понятие «контрастно-составной формы».

152 Grave

После всего этого «центр тяжести» оказывается передвинутым, и остро ритмичная fuga на $\frac{6}{8}$ воспринимается скорее как большая полифоническая жига-финал.

Клавирные жанры

В творчестве и во всей музыкальной жизни Баха клавир играл очень большую и своеобразную роль. Во-первых, это был чисто светский инструмент — по репертуару, тембру, стилю, тематизму. Во-вторых, в профессиональных и просвещенно-любительских кругах именно клавир был обычным и любимым инструментом домашнего бытового музицирования. В-третьих, клавир стал для Баха повседневной основой музыкального экспериментирования в области строя, гармонии, формообразования. Наконец, клавир шире всего связывал между собою различные жанровые сферы баховского творчества —

от скромных маленьких пьес инструктивно-педагогического плана и до монументальных синтетических композиций (партия basso continuo). Приходится встречаться с утверждением, будто Бах явился первым, кто внес в клавирную музыку большое, серьезное содержание. Вряд ли можно с этим согласиться. Достаточно назвать Джироламо Фрескобальди, Франсуа Куперена младшего или современника Баха Доменико Скарлатти — музыкантов, создавших клавирные произведения большой глубины и силы до Баха или независимо от него.

В действительности новое слово, сказанное немецким мастером, заключалось в другом. Он расширил образно-выразительную сферу клавира и выработал для нее гораздо более широкий, синтетический стиль, вобравший в себя выразительные средства, приемы, отчасти тематизм, усвоенные из органной, оркестровой, вокальной литературы — немецкой, итальянской, французской. В этом смысле клавирная музыка Баха менее специфически клавишинна, чем у Куперена или Д. Скарлатти, хотя стиль ее более многогранен и богат. Он связан с таким «горением» эмоций и глубины мыслей, какие в звучании, динамике, фразировке, штрихе были на этом инструменте решительно недостижимы не только до Баха, но и в его эпоху. Клавесин был слишком сух и звонок для него, клавикорд — слаб и глух, сконструированное им лютневое чембало не принесло необходимого результата, а только что изобретенное фортепиано еще не успело реализовать свои потенции. Некоторые значительнейшие произведения Баха написаны для клавесина с двумя мануалами и педалью. Этот инструмент давал возможность обогатить фактуру, динамику (сочетание forte и piano) и исполнять произведения органной литературы. Но мастер видел дальше. Его стиль переступал границы технологически возможного для всех тогдашних конструкций и становился фактором дальнейшего прогресса.

При всей многосторонности образного содержания, требующей подчас очень различной манеры исполнения, клавирный стиль Баха отличается некоторыми общими чертами: по преимуществу энергичным и величавым, сдержанным и уравновешенным эмоциональным строем, богатством и разнообразием фактуры, менее элегантно отделанной, чем у мастеров французской школы, менее виртуозно-блестящей, чем у Доменико Скарлатти, зато более интонационно насыщенной. Контур клавирной мелодии выразительно певуч. Как известно, инвенции и симфонии были предназначены специально для выработки кантабильной манеры игры. С этим принципом связана была в большой мере баховская аппликатура и постановка руки. В отличие от виртуозов французской школы, он играл закругленными пальцами (при свободной кисти) и с чрезвычайной плавностью соскальзывал с клавиши. Сохраняя старый прием переkreщивания пальцев, он широко и систематически ввел новый — подкладывание первого пальца и тем самым продвигался в направлении к современной аппликатуре. Рисунок линии тонко

детализирован, а мелизматика, в применении которой Бах был весьма умерен, особенно в лейпцигский период, интонационно наполнена и требует спокойно-неторопливой, ровной и отчетливой манеры исполнения.

Однѣ из характерных особенностей стиля — насыщенность изложения гармоническими фигурациями, особенно в прелюдиях, фантазиях-точках, вариациях и doubles. Вероятно, посредством этого приема композитор стремился «поднять на поверхность звучания» глубинные пласты тех грандиозных гармоний, какие в слитной фактуре на клави́ре того времени не могли сколько-нибудь полно раскрыть заключенные в них сокровища колорита и экспрессии. О фразировке в клави́рных произведениях мы вынуждены судить, главным образом, исходя из структуры мелодических линий, расстановки пауз, синкоп, а также принимая во внимание те лиги, какие проставлены автором в произведениях других жанров: в скрипичных сонатах, партитах, некоторых кантатах и Бранденбургских концертах. Все это позволяет подтвердить давно оправданный концертной практикой вывод, что в клави́рных сочинениях Баха фразировка очень гибка, детальна, подчинена не только общему контуру мелодии, но и отдельным извивам его рисунка (фразки, фазы движения) и планировке местных кульминационных вершин. Даже в гомофонных жанрах Баха фразировать по элементарной схеме парной группировки длительностей было бы схематизмом, огрубляющим тонкую и гибкую метро-ритмическую организацию баховского мелоса. Это противоречило бы стилю.

Коротко о клави́рных штрихах. Колкая острота, «жемчужная» россыпь пассажной фактуры в такой же степени не в стиле Баха, как и сладкозвучная тягучесть кантилены. Его *staccato* тяжелее, весомее скарлаттиевского. Его *legato* полнозвучно, певуче, но в нем почти всегда заложен импульс активного развертывания мелодического голоса. Бузони́евская концепция *non legato* как идеального якобы штриха для баховского клави́рного стиля мало убедительна как теоретически, так и в смысле ее практического применения. Наши суждения о динамике Баха в большой степени предположительны: динамические нюансы проставлены композитором лишь в трех произведениях для клави́ра: Хроматической фантазии, Итальянском концерте и Седьмой партите *h-moll*. Здесь трудно не согласиться с Ф. Бузони, Вианна да Мотта и А. Швейцером, выдвигающими на первый план «динамику больших линий» или «террасообразную» планировку полей звучания. Чрезмерная детализация динамических нюансов, частые нарастания и затухания звучности (особенно в малых построениях) не отвечают стилю Баха, мельчат его и лишают того спокойного величия и сосредоточенной энергии, внесение которых в клави́рную музыку составило одно из самых больших его приобретений.

Если восходить постепенно от произведений более простых к более сложным, то мы прежде всего встречаемся с восемна-

дцатью Маленькими прелюдиями, с фугеттами и другими пьесами, предназначенными для начинающих. Часть таких сочинений вошла в так называемую «Клавирную тетрадь» Вильгельма Фридемана Баха. Эти легкие миниатюрные вещи, многие в простейшем двухголосном изложении, составляют первую ступень баховского инструктивно-педагогического репертуара. Они написаны зрелым мастером, и мы находим среди них немало превосходных образцов его клавирного стиля: типичный по тематизму, певучий и лирически-сосредоточенный менуэт — трио g-moll; гармонически-фигуративную лютневую прелюдию c-moll, мятущуюся и насыщенную скрытой полифонией; или три менуэта в тональности соль, мелодический стиль которых, особенно в кадансах, предвещает Моцарта не меньше, чем арии поздних опер Генделя. Это произведение, совсем скромное, но удивительно изящное по фактуре, до наших дней не утратило свежести очарования и теперь исполняется обычно в прекрасном переложении Эгона Петри.

Сюиты (партиты) В нотных тетрадах Анны Магдалины Бах записаны были пять Французских сюит и две партиты. Впоследствии, во второй половине 20-х и в начале 30-х годов, Бах опубликовал свои партиты как первую часть задуманного им капитального труда «Klavierübung». Очевидно, и сюитам он придавал отчасти инструктивно-педагогическое значение. Однако этот жанр привлекал его в гораздо более широком эстетическом плане. Всего клавирных сюит написано Бахом двадцать три. Десять из них объединены в три сборника, входящих в сокровищницу классической фортепианной литературы.

Мы знаем, что не Бах — создатель немецкой клавирной сюиты: до него свои партиты написали такие композиторы, как И. Керль, И. К. Фишер, И. Кригер, И. Пахельбель, Д. Бухстехуде, Г. Муффат, И. Я. Фробергер, И. Кунау и другие. Заслуга Баха состоит в том, что он воссоздал этот жанр в новой интерпретации. Его сюиты уже очень далеки от прежней элементарной, танцевально-прикладной основы (Gebrauchsmusik). Его величаво-фигуративные аллеманды, энергичные куранты, глубокомысленные сарабанды, блестящие и остроумные жиги побуждают не к танцу, но к поэтическому чувству и размышлению. Это высокая поэтизация бытовой музыки, запечатлевшая обобщенно и художественно-прекрасно самые светлые, идеальные образы повседневной жизни. Сохранилось «соединение различного» как принцип, характерный для тогдашней немецкой эстетики. Он-то и объединяет цикл. В центре сюиты элегическая, порою трагедийная сарабанда, оттененная вереницею особенно легких и изящных танцев, еще не успевших потерять хореографического облика (менуэт, англес, гавот, бурре, полонез, пассаье), выступает как контрастный образ глубоко лирического высказывания. По значительности содержания и силе экспрессии — это предвестник уже недалеких — впрочем, в ином стиле — медленных частей поздних сонат и квартетов Бетховена.

Усложнение образа требует более многосторонних и богатых выразительных средств. Бах полифонически обогащает гомофонную сюиту. В аллемандах, курантах, ариях фактура насыщена мелодическими горизонталями, образующими нечто вроде звучащей глубинной перспективы; в двухголосных менуэтах, полонезах, бурре линии расщепляются и образуют кантабильно-выразительные скрытые голоса. Вся эта полифоническая тенденция сосредоточена и обобщена в жиге. У Баха это не только самая подвижная, темпераментная, ритмически острая часть цикла. Это его быстро проносящийся, но всегда полновесный финал. За энергичной моторикой здесь таится рациональнейшая конструкция, строго логическая работа анализирующей мысли. Баховские жиги, как правило, — пьесы чисто полифонические, иногда инвенции, иногда фуги. Среди них есть вещи большой силы, как, например, блестящая и мощная жига в соль мажоре или почти романтически-фантазийная в ре миноре из Французских сюит (последняя, вероятно, вдохновила Шумана на VII вариацию в «Симфонических этюдах»). После пестрого «дивертисмента» промелькнувших перед этим легких танцев такая пьеса вновь возвращает музыке чуть было не утраченную, как это могло показаться, смысловую значительность. Тем не менее это полная противоположность медленной, гомофонной и лирически-певучей сарабанды. Именно эти две части, так резко контрастные друг другу, образуют в шести Французских сюитах своеобразные устои всей композиции.

В Английских сюитах (их тоже шесть, и они, вероятно, точно так же написаны в Кётене) цикл значительно укрупнен. Он открывается импозантной прелюдией — самой ширококомасштабной пьесой сюиты. Собственно прелюдийные черты — некоторая «растворенность» тематизма, моноритмия — сочетаются в ней с качествами баховского концертного стиля: оживленным движением средних голосов или широкой мотивной разработкой. По размаху, блеску изложения и основательности модуляционного или контрапунктического развития (например, в сюите a-moll) прелюдия составляет один из самых весомых и глубоких образов цикла. С другой стороны, в сюитах a-moll, g-moll, d-moll лирическая сфера сарабанды, а в сюите A-dur куранты, расширена введением прекрасных мелодико-фигурационных и ритмических вариантов (Doubles). Особенно славятся сарабанды Английских сюит; они принадлежат к самым вдохновенным страницам баховского творчества. Среди них есть пьесы, написанные в строгой, почти суровой манере (F-dur); есть образцы пышного и торжественно «баховского барокко» (A-dur); есть возвышенно-сосредоточенные созерцания (d-moll); есть исповеди души, трагические и сложные (a-moll); есть, наконец, безыскусственно-простые, жалобные песни (e-moll).

Название «Английские сюиты», возможно связанное с заказчиком произведения, не имеет отношения к стилю и авторскому замыслу.

Семь партит, вошедшие в первую и вторую части «Klavierübung», свидетельствуют о дальнейшей эволюции жанра. Сохраняя схему прежней сюиты лишь в самых общих чертах, Бах дает ей гораздо более свободную интерпретацию и индивидуальное решение для каждого цикла. Вначале — вступительная пьеса, но почти всякий раз — иная: то легкая, подвижная прелюдия, то торжественная увертюра или симфония, то мелодически фигурированная фантазия-дуэт или, наконец, токката органно-импровизационного стиля. Большинство этих пьес написаны с размахом, блеском, контрастными сменами движений и фактуры; это придает характер концертности, а в увертюрах привносит даже «театральный» нюанс. Как и в некоторых Английских сюитах, сарабанды партит интерпретированы в виде лирических *adagio* в кантабилно-декламационной манере. Особенно в Первой и Четвертой партитах их мелос большого дыхания наполнен баховской экспрессией самого высокого пафоса. Зато все остальное стало пестрее, легче, свободнее. Круг «дивертисментных» номеров расширился, в нем появились совершенно новые пьесы демонстративно-нотанцевального плана: рондо, каприччо, бурлеска, скерцо, «Эхо». Порядок, в котором танцы следовали друг за другом, в некоторых партитах нарушился, легкие номера окружили сарабанду, и на этом фоне она зазвучала еще значительнее. Полифоническая жига потеряла свое амплу «облигатного финала». В первой партите она совсем миниатюрна и уже не полифонна. Во второй партите ее вовсе нет. Седьмой цикл Бах назвал не партитой или сюитой, но Увертюрой во французском стиле. В нем отсутствует традиционная аллеманда, а заключает его не жига, а маленькое поэтически-игровое «Эхо». Это партита без финала. Здесь Бах окончательно отходит от традиций XVII века.

Концерты

Выше говорилось о чертах концертности, отчасти сказавшихся в партитах и прелюдиях Английских сюит. Черты эти проявились не случайно. Напомним, что в Кётене Бах создал Бранденбургские и скрипичные концерты, в Лейпциге часть этих сочинений была переложена для клавира с сопровождением, а в половине 30-х годов написан Итальянский концерт. Этому предшествовала, начиная еще с Веймара, интенсивная работа по усвоению опыта итальянских мастеров, в первую очередь Вивальди, не менее девяти скрипичных концертов которого Бах переложил для клавира, органа. Транскрипцией концерта Вивальди *h-moll* для четырех скрипок является баховский концерт для четырех клавиров. Тринадцать клавирных концертов, написанных Бахом в лейпцигский период, принадлежат всецело ему. Здесь он выступает первосоздателем этого жанра. В то время клавир понемногу входил в музыкальную жизнь большого немецкого города с традициями публичного концертирования и сравнительно широким кругом любителей музыкального искусства. Несколько концертов написано было для Телемановского общества, где Бах с 1729 года выступал в качестве дирижера. Эти сочинения

мастера не только «пришлись ко времени» в его эпоху, но образовали в истории музыки новую, очень значительную жанровую линию, протянувшуюся до наших дней.

★ Семь концертов для одного клавира с сопровождением: № 1 (по нумерации, принятой в издании Баховского общества) — d-moll, № 2 — E-dur, № 3 — D-dur, № 4 — A-dur, № 5 — f-moll, № 6 — F-dur, № 7 — g-moll и один c-moll'ный — для двух клавиров с сопровождением — представляют транскрипции собственных скрипичных концертов Баха. Наиболее популярен в современном фортепианном репертуаре концерт № 1 d-moll, две части которого вошли в кантату «Нас скорбь великая ведет». Произведение это чрезвычайно органично, красиво по клавирной фактуре и, по справедливому замечанию Ф. Вольфрума, «меньше всего напоминает о своем «скрипичном» происхождении». Совершенные образцы баховского клавирно-концертного стиля — двойной концерт C-dur и оба трюйных концерта — C-dur и d-moll, написанные мастером специально для этих ансамблей. При исполнении и изучении всех этих прекрасных произведений нельзя забывать, что от современного концерта баховский отличается не только темброво-динамическими возможностями, структурой форм, техникой, но и другой ролью солирующего инструмента: это не более как «облигатная партия» в общем ансамбле (струнные и аккомпанирующий клавир — basso continuo). Это сказывается уже в некоторой «универсальности», обобщенности тематизма (скрипка — клавир; клавир — орган). Принцип состязания (концертирования) действует здесь столь же непреложно, как и у итальянцев; отсюда бо́льшая или меньшая тематическая насыщенность всей ткани и почти непрестанное активное мелодическое движение в партиях у смычковых. В крайних частях основные, наиболее рельефные тематические проведения поручены tutti или унисону solo и tutti. Помимо этого, струнные ведут голоса, контрапунктирующие мелодическим линиям soli, и участвуют в «эпизодах» разработочного характера. Зато в средних медленных частях трехчастного цикла (тоже по итальянскому образцу) tutti скромно отступают на второй план либо умолкают вовсе (Adagio двойного концерта C-dur), а солирующий клавир вступает в суверенные права и полнозвучно поет свою лирическую мелодию с сопровождением (партия левой руки). По складу эти средние части скорее гомофонны и построены обычно в старинной двухчастной или вариационной форме (на остином басу). Между двух кипящих жизнью Allegri они создают пленительно-поэтический контраст.

Первые части циклов наиболее внушительны по размаху и концертны по изложению, энергичны по тону, интенсивны по тематическому развитию. В них больше всего заложено элементов, способных послужить материалом для будущих сонатно-симфонических форм. Это прежде всего мотивное дробление с контрапунктической, модуляционной разработкой и типичный тональный план тематических проведений: тонико-доминантовая антитеза в первой

части формы, поворот в субдоминантовую сферу — в середине и возвращение в главную тональность — к концу. Однако тематически такое Allegro еще очень далеко от сонатно-симфонического. Его тема по типу часто близка полифоническим формам (ядро и последующее нейтральное движение). Если тема — период, то чаще всего это период типа разворачивания, с растворением начального построения в модулирующих секвенциях. Кроме того, тема Allegro, по существу, одна, и именно ее проведения составляют опорную линию всего тонального плана. Между ними расположены части формы, сходные с серединами типа развития; мы могли бы назвать их «тематическими разрежениями» (термин В. А. Цуккермана). В этом смысле структура первой части концерта «двулика»: тематически она еще тяготеет к рондо с разработочными эпизодами; тонально она уже приближается к сонате.

После высокой лирики Adagio, со свойственным ей медлительным разворачиванием песенного образа, финалы концертов вновь погружают нас в сферу энергичного движения, высокого и ровного тонуса. Возвращаются первоначальная тональность, темп, рондообразные черты трехчастной формы, активное концертное звучание у струнных. Так возникает второй большой контраст концертного цикла. Но он не вполне симметричен первому (Allegro — Adagio). В финалах больше блеска, разлива энергии, «крупного штриха», и не раз справедливо подчеркивалась в литературе та естественность, с какой возникают здесь ассоциации, ведущие к образам праздника, народной пляски. Но именно потому финалы элементарнее первых частей по тематизму и разработке, в частности модуляционной; в них меньше глубины и интенсивности внутреннего развития, хотя это и возмещается почти всегда превосходно «организованной» имитационной полифонией. Все вместе взятое приводит к своеобразному результату — неполной симметрии контрастных образов крупного плана.

Завершающей кульминацией на пути баховских исканий и достижений в этом жанре стал Итальянский концерт. Название это, данное самим композитором («in gusto italiano»), относится, главным образом, к стилю изложения и композиционному принципу, но никак не к тематизму концерта. Тема финала несомненно немецкого склада, тема Andante типично баховская. Что касается первой части, то еще А. Швейцер указал на ее тематическую близость Георгу Муффату. Можно было бы отметить еще более разительное сходство с пьесой Ф. Куперена (*La Mystérieuse*) («Таинственная»). Этапное значение концерта — не в «итальянском вкусе», а в новаторской природе. Написав его для клавира (с двумя мануалами) без какого-либо сопровождения, композитор мастерски воспроизвел в трех-, четырехголосной фактуре и сольную партию с басом и концерттрирующие средние голоса. Это создало богатство и мелодическую насыщенность звучания, в те времена совершенно небывалые.

Первая часть концерта явилась дальнейшим шагом мастера к созданию Allegro сонатного типа. Правда, она выдержана в одном плане и движении; развернутый и яркий контраст образов здесь отсутствует, и опоры тонального плана [T—T—D]—[D—T—SIV—SII—DIII—SIV—T]—[T—SIV—D—T] заключены в проведениях все той же темы. Именно они образуют красивую симметрию формы 52—86—54. Но эта тема — уже не единственная: с такта 30 вступает вторая, очень отличная от главной и специально отмеченная авторскими динамическими нюансами. Она обладала бы выразительными качествами, необходимыми для побочной партии сонаты, если бы не определяющая ее гармонию главная тональность фа. Таким образом, отдельные признаки сонатности уже налицо, но синтезированы они еще не по сонатному типу.

Примечательна и вторая часть концерта — Andante, d-moll. «Скованный пафос» этого вдохновенно-лирического образа изливается в прекрасной мелодии большого дыхания с ясно выраженными фазами волнообразных подъемов, спадов и характерным для Баха богатством интонационно-выразительнейших изгибов и вариантов рисунка. Самый тип мелодии свидетельствует о стремлении композитора воссоздать здесь в клавирном звучании и фактуре характерные приемы скрипичного концертирования, неосуществимые на клавишных инструментах того времени. В этом смысле стиль Баха также устремлен в будущее. Гомофония Andante относительна, она составляет лишь одну сторону ткани: в то время как сопрано поет светлую элегию forte, сопровождающие голоса в параллельном движении постепенно скользящих терций и секст исполняют piano, «вторым планом» скромный дуэт — Lamentó. Органные пункты (линия расщеплена, и опорные звуки оседают внизу) гармонически скрепляют трехголосие и привносят в движение образа момент успокоения, сдерживая эмоциональный разлив. Это создает контрастную «полифонию пластов» внешне гомофонной фактуры: патетически импровизационное соло вверху, ритмически ровное певучее двухголосие в среднем слое, мерные звоны — фигурация органного пункта в глубоком басу. Andante Итальянского концерта предшествует соло флейты из «Орфея» Глюка.

В третьей части цикла баховская трактовка концертного финала достигает типичной завершенности. Это — вершина его brio, праздничного подъема, яркая и оживленная, подчеркнута однозначная, элементарная по тематизму и рисунку. Образ особенно близок здесь финалам ранних симфоний XVIII столетия, хотя и выполнен иными средствами. Поэтическая триада Действие — Созерцание — Игра — триада, пленявшая фантазию немецких художников вплоть до Гёте и Бетховена, — нашла в Итальянском концерте инструментальное воплощение, идеальное для своей эпохи.

Итальянский концерт вместе с Увертюрой во французском стиле (Седьмой партией) вошел во вторую часть «Klavierübung». Третью часть составили органная Прелюдия и fuga Es-dur, послед-

ние хоральные обработки («К катехизису») и Дуэты, о которых речь будет впереди. Четвертая, завершающая, часть этого огромного труда — соль-мажорная Ария с тридцатью вариациями, произведение, известное под названием Гольдберговских вариаций — по имени клавесиниста-виртуоза Иоганна Теофила Гольдберга. Состоя домашним музыкантом у тогдашнего русского посла при Саксонском дворе графа Кайзерлинга, Гольдберг усовершенствовался у Вильгельма Фридемана и Иоганна Себастьяна Баха. Вариации были заказаны Кайзерлингом для Гольдберга; клавесинист играл их вельможе ночью порой, чтобы разгонять тоску в часы его бессонницы. Так возникло произведение, роль которого в фортепианном искусстве может быть сравнима лишь с Вариациями Бетховена на тему вальса Диабелли, Симфоническими этюдами Шумана, паганиниевским и генделевским циклами Брамса. О Гольдберговских вариациях отчасти уже говорилось в связи с народно-песенными истоками баховского мелоса и стилем его полифонии. Темой композитору послужила ранее написанная им сарабанда, вошедшая во вторую нотную тетрадь Анны Магдалины. Круг образов, которые воссозданы на этой основе, широк, он образует и в самом деле некий «микрокосмос» баховского творчества. Самый стиль вариационного цикла сложен, это изумительный «контрапункт» вариационных форм. Проходящее через всю композицию *basso ostinato* придает ей черты старинных вариаций типа пассакальи. В то же время гомофонная тема в двухчастной форме, возникающие всякий раз новые, иногда очень свободные варианты мелодического рисунка, при неизменности общего плана гармонии, характерны для строгих вариаций фигурационного типа. Наконец, Гольдберговский цикл — это вариации полифонические: почти повсюду тема сарабанды в различных вариантах разработана контрапунктически, а девять канонов в последовательно нарастающих интервалах от унисона до ноны равномерно прославляют и скрепляют огромную конструкцию. Помимо этого, цикл образует линию некоторого динамического нарастания. Во второй трети формы усиливается ритмическое дробление, фактура приобретает концертное *brío*, шире включается второй мануал. Особенно усилена вторая половина композиции. Она начинается импозантной увертюрой французского стиля; за нею следуют блестящие каприччо (вариации 23, 28), токката (29), юмористический «*Quodlibet*» на подлинные народные мелодии — протяжную и плясовую:

И. С. Бах. Ария с 30 вариациями. *Quodlibet*

153 Moderato (♩ = 88)

Var. 30
(a1Clav)



Наконец, здесь сосредоточены элегические страницы цикла — три меланхолических *Andante* в одноименном миноре (вариации 15, 21, 25). Особенно вариация 25 — лирическая вершина цикла — впечатляет благородной красотой изумительно тонкого по рисунку импровизационно-певучего мелоса и богатством гармоний (модуляции — энгармоническая — через уменьшенный септаккорд — и через одноименную тональность). Смелость перевоплощения темы придает здесь вариационному стилю Баха едва ли не романтические черты. По определению Ж. Тьерсо, Бах «предается здесь задумчивым мечтаниям, теряющимся в бесконечности».

Ферруччио Бузони принадлежит интересная и красивая редакция Гольдберговских вариаций. К сожалению, фактура произведения там местами неправомерно отягощена.

Токкаты, фантазии К числу клавирных сочинений смешанного гомофонно-полифонического характера, однако совсем другого плана, относятся токкаты Баха и его фантазии. Из семи токкат часть написана была, вероятно, еще в Ариштадте, часть — в Веймаре, а токкаты *fis-moll* и *c-moll*, возможно, и в кётенский период. В этом жанре Бах особенно близок своим предшественникам — мастерам северогерманской школы. Его клавирная токката — слепок с прежних «смешанных» органных форм. Это большая пьеса барочно-импровизационного стиля, блестящая и бравурная, несколько расшита по композиции, с частой сменой форм и фактуры в контрастно чередующихся между собою гомофонных

и фугированных «отрезках» или «кусках». Прелюдирующий разбер пассажей; речитативное *Adagio*; fuga в четном метре; интермедия *improvisato*; трехдольная fuga-финал — такова общая схема, с большими или меньшими отклонениями для отдельных токкат. В этих произведениях, особенно токкатах *c-moll*, *fis-moll*, *g-moll*, заключено много музыкальных красот; однако рассредоточенность формы, видимо, тем меньше удовлетворяла композитора, чем более цельным и лаконичным становился его клавирный стиль. Токката *G-dur* в трех частях структурно близка Итальянскому концерту, а самая последняя из всех, в форме еще более сжатой и слитной, входит в сюитный цикл — партиту *e-moll*.

По свободно-импровизационной манере, патетически-приподнятому тону и виртуозной фактуре к токкатам близки клавирные фантазии Баха, которых насчитывается не менее двенадцати. Половина их — фантазии с фугами или, по крайней мере, недописанными фугами; другие в некоторых изданиях называются также прелюдиями. Те, которые сохранились без фуг, представляют, вероятно, композиции типа «фантазия и fuga», не законченные композитором. Фантазия, как правило, значительно меньше токкаты, чаще выдержана в одном движении и не включает сколько-нибудь развитых полифонических построений. Среди произведений этого рода отметим создание баховской «бури и натиска» — Фантазию *a-moll* (в четырех движениях), написанную, вероятно, около 1710 года в Веймаре; величественную, органного стиля Фантазию *c-moll* (в шести движениях), маленькую хроматизированную Фантазию *c-moll* (с неоконченной фугой) в одном движении и в блестящей итальянской манере (Лейпциг, 30-е годы).

Хроматическая фантазия и fuga Величайшее творение этого жанра — Хроматическая фантазия с фугой *ре минор* (Кётен, 1719—1720). Это был период, когда в творчестве художника уже открылся целый огромный мир субъективно-лирических образов и вызвал к жизни новую интонационную струю — «внутреннее пение», по определению Г. Бесселера. Центральной темой в музыке Баха, выразительницей не только лирического начала становится песенная тема. В те годы он окончательно преодолевает черты мелодического стиля, сохранившегося от эпохи строгого письма. Его напевы приобретают качество не только характерности (это было найдено еще в «Каприччо на отъезд возлюбленного брата»), но и небывалой широты дыхания; фрагментарность темы-фразы преодолевается широким разливом поющих линий.

Клавир в это время — уже неизменный спутник композитора, лаборатория творческих исканий, экспериментов. И закономерно, что, захваченный в Кётене жанрами бытового или концертного плана, он в то же время настойчиво стремится воссоздать на своем *Kielflügel'e* мелодию поющего и говорящего типа, насыщенную экспрессивнейшей вокальной интонацией и динамикой звучания. Тяготение к лирической углубленности и в особенности к драматизму становится стимулом для интенсивных поисков и эпохаль-

ных достижений в области гармонии. Так возникает первая часть «Хорошо темперированного клавира», а незадолго до того — ее скромный, малоприметный предшественник, однако дерзновенно-новаторский «Маленький гармонический лабиринт» в до мажоре. На протяжении тридцати девяти тактов гармония этой короткой, мелодически певучей пьесы почти непрерывно энгармонически отклоняется, проходя через различные, в том числе самые отдаленные мажорные и минорные тональности: *cis*, *gis*, *dis*, *fis*. Модуляционный план построен двумя кругами («Вход» в лабиринт и «Выход»), а между ними, в «Центре», — двенадцатитактная трехголосная имитация в одноименном миноре на остро хроматизированную тему. Перед нами как бы эскиз «Хорошо темперированного клавира» в предельно возможной миниатюре. Слушая «Лабиринт», убеждаешься, насколько органична преемственная связь с гармонией Баха у Рихарда Вагнера — не только в «Мейстерзингерах», но в «Тристане» и в «Парсифале» (третий акт).

Таково было «окружение» Хроматической фантазии; к нему нужно отнести и родственную ей по стилю грандиозную Органную фантазию *g-moll*, написанную в те же годы.

Композиция «могущественнейшего клавесинного произведения» (А. Н. Серов) вполне типична для Баха. Фантазия и fuga, объединенные общей тональностью и интенсивным хроматическим обогащением лада, контрастны по жанру и образу. В самом контрасте еще нет, казалось бы, чего-либо нового: гомофония и полифония; патетическая импровизация — и следующее за нею традиционно-схематическое, строго последовательное развитие одной мысли; фактура сперва разнообразна, блестяща, с постоянной сменой «ритмических пластов», потом в фуге — строгое единство ритмического рисунка; в фантазии — свободный разлив мелоса, почти не стесненный тактовой чертой, равномерными метрическими акцентами; в фуге — все подчиняющая себе моторика мерного шествия или танца. Но в самом воплощении этого контраста являются гениально найденные новые черты, и именно они придают произведению неиссякающую драматическую силу. В отличие от прекрасных в своем стиле веймарских токкат *fis-moll* и *c-moll*, Бах впервые в истории клавирной музыки преодолел «чересполосицу» и разбросанность прежней смешанной формы. Он не только укрупнил, но совершенно разграничил гомофонно-фантазийную и фугированную сферы. Это поляризовало контрастные элементы и придало их новому сочетанию ранее неосуществимый драматизм. Сердцевина и кульминация фантазии — заключающий ее тридцатитактный трагический речитатив. Путь к нему от начала произведения необычен. Вместо нескольких блестящих пассажей и импозантных аккордов, традиционных в ту пору, Бах на протяжении первых двадцати пяти тактов погружается в неистовое *Gefühlshaften* («одержимость чувством», по Г. Бесселеру) и обрушивает в звуковое пространство мелодический поток огромной протяженности и силы. Его волны-фазы, циклически-мерно вздымающиеся и ниспадающие, — всякая

своей конфигурации и ритмического дыхания. Их эмоциональный импульс не только в стремительности темпа и энергии нарастающего дробления длительностей. Высотная структура мелодии сложна и динамична. Местные кульминации ее фаз очерчены остро и ярко («языки пламени», по Бузони); в глубине перспективы вспыхивают и угасают, как патетические восклицания, короткие мотивы скрытых голосов. Наконец, беспокойно варьирует многоголосная интонационно-ладовая структура звуковой массы, отливая то мелодическим, то натуральным, то гармоническим, то фригийским минором. Тональная сфера этого потока пока ограничена и неподвижна: господствующий d-moll с ближайшими степенями родства (диатоническая система) лишь дважды взбудоражен энгармоническими отклонениями в c-moll и e-moll: это предвестники динамических гармоний речитатива. Все направлено к нему и подготавливает его вступление: с такта 26 мелодические линии образуют чисто гармоническую фигурацию — наплывы разложенных септи и нонаккордов, посреди которых как бы издалека и тоже дважды (такты 30—33) проступают первые фрагменты речитативных фраз — очертания скорбно и величаво говорящего человеческого образа.

В Хроматической фантазии Бах эстетически далеко опередил своих немецких современников, не только старших, но и младших. Через тринадцать лет после его смерти Иоганн Иоахим Винкельман поднял голос против «искусства бурных ощущений». Он писал, что эстетическое чувство должно пробуждаться постепенно, как день, предвещаемый зарею; «ниспадать благотворной росой, но не проливным дождем». «Здесь нужен не Пегас, прорезающий воздух, а ведущая нас Паллада!» — восклицал он. Бах шел иным путем. В Хроматической фантазии теснятся и мнутся самые бурные эмоции, какие возможны были в эту эпоху для немецкой общественной психологии и культуры, но всякий интонационный сдвиг мотивирован, подготовлен строго постепенно, и направляющий разум художника («Паллада» Винкельмана) — неизменно на своем посту. Последние тридцать тактов Фантазии представляют самый могущественный по экспрессии инструментальный речитатив, какой создан был в немецкой музыке до позднего Бетховена. Никогда еще сфера субъективно-лирического у Баха не изливалась с такой свободой и драматическим пафосом высказывания. Его образ, как позже в пассионах или трагических кантатах, уже созвучен Лессингу; художественно прекрасно он выражает «боль в сочетании с величием души». На первый взгляд, здесь вступили в действие интонационные «силы торможения». Замедлился темп и сузился диапазон. Аккордовые фигурации застыли в последовании слитно-вертикальных комплексов, а протяженные мелодические волны уступили место коротким фразам. Реже стали нюансы forte, сфера piano (по авторским ремаркам, так редким у Баха) расширилась чрезвычайно. Лишь в самой середине речитатива (такты 63—66) внезапно прерывается кипящее движение фигурационных пассажей, образуя красивую симметрию с речитативными фразами —

предвестницами в тактах 30—33, — и тотчас стихает. Тем не менее именно в речитативе заключена общая кульминация произведения, хотя достигнута она иными средствами, и недаром композитор резервировал их для этой кульминации. До того фигурационный мелос импонировал широтой контура и динамической устремленностью вдаль. Теперь мелодия заговорила неторопливо и вдохновенно, языком, полным глубокого и страстного чувства, а возникновение второго речитирующего голоса придало образу внутреннюю конфликтность, особенно в коде с ее гениально найденными резкими контрастами динамических нюансов и регистров. Это подлинно трагический диалог наедине с собою. Глубокие паузы, прорезая мелодическую линию, вокализуют и эмоционально наполняют ее как бы «от избытка чувств». Таков стиль лирической мелодики W. Kl.

Но главный импульс развития заключен в гармонии речитатива. Ре минор, ограниченный до сих пор пределами диатонической системы, становится исходным пунктом для неслыханного в то время драматически-напряженного модуляционного плана. Хроматическое последование направлено через *g-moll*, *Des-dur*, *b-moll*, *Ces* (*D₂*) — в *as-moll*, на грань семизначного круга тональностей. Энгармоническая замена *as* — *gis* образует тритон к первоначальной тонике *ре* как раз в тот момент, когда пафос речитатива достигает кульминационного фазиса экспрессии. Потом гармония из хроматических глубин, через *fis-moll*, *cis-moll*, *A-dur*, *D-dur*, *g-moll* возвращается в *d-moll*. Выразительный эффект движения этой «гармонической лавины» неотразим. Нагнетание неустойчивости достигает апогея в коде, где нисходящая секвенция из звеньев — коротких декламационных фраз — гармонизована хроматическим последованием уменьшенных септаккордов, вводных к тонике *ре*, IV и V ступеням лада, между тем как тонический органнй пункт в басу, восстановленная мерность в движении постепенно нисходящих звеньев и мажорный заключительный каданс впервые привносят в музыку момент успокоения. После трагической кульминации наступает закономерно спад огромного напряжения чувств и возникает все примиряющее и просветленное величие:





Фуга d-moll — высокосовременное создание баховского строительного искусства — объединена с фантазией прежде всего общностью хроматически насыщенного мелоса и гармонии. В теме, отчасти ричеркарного, отчасти песенно-плясового типа, выделяются гомофонные черты — необычайная для фуги протяженность и периодичная структура (2+2+4). С поразительной точностью композитор воспроизводит строй опорной линии напева — в тональном плане обширной трехголосной фуги. Композиция отличается почти идеальной симметрией в объемах и внутренней структуре трех больших частей.

Лишь конфликтный «разрыв» в архитектонике тематических вступлений нарушает ее. Помимо полного проведения по всем голосам, экспозиция и реприза включают по одному дополнительному проведению у тенора (по краям) и по одной интермедии (в середине). Однотипными интермедиями в виде интенсивно модулирующих секвенций обрамлена громадная разработка. Ее хроматический тональный план, обратный модуляциям речитатива, повернут по квинтовому кругу в сторону доминанты — d, a, e, h, fis и, сообразно закономерностям фуги, — снова к тонике ре. Реп-

риза тонична, за исключением четырехтактного органного пункта на *соль* в самом начале ее и одного субдоминантового проведения в среднем голосе (такты 130—139). Это придает ладо-гармонической структуре фуги ([T—D] — разработка — [T—S—T]) ясно выраженный сонатный поворот. В репризе шире всего реализованы гомофонные черты темы (полнозвучные аккорды сперва на сильных, затем также и на слабых долях). Мелодические записи в интермедиях воссоздают энергичное движение в начале фантазии, а временами и конфигурацию его волн. В заключительном кадансе фуги, казалось бы, традиционном по рисунку (патетический взлет и величавый спад), как реминисценция или символ пережитой драмы, отчетливо всплывают мелодические контуры речитатива (такты 66, 68, 71, 76). В общих же чертах, по отношению к фантазии образ фуги рельефно контрастен: он объективен, почти зрим, песенно-плясовой склад темы и припрыгивающая фигурка противосложения, резко вычерченные в сумрачном колорите, могут по ассоциации вызвать в воображении картину шествия или танца, близкую «пляскам смерти» тогдашней живописи. Во всей двухчастной композиции фантазия остается главенствующей безраздельно.

Ее воздействие было огромно: тут вслед за Бахом пошли Моцарт (фантазия *c-moll*), Бетховен (последние сонаты), Лист (соната *b-moll*), Цезарь Франк (*Recitativo Fantasia* скрипичной сонаты), Макс Регер (Вариации *op. 81*), Франсис Пуленк (концерт для органа и литавр с оркестром) и другие. Гармонии же фантазии открыли для музыкального искусства совершенно необозримую перспективу будущего.

Мы не будем повторять здесь сказанного ранее по поводу баховской полифонии об инвенциях и симфониях (см. стр. 434—435), а перейдем к самому главному среди клавирных полифонических произведений мастера — «Хорошо темперированному клавиру». О его замысле, значении для прогресса гармонии и строя инструментов с закрепленной интонацией, о его тематизме и отдельных прелюдиях и фугах этого огромного собрания уже говорилось в другой связи (стр. 421—422 и 426), и здесь остается добавить не многое.

В обеих частях «W. Kl.», возникших очень различным путем и в разное время (см. стр. 412 и 415), прелюдии и фуги расположены попарно, «малыми циклами», как у нас принято говорить, и в хроматически восходящей последовательности всех одноименных тональностей — от до мажора до си минора включительно (24 и 24). Этот, казалось бы, формальный принцип имел глубокий смысл: он отвечал музыкально-акустическим и гармоническим идеям композитора. Но, помимо того, в «W. Kl.» заключено другое жанровое и эстетическое содержание. Его прелюдии и фуги доведены до высшего художественного совершенства, возможного и, более того, уже невозможного на клавесине; да и в наше время оно остается

в своем роде непревзойденным. Несмотря на жанрово-типическую закономерность и единство стиля (особенно в первой части «W. Kl.»), каждая пьеса вполне индивидуальна по образу, и форма ее обладает неповторимо-оригинальными чертами. Таких индивидуально-характерных решений в клавирной прелюдии и фуге до Баха не достигал никто. К тому же он был первосоздателем этой композиции, где две внутренне однородные, однако очень различные между собою клавесинные пьесы то изящно и глубокомысленно дополняют, то по контрасту резко оттеняют друг друга или выражают в этом сочетании различного, иногда противоположного, одну общую поэтическую идею. Но даже в однотипных, казалось бы, циклах, все это каждый раз выражено по-иному, особенному: иное сходство и различие, иная слитность образов или контраст. Наконец, как скоро окончательно найдена и усовершенствована была для полифонического развития характерная тема, впервые открытая еще Фрескобальди и Свелингом, — так тотчас же вместе с нею и целые фуги с прелюдиями приобрели законченный жанрово-характерный облик: фуги-песни, марши, танцы, скерцетто; прелюдии — токкаты, увертюры, речитативы и т. д. На эту жанровую конкретность и многообразие справедливо указывали в свое время Антон Рубинштейн и Ферруччи Бузони. Для примера обратимся к первым четырем циклам первой части «Хорошо темперированного клавира».

Прелюдию C-dur не без основания считают вступлением ко всему громадному произведению. Это и в самом деле «прелюдия прелюдий». Образ ее воссоздан очень скромными средствами, но в каком-то безгранично широком обобщении, тематизм совершенно растворен в фигурационной игре волн (лютневая фактура). Мелодическая сфера звучит рассредоточенно и скрыто, она заключена в поющих трезвучиях и септаккордах («Золова арфа баховской фантазии»!). Эти гармонии сменяются почти непрерывно, сохраняя, однако, постоянную близость к объединяющей их тóнике *до*, и определяют композиционную структуру в виде старинной двухчастной формы с большой кодой. Есть в этой пьесе «этюдный» элемент, и не исключена возможность, что перед нами — очень далекая предшественница Первого этюда Шопена (ор. 10 № 1). Широкопесенная четырехголосная фуга C-dur, чрезвычайно концентрированная по тематизму, выступает как массивный рельеф на прозрачно-текущем фоне. В ней нет интермедий, и она богато насыщена стреттными проведениями, которые придают большую плотность ткани и определяют собою пропорции в соотношении частей: сжатая шеститактная экспозиция, где архитекторника вступлений точно воспроизводит высотный контур темы; широкая «трехъярусная» разработка со стреттной, гармонически потемневшей и драматичной кульминацией; совсем маленькая, предельно разреженная (всего два проведения), светлая и успокоенная реприза. Затухание тематических линий в аккордово-гармонических последованиях тактов 26—27, их фигуративный рисунок на органном пункте *до*

возвращают музыку в «безличную» сферу прелюдии и создают поэтический эффект замыкания цикла.

По сравнению с C-dur'ным циклом, с-moll'ный, очевидно, задуман совсем иначе. Прелюдия с-moll, импровизационно-точкатного типа, со сменой движений Allegro—Presto—Adagio—Allegro, написана в стиле, близком органному барокко (рокочущая фигурация, контрасты регистровой фактуры, педаль). В третьей части формы — что-то наподобие каденции на органном пункте доминанты и (всего два такта) драматически выразительный речитатив, интонационно несколько напоминающий возвышенную декламацию хроматической фантазии. После этой пьесы, рапсодически многоликой, взвихренной, полной горения чувств, подвижная, ритмически острая трехголосная fuga с-moll воспринимается как полифоническое скерцетто грациозно-шаловливого и узорчатого рисунка. Планировка удержанных противосложений соединяет их с темой в восхитительно легко звучащий тройной контрапункт октавы. Не отягощая образа, контрапунктирующие линии оплетают его причудливым узором. Это — одна из сфер баховского творчества, которая была воссоздана впоследствии немецкими романтиками в новом стиле и новых жанрах (Мендельсон, Шуман). Итак, драматически насыщенный разлив баховского пафоса — и фантастический танец прихотливо мелькающего контура... Прелюдия и fuga III, с семью диезами при ключе, написана, вероятно, в «полемиическом» плане. С блестящим и уверенным мастерством композитор применяет на клавесине с равномерной температурой гармонические, фактурные свойства этой малоизведанной в то время тональности и красиво решает задачу, оказавшуюся непосильной такому мастеру, как Д. Скарлатти. Музыка уводит нас в область объективного. Как обычно в таких случаях у Баха, в обеих пьесах широкое, строго ритмичное движение возникает органически из короткого, сильного первоначального импульса и переходит в интенсивно-динамический фазис к концу. «Мнимо гомофонная» прелюдия (двойной контрапункт) игрива, полетна, а к концу формы виртуозно блестяща на итальянский манер (Скарлатти). Вес цикла лежит, очевидно, на второй его части. Трехголосная fuga импонирует размахом и поразительно точной соразмерностью конструкции. Сохраняя игровой характер образа, возможно, привнося нюанс танца («гавотные черты» метро-ритмического рисунка), композитор значительно усложнил его. Тематическая линия «многолика» по контрастно очерченному контуру, фразировке, штриху составляющих ее фраз и обогащена широко протянутым скрытым голосом. В таких случаях Бах не склонен к мелодическим вариантам, и вы действительно не найдете их в fugе Cis-dur. Реприза с редкой у Баха полнотой воспроизводит экспозицию fugи — архитектонику ее тематических вступлений и тональный план, не считая, разумеется, заключающего композицию дополнительного проведения у сопрано в тонике Cis.

Эта полная неизменность тематизма и совпадение гармонии в крайних частях фуги могли бы отяготить композицию и вызвать впечатление однообразия, тем более, что сама тема несмотря на живость рисунка, не заключает в себе островыразительного интонационного комплекса. Однако Бах — великий мастер превращать такого рода опасности в источник новых красот. И здесь несколько статичная уравновешенность плана оживлена богатым разрастанием интермедийной сферы. В центре формы развернута огромная четырнадцатитактная интермедия, в секвентном движении которой рисунок напева постепенно расплывается и потом с такою же постепенностью возникает вновь, по мере того как нарастает «мотивно-тематическая работа»¹. Пластическое совершенство, с которым применен этот прием, само по себе уже доставляет художественную радость вдумчивому музыканту.

Видимо, поэтический замысел цикла таков, что образ игры, сначала резвый и изящный, в фуге постепенно изменяет свои черты, становится более глубоким, весомым, активным, и энергичная устремленность его движения приводит к заключению внушительной мощи и широты. Напрасно было бы искать здесь контраста — носителя некоей философской или нравственной идеи. Как позже Бетховен, так и Бах отнюдь не всегда бывал философски глубокомыслен. И это отвечало эстетическим принципам его времени. Ведущие эстетики немецкого просвещения — Лессинг, Моисей Мендельсон (дед композитора) и другие — полагали, что в искусстве имеет право на существование и такой контраст, который был бы «не слишком значительным и не мог нас чрезвычайно заинтересовать».

Для *cis-moll'*ной тональности Бах избрал лирический цикл, ставший одним из самых знаменитых его произведений. В прелюдии на проникновенно-мелодичную тему старонемецкого песенного склада запечатлен элегический образ — предвестник многих арий из «Страстей». Широта интонации и мерность непрерывного движения; патетические взлеты-возгласы и неторопливые, задумчивые спады — цикл мелодических волн на недвижно протянутых басовых звуках; сгущения жестких вертикальных комплексов в противоположных движениях поющих линий и «примиряющее» благозвучие кадансов — таковы выразительные факторы, взаимодействие которых создает впечатление величия, скорби и благоговейной сосредоточенности, как говорит об этой музыке Бузони. Особенности ладо-гармонического развития и структуры двухчастной формы в прелюдии *cis-moll'* уже выяснялись: перед заключительным построением длительная ретардация создает в гармонии интенсивное накопление неустойчивости, в то время как мелодия страдальчески медленно и тяжело, извилинами и уступами поднимается к своим вершинам (см. нотный пример 135). Тем органичнее

¹ Этот широкоупотребительный термин заимствован из немецкого музыкознания.

и светлее вздох облегчения в заключительном кадансе (разрешение в *Cis-dur*).

Цикл *cis-moll*, подобно *Cis-dur*'ному, задуман скорее поэтически слитно: fuga остается в том же гармоническом колорите и эмоциональном строе. Но лирическое переживание, полное значительных мыслей и психологических оттенков, воплощено в ином, философски-созерцательном плане. Это баховский «*Il Pensieroso*». Композитор ведет нас вглубь, от простого к сложному. Образ огромной пятиголосной fugи един, но в трех контрастных, взаимосвязанных темах выражены различные его стороны, черты или набегающие друг на друга душевные состояния. На всем протяжении полифонического развития первая тема — краткая и весомая, как печальный афоризм, несущая в себе огромное интонационно-ладовое напряжение, — безусловно главенствует над остальными. Ее внутренняя структура — об этом уже говорилось ранее — во многом определяет собою архитектонику всего здания. Она уже давно прошла экспозицию и находится в разработке, когда другие темы, следующие за нею, впервые вплетаются в ткань и проходят свои начальные фазы развития. Отсюда особенности ладо-гармонического плана fugи: в глубине разработки, близко к центру композиции возникает обширный, экспозиционного типа тонико-доминантовый массив; третья, остроэкспрессивная, тема появляется впервые «разработочно» — в тональности субдоминанты (*fis-moll*), а сферы наибольшей гармонической неустойчивости отеснены от середины fugи ближе к краям. Реприза решена очень своеобразно, в полной гармонии с могучим и трагическим характером произведения. Она разделена на две равные части (21 + 22). Первая почти совершенно тонична (полное выключение доминанты) и динамизирована оригинальным сжатием тематических проводений: в глубоком басу три темы fugи одна вслед за другою в непрерывном восходящем движении дефилируют на одной мелодической линии. Это «шествие тем» ввысь производит неотразимое впечатление своей самобытной красотой. В другой половине репризы — своего рода огромной коде — вторая тема затухает, «уходит со сцены», а две остальные соединяются в пятиголосной нисходящей стретте — финальной кульминации всего произведения. Здесь неожиданно создается острейший конфликт: гармония достигает высшего напряжения, модулируя из *cis-moll* в *e-moll*, и по квинтовому кругу (в сторону доминанты) возвращается в тонику *cis*. Мелодический же контур остается величаво-спокойным, органные пункты в басу собирают «рассученные» линии, и все проникает один и тот же трагически сосредоточенный и возвышенный напев. Общность эмоционального строя — и неуклонное движение ввысь. Жалоба прелюдии-песни безыскусственно проста. Скорбь fugи овевана мудростью анализирующей мысли.

Подробный полифонический анализ «Хорошо темперированного клавира» никак не входит в нашу задачу. Она заключалась в том, чтобы показать, как общие, типические качества жанра и стиля

композитора во всяком малом цикле получают неповторимо-оригинальное и всегда художественно-прекрасное выражение. Если бы мы, продолжая наш обзор, обратились к другим прелюдиям и фугам первой или второй части баховского труда (правда, стилистически менее цельной и органичной), — то повсюду обнаружили бы ту же закономерность.

«Музыкальное приношение»

В последнем десятилетии жизни Баха — 40-х годах — его инструментальная и особенно клавирная полифония обобщила новые черты. Не покидая область жанрово-характерного, напевного мелоса, он стал все чаще возвращаться к старой, более отвлеченной «ричеркарной» теме. Это гармонировало с общей эволюцией образного содержания. Эмоциональная сфера баховской музыки, неизменно высокая и чистая, величаво остывала, утверждалось безраздельное и абсолютное господство интеллектуального начала. Отныне композитор был страстно увлечен решением проблем полифонически-конструктивного плана и обратился к углубленной разработке наиболее изысканных, технологически сложных форм фуги и канона. В этом сказалось воздействие, оказанное на искусство эстетикой рационализма. «Если хочешь судить о произведениях искусства, то сначала обрати внимание на то, что создано разумом», — писал И. Винкельман.

Впервые новая тенденция обозначилась в Четырех дуэтах для клавира, вошедших в третью часть «Klavierübung» (1739). По жанру, складу, фактуре родственные двухголосным инвенциям, эти композиции развернуты в более широкой форме и отличаются значительной изощренностью письма (хроматически насыщенный мелос ритмически причудливого дуэта e-moll, полифункциональные наложения в дуэте F-dur). Один лишь третий дуэт, G-dur, написан на тему с более или менее выраженными характерно-жанровыми чертами (танец). Тематизм остальных несомненно ричеркарен, а в четвертом дуэте непосредственно близок к «Kunst der Fuge», и ему отвечает чисто линейный тип полифонического развития.

То, что лишь эпизодически проявилось в третьей части «Klavierübung», получило несравненно более широкое развитие во второй половине 40-х годов в канонах, канонических вариациях («С небесной высоты») и в «Музыкальном приношении» («Musikalisches Opfer») 1747 года. Это произведение возникло в связи с поездкой композитора в Берлин к сыну Карлу Филиппу Эммануилу и посещением Потсдама, где Баху пришлось импровизировать на тему, заданную королем. Вернувшись в Лейпциг, Иоганн Себастьян написал на эту тему серию произведений, объединенных не столько поэтической идеей, сколько общностью стиля. Визит к Фридриху II, меломану, флейтисту и композитору-дилетанту, был лишь внешним поводом: «Музыкальное приношение» создано — об этом свидетельствует его содержание — под воздействием внутренней творческой потребности Баха и ясно выразило эволюцию его метода и стиля в последние годы.

«Королевская тема» чрезвычайно далека от баховского жанрово-характерного тематизма 20—30-х годов; она сочинена в «типовом», абстрактно-ричеркарном стиле того времени, угловата по рисунку, звучит в достаточной мере «деревянно» и вообще мало привлекательна. В любительских кругах такие мелодии сочинялись тогда сотнями. Из «королевской темы» Бах не только извлек все возможное, но достиг результата, казалось бы, совершенно неосуществимого на такой основе. «Музыкальное приношение» — произведение хотя в значительной

своей части несколько холодное и рационалистичное, однако импонирует бесспорным величием и художественными красотоми. Они-то и вызвали его возрождение в современной музыкальной жизни и, в частности, в советском репертуаре.

В «Музыкальном приношении» тринадцать пьес, в большинстве полифонического склада. Три из них — соната и два канона — имеют обозначения, для каких инструментов они написаны. В остальных инструменты не обозначены вовсе, и эти вещи могут быть исполнены на клавире или камерным ансамблем *ad libitum*. Объединяющая тональность всего сочинения — *c-moll*. «Королевская тема» проходит почти во всех частях огромного цикла. Здесь сказалась характерная для Баха в тот период сильнейшая сосредоточенность мысли, стремление извлекать широкие и разнообразные результаты из минимальных, скупой отобранных средств («многое посредством немногого») и особая склонность к полифоническому вариированию.

Первая пьеса — ричеркар (напомним, что это слово обозначает полифонию изысканного стиля) — представляет трехголосную фугу, написанную в импровизационно-свободной манере. Вторая пьеса — двухголосный бесконечный канон, образуемый движением сопрано и глубокого баса (спутник). В конце пьесы заключительное построение отсутствует, мелодические линии «поворачивают» к своим вступительным интонациям, и движение возобновляется сначала: замыкает свой круг. «Тема короля» проходит в среднем голосе (у альты). Далее следует группа «Различных канонов на королевскую тему». Третья пьеса — *canon canonicans* — ракоходный канон на два голоса. В баховском уртексте мелодия написана лишь для одного верхнего голоса (в сопрановом ключе). Опрокинутый ключ в конце пьесы означает, что нижний голос одновременно ведет ту же линию от конца к началу, строго воспроизводя в этой последовательности все интервалы и ритмические фигуры. Четвертая пьеса — двухголосный канон в приму, написанный Бахом, как это обозначено в уртексте, для двух скрипок. Вторым, имитирующий, голос вступает на второй четверти второго такта. Тема «Приношения» проходит в басу. Пятая пьеса — канон двухголосный. «Королевская» мелодия — у сопрано, каноническую же имитацию ведут контрапунктирующие ему голоса. Средний — в сопрановом ключе. Нижний (спутник) — в альтовом — исполняет мелодию в обращении (всякое нисходящее движение превращается в восходящее и наоборот, причем все интервалы остаются неизменными). Условный показатель этого — опрокинутые знаки альтерации при ключе. Шестая пьеса. Верхний голос (скрипичный ключ) и нижний (теноровый) исполняют канон — своего рода контрапунктическое окружение главной темы. Верхний (спутник) имитирует в ритмическом увеличении (удвоенными длительностями) и одновременно в обращении, которое обозначено перевернутым ключом и бемольными знаками. В среднем голосе (альтовый ключ) «королевская тема» проходит в фигурационном варианте. Седьмая пьеса — двухголосный канон на контрапунктирующую мелодию у тенора и баса (Бах выписывает только последний). Тема «Приношения» проходит в партии альты. Бах органично соединил здесь свой линейный стиль 40-х годов с гармоническими приобретениями кётенского периода. Тема в новом фигурационном варианте непрерывно модулирует в мелодически смежные тональности вверх и возвращается в *c-moll*, образовав в своем движении целотонный ряд *c, d, e, fis, gis, b, c*. Бах и здесь выступает как смелый провидец гармоний будущего. Это новаторство сочетается со стремлением обобщить и слить воедино огромный опыт полифонических школ

разных стран и эпох: колорирование заданной темы в манере немецких мастеров XVII века, формы канонической имитации и даже символически зашифрованные обозначения этих приемов и форм, унаследованные от фламандской школы эпохи Возрождения. Восьмая пьеса — fuga на ту же тему. Верхние голоса (у Баха выписан только «вождь» в сопрановом ключе) образуют строгий канон в квинту. Спутник обозначен старофранцузским ключом. В басу, ведущем свободно контрапунктирующую мелодию, тема fugи появляется лишь однажды в репризе перед заключительным построением. Девятая пьеса — ричеркар — редкая в полифонии свободного письма шестиголосная fuga, огромная и в то же время чрезвычайно сжато изложенная, — «игра ума» в блестящем и несколько сухом стиле. Как и предыдущие пьесы, она может быть исполнена на клавире, органе или камерным ансамблем (например, две скрипки, альт, гамба, две виолончели) *ad libitum*. Десятая пьеса — канон для альта (вождь) и баса (спутник) на фигурационный вариант темы. В начале текста — на фламандский манер символическая ремарка автора: библейское изречение «*Quaerendo inveniatis*» («Ищите и обрящете!»). Время вступления спутника не указано, его находит сам исполнитель, причем шифр может быть раскрыт в четырех различных решениях. Одиннадцатая пьеса — четырехголосный канон на новый вариант темы. Выписана партия одного только верхнего голоса в старофранцузском ключе. Время и интервалы вступлений для трех остальных не обозначены («Ищите и обрящете!»). Очевидно, канон строгий, и мелодическая линия остается неизменной для всех имитирующих голосов. Эта вещь особенно красиво звучит в смешанном ансамбле для струнных и духовых (например, скрипки или гобои; виолончель или фагот).

Двенадцатая пьеса составляет единственный в «Музыкальном приношении» цикл — Трио-сонату в четырех частях для скрипки, флейты и *basso continuo* (виолончель или гамба с чембало), как это указано самим композитором. Соната значительно отличается от других пьес «Приношения» и по стилю стоит ближе к более ранним сочинениям (начала 20-х годов). «Королевская тема» и здесь остается общей основой, хотя Бах интерпретирует ее очень свободно и временами отходит далеко от оригинала. При полифонической насыщенности фактуры, в сонате ясно выражены гомофонные черты, особенно там, где вновь раскрываются образы мягкой, задушевной лирики и напряженного драматизма. Первая часть — *Largo* в старинной двухчастной форме, канонический дуэт флейты и скрипки на аккордовом сопровождении — интонационно очень близка большому хору из написанной одиннадцатью годами ранее кантаты «Останься с нами, вечер близко». В певучей мелодии лишь смутно угадываются контуры главной темы «Приношения». Вторая часть — сонаты — фугированное *Allegro c-moll* на гомофонном сопровождении, в энергичном и блестящем концертном стиле. «Королевская мелодия» в качестве контрастной темы появляется в середине формы в первоначальном варианте и проходит всего шесть раз: по одному в верхних голосах (в тонике) и четырежды — на манер старинного *Cantus firmus*'а, в басу (f, d, f, d). Третья часть — *Andante Es-dur* — мелодически родственна первому ричеркару «Приношения». Это — другая лирическая страница цикла, еще более контрастная благодаря светлому гармоническому колориту, изысканно-тонкому рисунку мелодии, чисто гомофонному изложению и обильным мягким задержаниям. Эти черты неожиданно сближают *Andante* с немецкой музыкой чувствительного стиля второй половины XVIII века (Ф. Э. Бах

и другие). Ф. Вольфрум говорит о «благоухающем растении, которое разрослось здесь из тематического зерна». В финале сонаты — Allegro, c-moll, «тема приношения» полифонически разработана в жирообразном мелодико-ритмическом варианте (метр $\frac{6}{8}$). Это Allegro — точно так же явственный отзвук баховского стиля прежних лет.

Тринадцатая, и последняя, пьеса — приложенный к сонате бесконечный канон для флейты, скрипки и basso continuo на новый, последний вариант «королевской темы». Здесь, не в пример предыдущим канонам, выписаны все голоса. Спутник (скрипка) имитирует тему в обращении. Кроме свободно контрапунктирующего нижнего голоса (виолончель или гамба), композитор присоединяет сюда развитую партию чембало в гомофонном складе. Это придает пьесе, заключающей «Музыкальное приношение» особый смысл: она как бы синтезирует стилевые черты, с одной стороны, Трио-сонаты, и с другой — составляющих первую половину сочинения линейно-полифонических форм.

«Искусство фуги» Последнее по времени и самое сложное произведение Баха — созданный им перед смертью в 1749—1750 годах огромный полифонический цикл в ре миноре — «Die Kunst der Fuge» («Искусство фуги»). Записанный композитором в партитуре, он исполняется обычно на клавире или камерным ансамблем (струнный квартет) и состоит из четырнадцати канонов на одну тему. Поставив задачей создать своего рода высшую школу контрапунктического мастерства, Бах назвал эти фуги «контрапунктами», подчеркнув тем самым целостное единство этого, по существу своему полифонически-вариационного, цикла. Благодаря стечению обстоятельств, о которых мы не будем здесь рассказывать, в издание «Kunst der Fuge», предпринятое через два года после смерти композитора, включены были вещи, возможно, для этого не предназначенные: неоконченная тройная fuga (третья тема — В—А—С—Н), последний баховский хорал «Когда в нужде великой мы» и вариант десятой фуги (начиная с такта 23), почти полностью текстуально совпадающий с оригиналом. В таком виде «Искусство фуги» публикуется и в некоторых современных изданиях, причем упомянутый вариант фигурирует в качестве фуги XIV. Объединенное с «Музыкальным приношением» общностью позднего и монотематического замысла, «Искусство фуги» отмечено, однако, и другими, отличительными чертами. Тут Бах писал не на заданную, но на собственную тему, и теме этой, сжато и рельефно изложенной, нельзя отказать в глубоко сосредоточенной выразительности и строгой красоте. Скорее ричеркарная по структуре и очень широко обобщенному рисунку, она сохраняет, однако, величаво-серьезную певучесть интонации, не говоря уже о строении, технически идеально отвечающем всем преобразованиям и многосложному полифоническому развитию. Если снять с композиционной схемы те наслоения, какие возникли в результате небрежностей и ошибок, архитекtonика «Искусства фуги» обнаружит глубокую продуманность и логику формы. Фуги следуют одна за другою по принципу восхождения от простого к сложному.

Первую группу составляют четырехголосные, на тему в ее первоначальном виде (I и II) и в мелодическом обращении (III и IV). Во второй группе сюда присоединяются новые полифонические приемы и ритмические варианты: fuga V написана в противодвижении и пунктирной фигуре; VI («французского стиля») — также ритмически фигурирована, а ответ не только мелодически обращен, но и дан в уменьшении; VII — стреттная fuga с комбинацией прямого и противоположного движений; тема в средних голосах ритмически уменьшена, а в басу дважды увеличена. Третья группа (VIII—XI) — политематические фуги, с применением двойного контрапункта децимы и дуодецимы. Четвертая группа — четырехголосная и трехголосная фуги и их инверсии в зеркальном контрапункте — с мелодически обращенными тематическими проведениями, противосложениями, интермедиями и «обращенной» архитектурой вступления голосов. Вся эта градация более и более сложных контрапунктических приемов применена Бахом с несравненно-виртуозной техникой, не заслоняющей глубоко серьезного тона музыки, чистого поэтического строя ее несколько холодных, но неизменно высоких и мудрых образов.

По тогдашней традиции, сложившейся для вариационных циклов, сквозь всю композицию проходит тенденция к постепенно нарастающему ритмическому оживлению. Эти различные линии — полифонического усложнения и разнообразия «движений» — эстетически дополняют и уравнивают друг друга. Есть в «Искусстве фуги» и другие структурные особенности художественно-выразительного значения: первую половину цикла (I—VII) составляют фуги типа *Andante*, вторую — фуги типа *Allegro*. Почти в центре композиции находится самая блестящая и массивная по фактуре, fuga VI, фигурированная во французском стиле. Триольная трехголосная fuga XIII и ее инверсия, с энергичным и ровным движением моторного типа, весьма напоминает финал, а помещенные к самому концу цикла, после канонов, две фуги для двух клавиров представляют ее варианты в ритмическом уменьшении, с добавлением четвертого голоса. Наконец, близко к точке золотого сечения формы расположена кульминация произведения — особенно богатая по тематизму четырехголосная тройная fuga XI, где трудности в решении конструктивно-полифонических задач отступают далеко на второй план и мастер достигает возвышенного пафоса, сравнимого с эмоциональным строем хоральной прелюдии «Адамов грех», Дорийской фуги или скрипичной Чаканы ре минор.

Что касается четырех двухголосных канонов [первый — с ответом в обращении и ритмическом увеличении; второй — в октаву, третий — в дециму (контрапункт терции), четвертый — в дуодециму (контрапункт квинты)], то эти полифонические этюды тематически и по стилю вполне гармонируют со всем циклом, составляя как бы его «второй план». Неоконченная тройная fuga с тремя отдельными экспозициями (третья тема — B—A—C—H) — произведение величественное и отчасти родственное «Искусству фуги» по мело-

дическому строю первой темы. Однако оно, как уже сказано, несколько выпадает из общего плана. Ферруччио Бузони в своей «Контрапунктической фантазии» создал вариант окончания фуги, свидетельствующий о глубоком проникновении в стиль позднего Баха. Менее органичной оказалась прелюдия, предпосланная итальянским мастером фуге.

Клавирное творчество Баха было областью его музыки, наиболее тонкой, гибко-изменяемой, экспериментальной, наиболее новаторской, чутко реагировавшей на запросы времени. Известная ретроспективность в произведениях последних лет жизни композитора не могла существенно изменить этого общего прогрессивного устремления.

Камерные жанры По сравнению с огромным размахом органного и клавирного творчества, другие инструментальные жанры Баха могут показаться скудными. Художественное же их значение огромно: прошли столетия, а они более чем когда-либо раньше в центре концертного репертуара; некоторые из них, например виолончельные сюиты, лишь в наши дни нашли исполнителей, в полной мере раскрывших их красоты (Пабло Казальс и другие).

Известно, что сам Бах в ранней юности начинал концертную деятельность в качестве скрипача. Еще в 1703 году он играл в Веймаре, а переехав туда надолго с 1708, занимал некоторое время должность скрипача в герцогской капелле. В Кётене и Лейпциге он проявлял особенный интерес к альту, чтобы, как говорит Альбер Швейцер, «находиться в самом центре струнных». В начале зрелого периода в Веймаре написаны были клавирные транскрипции скрипичных концертов Вивальди, Бенедетто Марчелло и фуги на темы Корелли, Легренци, Альбини. Последние переложения собственных скрипичных концертов сделаны в Лейпциге, последние оригинальные произведения для скрипки — канон и Трио-соната *c-moll* созданы за три года до смерти — они вошли в «Музыкальное приношение».

О той выразительно-поэтической роли, какую смычковые и, в частности, их концертирующие *solī* играют в кантатах, ораториях, мессе, уже говорилось не раз. Наконец, в Кётене около 1720 Бах написал скрипичные партиты, сонаты и концерты, составившие кульминацию в этой области творчества. Таким образом, интерес к скрипке не угасал никогда. Сами же произведения, их стиль, фактура, техника свидетельствуют не только о глубоком знании инструмента, драгоценных традиций его профессиональной и народной, в частности немецкой, культуры, но, как это было и с клавиром, — о мудром провидении его дальнейшей эволюции. Эта широта жанровых связей скрипичного творчества эстетически закономерна. Музыкальная натура Баха была слишком лиричной, чтобы не испытать артистического влечения к скрипке. «Драгоценная способность к связному последованию звуков и вибрации зажатых струн, — справедливо замечает Н. А. Римский-Корсаков

в «Основах оркестровки», — делает смычковую группу представительницей певучести и выразительности по преимуществу перед остальными оркестровыми группами, чему способствуют упомянутые выше качества: теплота, мягкость и благородство тембра»¹.

Правда, отсутствие у скрипки низкого регистра до некоторой степени ограничивало композитора, но он, как всегда, восполнял этот недостаток, реализуя другие возможности инструмента. Нельзя не согласиться с А. Швейцером, что для Баха скрипичный стиль — это стиль универсальный. Он сочинял не столько для скрипки, сколько для некоего идеального инструмента, обладающего мощным тоном органа, гибкой фразировкой скрипки, трепетной теплотой и экспрессией человеческого голоса. «Универсализм» баховского скрипичного стиля отнюдь не означает его обезличения. Наоборот, сохраняя почти всегда в той или иной степени свойственную ему «органность» инструментального мышления, Бах выработал для скрипки особую, своеобразную сферу выразительности, фактуру и сосредоточился главным образом на одном жанре, придав ему доминирующее значение. Это — соната.

Сонаты и партиты Примечательно, что скрипичные партиты объединены с сонатами в огромный *opus* из шести многочастных произведений для скрипки без сопровождения (*Senza basso accompagnato*). Структура этого «цикла циклов» свидетельствует о своеобразной органичности замысла. Соната *g-moll*, партита *h-moll*. Соната *a-moll*, партита *d-moll*. Соната *C-dur*, партита *E-dur*. Итак, за каждую сонатой следует партита. Объединяющая тональность для всего *opus'a* отсутствует, однако тональный план обнаруживает вполне определенную ладо-гармоническую закономерность: крайние «пары» написаны в тональностях терцового, средняя — квартового отношения (I—IV ступени). Это последнее сохраняется также между крайними сонатами (*g—C*) и крайними партитами (*h—E*); первые четыре цикла минорны, в заключительной паре наступает разрешение в мажор. Первая соната *g-moll* — своего рода обобщающая преембула всей большой серии: в ней соединены пьесы особенно различного жанрового плана: патетически-импровизационное *Adagio* гомофонного склада, фуга, опоэтизированный танец (сицилиана) и текучее, гармонически-фигуративное *Presto*, богато насыщенное скрытыми голосами — «прелюдийно» изложенный финал. Последняя партита *E-dur*, с гавотом-рондо в самом центре цикла, более всех празднична, дивертисментна, танцевально легка. Если учесть «дубли» (пьесы-варианты) первой партиты, то точка золотого сечения серии придется на конец второй партиты, и именно в этой точке, на грани минорной и мажорной сфер, возникает величественная кульминация всего произведения — трагическая чакона *d-moll*.

¹ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки, т. I. СПб., 1913, с. 11.

Баховская скрипичная соната по схеме мало, а то и вовсе не отличается от сонат *da chiesa* у итальянских мастеров: *Adagio* (Grave), *Allegro*, *Andante* (Largo), *Allegro* (Presto). Однако интерпретация жанра у Баха — иной мощи, экспрессии, иного стиля. Один лишь Корелли иногда приближался к нему. Первые медленные части двух первых сольных сонат — уже не интродукции к *Allegro*, но целые вдохновенно-патетические монологи. Их мелос, декламационно-речитативного склада, в свободном метре, ритмически изменчивый и многозначный, полон драматизма, а глубина звучания, особенно при слабо натянутом волосе смычка и совершенно слитном исполнении аккордов, приближается к органной. В первой части (*Adagio*) третьей сонаты *C-dur* лаконичнейшая тематическая формула — ритмическое *ostinato* на почти неизменной секундовой интонации — претерпевает исключительно интенсивное ладо-гармоническое и полифоническое развитие. В кульминационных моментах и оно создает впечатление органности по силе и густоте звучания.

Далее, в сонатах Корелли мы встречаем превосходные образцы имитационной полифонии, например фугато в *Allegro op. 5 № 1*, но лишь в шестой сонате того же *opus'a* римский мастер возвысился до создания законченной фуги для скрипки с сопровождением. Бах же сделал дальнейший шаг. Усваивая опыт итальянской школы и в то же время опираясь на традицию старонемецкой скрипичной техники (в Германии тогда играли, вероятно, еще луковидным смычком без механического натяжения — это делало возможной полифонию на четырех струнах), он завершил полифонизацию фактуры и создал подлинное чудо искусства — фугу для скрипки без сопровождения. Написанные на сжатые, рельефно-выразительные и ярко индивидуализированные темы-фразы, в живом и остром ритмическом рисунке, фуги *g-moll* и *a-moll* отличаются большой свободой, вариантностью модуляционного плана и архитектоники вступлений, особо широким разрастанием интермедийно-фигурационной сферы и ярко выраженными гомофонными моментами во всех фазах полифонического развития (аккорды на сильных долях). Роберт Шуман, проявлявший большой интерес к этому *opus'u* и экспериментировавший с ним вслед за Бахом, отчасти воссоздал черты его стиля в своих фугеттах для фортепиано *op. 126* и *op. 32*.

Несколько особняком стоит большая фуга из сонаты *C-dur*, написанная на тему хорала «*Komm, heiliger Geist, Herre Gott!*» («Гряди, господь, о дух святой!»), с контрастным хроматическим противосложением. Шедевр баховского искусства представляют огромные интермедии этой фуги. Их одноголосная линия таит в себе богатейшую имитационную полифонию, образующую двойной контрапункт с изящным применением ритмических вариантов.

В третьих частях — *Andante* (Largo) — заключены лирические образы сонатного цикла. Их певучий мелос мягко очерченного контура, текущий плавно и неторопливо, в *Andante* второй сона-

ты ритмически-ровная фигура аккордового сопровождения (скрипка сама аккомпанирует своему напеву), контрастная тональность — все оттеняет светлый покой этих поэтических высказываний. Здесь Бах более чем где-либо близок к чувствительному стилю второй половины века. Так, в центре сонатного цикла объективная логика фуги и непосредственная эмоциональность субъективно-лирического *Andante* воплощают глубоко жизненный контраст.

Финал сонаты (двухчастная форма) воспринимается на слух прежде всего как образ энергичнейшего секвентного движения, как натиск несущейся звуковой массы, стремительный и планомерный. Это нечто прямо противоположное светлой созерцательности и «легкой поступи» *Andante*. Насыщенный реальными или скрытыми полифоническими голосами (в финале *a-moll*'ной сонаты их число доходит до шести), он отчасти созвучен фуге, хотя по тематизму и развитию элементарнее, а эмоционально — непосредственнее ее. Тонально возвращаясь к началу цикла, он резко контрастирует с *Adagio* (*Grave*) не только быстротою темпа, но прежде всего ровностью ритмического рисунка. Там — свободно-фантазийная импровизационность, здесь — бег длительностей, строго организованный почти неизменною фигурой. В этом смысле цикл сонаты воспроизводит закономерность, свойственную баховскому мелосу, его тематизму. Субъективный импульс острой выразительности в начале (*Adagio*, *Grave*); его объективация в фуге; его первые эпизодические затемнения или рассеяния в интермедиях; его длительное успокоение и смягчение в *Andante*; наконец, растворение в общих формах движения (финал).

Скрипичные партиты (они составляют как бы «слабые доли» большой композиции) заметно отличаются от клавирных сюит. В партиту *h-moll* (аллеманда, куранта, сарабанда, бурре) введены дубли для каждого танца. Это не только расширяет цикл, но создает своего рода поэтически-вариантный второй план танцевального круга. В дублях особенно широко и интенсивно разворачивается свободная и динамичная игра баховских мелодических волн. Каждая пьеса впечатляет здесь серьезностью и сдержанной энергией тона, достигающего кульминации в мужественно-размашистом финальном бурре (К. Сен-Санс красиво переложил его для фортепиано). В партите *d-moll* жанрово-композиционное решение еще более необычно. Аллеманда, куранта, сарабанда и жига превращаются, по удачному определению Ф. Вольфрума, в миниатюрно-циклическую прелюдию к чаконе — «звуковому гиганту, грозящему сломить нежное тело скрипки». В этом смысле эстетически закономерны транскрипции; они действительно были сделаны, и притом превосходно Брамсом и Бузони для фортепиано, М. Штейнбергом для оркестра¹.

¹ Менее убедительны попытки Шумана и Мендельсона, присоединивших к чаконе написанные ими фортепианные партии.

Эта знаменитая пьеса, мощь которой и в самом деле достигает органного и даже оркестрового звучания, написана в форме больших вариаций на гомофонную тему-период старинного величаво-танцевального склада, полную энергичной и скорбной экспрессии. Линия развития идет большими волнами, со строго постепенным, но интенсивным оживлением ритмического движения (дробящиеся доли) и широким разрастанием диапазона. Рисунок образа, скупой, гравюрно-резкий, то растворяется в потоках набегающих интерлюдий, тематически насыщенных скрытыми голосами, то вновь появляется на поверхности звучания. Ближе к концу чаконь возникает мажорный просвет, ярко оттененный сумрачным пафосом финала. Приемы старинного и строгого вариирования слиты воедино (всепроникающее, объединяющее и уравнивающее *ostinato*). Медлительное и напряженное начало; все более широкое и мощное движение с разворачиванием полифонических голосов; второй гомофонно-лирический фазис, на этот раз в лучезарно-мажорной одноименной тональности; динамический разворот фигурационной фактуры перед завершающим «успокоенным» повторением темы — вся эта драматургия постепенно сменяющихся контрастов свидетельствует о проникновении баховской сонатности внутрь вариационной формы. И это закономерно. Соната — это доминанта баховского скрипичного творчества. Она бросает ответ на свою спутницу-партиту и сообщает ей особенную значительность и глубину.

По-иному оригинальна партита E-dur. В сравнении с другими, это самый «легкий» цикл. Концепция лейпцигской партиты в большой мере предвосхищена здесь. Остальные жанровые типы XVII столетия — аллеманда, куранта, сарабанда — уже ушли со сцены. Остались как обрамление крайние части — прелюдия и жига. То, что было «дивертисментом», развернулось и заполнило едва ли не весь цикл, в центре возник гавот в форме рондо — пьеса, где Бах неожиданно оказывается совсем близким Рамо и даже Глюку. Три вещи из этой партиты — прелюдия, гавот и жига — блистательно переложены для фортепиано С. Рахманиновым.

«Шесть соло», представляющие одно из высших проявлений баховского гения и огромные трудности для исполнителя, остались в скрипичной литературе явлением уникальным. Из современников один лишь Г. Телеман в своих фантазиях попытался последовать этому образцу. Во второй половине XVIII и в XIX веке эти попытки заглохли. Лишь XX столетие с его «неоклассицизмом» и острым интересом к Баху, в совсем ином стиле возродило жанр смычкового соло в творчестве Макса Регера (сонаты, прелюдии и фуги, чакона) и Паула Хиндемита (сонаты).

Виолончельные сюиты

На заглавном листе уртекста сольных сонат и партит Бах сделал надпись «*Libro primo*», что значит: «Книга первая». Можно предполагать, что вторую книгу составила другая знаменитая серия баховских *solo* — шесть сюит для виолончели без сопровождения. По обра-

зам, стилю они очень близки скрипичным партитам; однако здесь много своеобразного. Баритональный регистр, сочность виолончельного тембра придают баховскому мелосу качество особенной глубины тона и мужественной проникновенности. Как и в клавирном творчестве тех лет, композитор пылливо экспериментировал со строем и регистрами. Пятая сюита (с-moll) написана для исполнения со скордатурой — перестройкой струны Ля в Соль; Шестая — для пятиструнного инструмента (вероятно, гамбы) со строем до—соль—ре—ля—ми и, следовательно, более обширным верхним регистром.

«Сюиты для виолончели, — говорит Пабло Казальс, — позволяют заключить, что Бах видел технические возможности этого инструмента, — возможности, которые в то время не получили должного применения. Здесь, как и во многих отношениях, он шел впереди своего времени».

Каждый цикл состоит из семи пьес: прелюдии, аллеманды, куранты, сарабанды, двух номеров «дивертисментного» плана в одноименных тональностях (менуэт I и II, или бурре I и II, или гавот I, II) и традиционно-финальной жиги. Как справедливо отмечает А. Швейцер, по жанровому облику такая композиция близка клавирным французским сюитам. Однако виолончельный *opus* могуч и глубок.

При всем порою дерзновенном новаторстве, Бах вынужден был считаться с виолончельной техникой тогдашней немецкой школы: она совершенно исключала возможность широкого применения реальной полифонии, наподобие того, какое достигнуто было в скрипичных *solì*. С тем большей смелостью и виртуозным искусством мастер обратился здесь к полифоническому насыщению мелодического одnogолосия. Его прелюдии и аллеманды, куранты и жиги не вызывают у слушателя тех ассоциаций, к которым когда-то раньше так легко вели жанрово-танцевальные названия этих пьес. Вас прежде всего захватывает мелодический ток огромного напряжения, эмоционально-выразительной силы. Его ритм мягок, эластичен, его подъемы выравниваются нисходящими движениями, переходы плавны, постепенны, но в нем доминирует активнейший импульс развития ввысь. На пути к этим кульминациям реальный голос разветвляется, образуя целую звучащую сеть скрытых линий — то диатонического, то аккордового, то хроматического контура, но всегда связанных с основным тематическим ядром пьесы.

Скрытые голоса образуют свои контрпункты, свои мелодические вершины, свои педали, цепи задержаний. Они так же не приметно возникают, как и рассеиваются, создавая вторую, глубинную сферу звучания в одnogолосной фактуре. Это, может быть, самая тонкая сторона баховского искусства, где точный расчет художника создает как будто обратный эффект почти неуловимых тематических аналогий, намеков и метаморфоз. Виолончельные

сюиты представляют сокровищницу этого искусства — сокровищницу, равной которой нет во всей мировой музыке.

Отдельные пьесы особенно отличаются оригинальностью стиля и выразительной силой баховских решений: прелюдия с-moll импонирует внушительностью масштабов и внутренним контрастом, сближающим ее с французской увертюрой; прелюдия G-dur, D-dur — оркестральностью звучания, богатством тембров. Аллеманды d-moll и с-moll по тематизму и фактуре тяготеют к сонатным Grave, они полны сдержанного напряжения и величавого пафоса; своеобразие аллеманды D-dur — в тончайшей фигуративности интонационно насыщенного рисунка. Сарабанды C-dur и d-moll особенно богаты хроматическими гармониями, возникающими из вводнотонного насыщения мелодических линий. Во второй из них середина формы оживлена нисходящей секвенцией, модулирующей по целым тонам: g—F—Es—в d-moll — прием, впоследствии любимый Шуманом, Рegerом, Брамсом. Сарабанда с-moll — маленькая сгущенно-сумрачная фантазия с гиперболически-взволнованной линией огромного диапазона (двухоктавный взмах одиннадцатого такта!). Еще более необычны по широте контура менуэты Первой сюиты, а во Второй этот танец полон глубокой серьезности и драматизма, предвещая Моцарта в g-moll'ной симфонии или квартете ре минор. Жига с-moll — предмет подражания Шумана в ор. 32, а может быть, и в «Крейслериане». В гавотах и буре парная группировка мотивов и симметрические акценты вновь свидетельствуют о том, что рождение нового гомофонного немецкого стиля совершалось не после Баха, но в недрах его же собственного творчества, а триольно-фигуративный вариант гавота с-moll — с мелодической линией типично полифонного типа — еще резче оттеняет эту тенденцию.

Ансамбль

Широкий круг произведений для камерного ансамбля различных составов, который создан был в кётенский период, лишь отчасти связан с теми формами музицирования, где Бах участвовал в качестве исполнителя и писать для которых располагали окружающая музыкальная жизнь и его амплуа. Но, вероятно, здесь действовали и более глубокие импульсы. Мастер обратился к жанрам, где всего интенсивнее происходило накопление и развитие элементов новой музыки XVIII века. Всегда творчески беспокойный, ищущий, устремленный в будущее, он, отчасти подобно Вивальди — с меньшим размахом, но большей глубиной и методичностью, экспериментировал с составами, тембрами, приемами изложения, композиции, развития. Так возникли циклические инвенции для скрипки с сопровождением клавира (их сохранилось четыре), три Трио-сонаты: C-dur для двух скрипок и continuo; G-dur для флейты, скрипки и continuo; G-dur для двух флейт и continuo. К этой группе сочинений можно отнести и три сонаты для флейты с basso continuo: C-dur, e-moll, E-dur (среди духовых Бах к этому инструменту проявил преимущественное внимание).

Мы не будем останавливаться здесь на других произведениях этого рода, а также на тех, которые написаны для флейты и для лютни соло. В них заключено немало музыкальных красот. Но центральное место среди камерных жанров для ансамбля занимают три сонаты для облигатного клавира и флейты, три — для клавира и гамбы, а в особенности — шесть сонат для облигатного клавира и скрипки. По композиционной схеме эти циклы, на первый взгляд, мало отличаются от других сонат. Правда, флейтовые трехчастны, а последняя из шести скрипичных написана в пяти частях. В остальных — то же чередование медленных и быстрых движений, гомофонного и полифонного письма, та же контрастная тональность второй медленной части. Но сходство это скорее внешне: трактовка жанра тут совсем иная. Сухая формула — облигатный или концертирующий (*concertato*) клавир — выражает целый переворот, произведенный Бахом в камерной музыке. Впервые скромное чембало, с его неизменным узкоподчиненным назначением *basso continuo*, появилось в небывалой роли не только равноправного, но главного участника ансамбля. Отсюда — черты баховского концертного стиля в партиях обоих инструментов, по крайней мере в *Allegro* фугированного склада.

Самый характер полифонии претерпел глубокие изменения. Здесь еще было имитационное многоголосие, однако уже не было законченных фуг как самостоятельных частей сонатного цикла. Мелодическая же сфера как у скрипки, так и у клавира, с исчезновением чистой монодии, стала много беднее скрытыми полифоническими голосами. Границы фактуры раздвинулись — и тотчас, как только возникло реальное многоголосие, целый волшебный мир мнимых линий, по необходимости созданный искусством и фантазией художника, победил и ушел на второй план. Природа этого явления — не в недостаточности, но в новом качестве стиля. То, что эпизодически обозначалось в гавотах и буре сольных партит, — то в циклах с облигатным клавиром получило более сильное и цельное развитие. Область фантазийной мелодии свободного метра «мягкого» ритма, неуволнимых возникновений, переходов, исчезновений — сузилась; сфера акцентной метрики, периодической повторности и четкой группировки ритмических мотивов стала шире. Это относится не только к тем частям сонаты, где яснее всего выражены танцевальные жанровые связи, тематизм и ритмические фигуры. Пафос сонат с облигатным клавиром — в их несказанно-прекрасных медленных частях — лирических излияниях, могущих поспорить с лучшими патетическими ариями «Страстей».

Вопреки тому, что в этих *Adagio* и *Largo* клавирная партия всего меньше концертно развита и больше сопровождает скрипичную мелодию, эти страницы, глубоко субъективные по экспрессии, возможно, послужили источником для Бетховена в *Adagio* его поздних квартетов и фортепианных сонат. Здесь, особенно в сонатах *h-moll*, *c-moll*, *f-moll*, заключены вдохновеннейшие кульми-

нации баховских сонатных композиций. Возвышаясь в начале цикла как его драматичный пролог, они становятся «вершинами-источниками», интонационными токами которых питается последующее развитие. Выразительность этих сонат, особенно флейтовых, более эмоционально открыта, непосредственна, общительна; в ней меньше самоуглубленного размышления, чем в сольных циклах, а соответственно и тип мелодии иной. Слышится Бах, заглядывающий в «эпоху чувствительности» с сонатами его сына Филиппа Эммануила и «Минной Барнхельм» Лессинга.

Скрипичные концерты (a-moll, E-dur, d-moll, G-dur и двойной d-moll'ный) представляют жанр, созданный Бахом на грани его камерной и оркестровой музыки. Сопровождающий ансамбль вряд ли мог быть назван оркестром даже в те времена: он состоял обычно из двух скрипок, альты и чембало (партия continuo). В то же время концерт для скрипки G-dur со струнными, флейтами и continuo уже вошел в оркестровый Бранденбургский цикл.

Об общих принципах баховских концертов, жанровых и стилевых, уже говорилось. Нужно отметить, что «универсализм» инструмента сказался здесь в полной мере, и сольная партия, в смысле скрипичности тематизма и фактуры, менее индивидуализирована, чем в сольных сонатах и партитах. Не случайно все четыре концерта переложены Бахом для клавира. По сравнению с другими жанрами, это — область баховского «крупного штриха»: в трехчастном цикле две большие части, два больших контраста, тематических и тональных; два больших «пласта» фактуры, протянутых через цикл; широкая композиция, активное и блестящее развитие в Allegro, эмоционально впечатляющий лирический разлив в Adagio (Largo, Andante); в финале — крупный и ровный рисунок, энергично «забирающий» плясовую ритм. Помимо того, в различных концертах каждая часть обладает особым своеобразием тематизма и изложения. В двойном концерте Allegro более других богато контрапунктической разработкой, выполненной в драматически выразительной манере. Первая часть ля-минорного концерта отличается особенным богатством гармонии в модулирующих секвенциях средней части формы. Блестящий и жизнерадостный E-dur'ный концерт с «первого удара смычка» захватывает могучей народностью образов и прежде всего первой празднично-плясовой темы. Появление в сольной партии ритмически контрастной мелодии в тональности доминанты и возвращение обеих тем во второй половине формы (после энергичнейшей «мотивной работы» концертирующих голосов) в главную тонику ми мажор приближает Allegro к сонатной композиции классического стиля.

Примечательно, что для медленных частей скрипичных концертов Бах избрал форму старинных вариаций на оstinatный бас, однако в более свободно модулирующем тональном плане. Появление этой формы в баховском концертном цикле эстетически закономерно. В ту пору вариации на ostinato были традиционнейшей композиционной структурой и принципом развития, а корни

их почвенно-народны. Видимо, мастер искал здесь решения, наиболее полно отвечавшего жанру, с его направленностью в широкую аудиторию. В *Adagio* концертов *d-moll* и *E-dur* старинные вариации сочетаются с трехчастностью формы. В первом (*g-moll*) середину составляют доминантовые и субдоминантовые проведения темы; во втором (*cis-moll*) в середине формы прерывается *basso ostinato*, и в образовавшийся тематический «просвет» вливаются новые контрастные гармонии — расцветка лада. Потом пассакалья вступает в свои права, и невыразимо печальный напев возвращается вновь и вновь в эпически невозмутимом движении, как неотвязная мысль или присказка сумрачной легенды. Об этом *Adagio* восторженно говорил Клод Дебюсси: «Оно так прекрасно, что, право, не знаешь даже, как и расположиться, чтобы достойно воспринять его. И когда выходишь из концерта, невольно удивляешься, что небо в вышине не стало синее, и Парфенон не вырос вдруг перед тобою из-под земли». О финалах концертов уже говорилось не раз, и мы не будем повторять написанного.

Оркестр

Если принять во внимание состав немецкого оркестра, многообразие жанров и разнообразие форм музыкальной жизни в эпоху Баха, то трудно окажется четко разграничить его оркестровое и камерное творчество. Он досконально знал оркестр, будучи сам великолепным дирижером. Современники свидетельствуют о его высоких волевых качествах, методичности, умении воодушевить оркестр, о его несравненном искусстве аккомпанемента (в то время дирижер управлял оркестром сидя за чембало и исполняя партию *continuo*). Эта сторона деятельности Баха достигла полного расцвета в кётенский и лейпцигский период, когда он создал свои сюиты (увертюры) и Бранденбургские концерты.

Сюиты (увертюры) Бах написал для оркестра пять сюит, или, как сам он их называл, — увертюры. Две (*C-dur* и *h-moll*) созданы в начале 20-х годов, две (обе в *D-dur*) между 1727 и 1736 годами. В этих произведениях сказались творческие воздействия, идейные влияния и жизненные предпосылки очень различного характера. Бах следовал традициям старинной немецкой партиты XVII столетия и в то же время усваивал богатый опыт французской инструментальной школы.

В первых сюитах он не мог вовсе отвлечься от форм музицирования, вкусов и запросов, сложившихся при кётенском дворе; в поздних он, видимо, ориентировался на лейпцигские «*Collegium musicum*» (время создания пятой сюиты *g-moll* точно не установлено). Многое преемственно связано с реалистичным, грубовато-жанристским искусством *Stadtpfeifereien*. В то же время, особенно во второй и четвертой сюитах, почти жеманная грация некоторых образов и ювелирно-тонкое изящество письма, подбор большинства танцев — бурре, менуэт, гавот, рондо, — даже названия отдельных пьес: «*Badinerie*» («Шалость»), «*Réjouissance*» («Веселье») — навеяны французскою музыкой. Все это отвечало но-

вым тогда в Германии эстетическим воззрениям. Поздний немецкий классицизм XVIII века шире смотрел на вещи, чем Готшед и его школа. «Грация — это разумно приятное», — формулировал Иоганн Винкельман. Бах, при всей глубокой серьезности, свойственной его художественной натуре, отнюдь не был чужд этому девизу. В точке пересечения двух тенденций возникла оркестровая сюита — удивительный синтез народности и почти галантного светского стиля; добротной немецкой выделки и французского остроумия. Как и в Крестьянской кантате, композитор не претендует здесь на возвышенное и простодушно вводит нас в опоэтизированную сферу праздничного быта.

Каждая из сюит открывается внушительной увертюрой, построенной на французский манер: фугированное Allegro является в контрастном обрамлении гомофонных построений массивной аккордовой фактуры. Это не только торжественный и пышный фронтон здания (баховское «барокко»), но, как свидетельствует об этом наименование жанра, данное композитором (увертюра), — «тяжелая доля» всей композиции. Музыка полна концертного блеска и мужественной силы, как справедливо замечает Леопольд Стоковский. Органичность монументальной увертюры сменяется пестрой рассредоточенностью оттеняющих друг друга малых частей. Здесь раскрывается область «разумно приятного» — вереница танцев или характерных миниатюр. Число частей в сюите варьирует: то семь (первая, вторая), то пять (третья, четвертая, пятая). Бах окончательно покидает схему старой партиты: как воспоминание, от нее остались лишь куранта в первой сюите, сарабанда — во второй, жига — в третьей. Весь замысел скорее близок Генделю — его оперным балетам или «Музыке на воде». На авансцене — гавоты и менуэты, полонезы и рондо, форланы и паспье. В прекрасных ариях третьей и пятой сюит посреди беспечного веселья возникают проникновенно-лирические интермедии. «Шутка» второй сюиты, «Веселье» четвертой, «Турнир» и «Каприччио» пятой воспринимаются как жанрово-характерные сценки, пикантные, грациозные, юмористические. Недаром именно на них не столько завершаются, сколько обрываются циклы Второй, Четвертой, Пятой сюит. Музыка могла бы кончиться раньше или продолжаться еще и еще...

В этих поэтических контрастах величественного и беспечного, тяжеловесного и грациозного, грубовато-повседневного и одухотворенно-мечтательного (арии) нам слышатся первоисточки Гайдна и Моцарта, Бетховена и Шуберта, Шумана и Брамса. Но сюиты весьма примечательны и в другом отношении: в них сказалась красота баховской инструментовки.

Еще А. Н. Серов проницательно указал на свойственное мастеру умение «с красотой сочетаний мелодико-гармонических соединить характерность разнообразных тембров в инструментах, сопровождающих пение или выступающих в формах, похожих на будущие симфонические». Тогда в Германии это было целым от-

кровением для инструментальной музыки; позже, в XIX веке, оно стало предметом изучения и подражания в других странах; наконец, это остается нормой художественно-прекрасного для многих музыкантов наших дней. Каждая сюита одета в свой инструментальный наряд, созвучный ее поэтическому замыслу. Первая — камерного плана, близка стилю клавирных французских сюит; ее исполняет оркестр в составе смычковых, continuo и духовых (два гобоя и фагот, юмористически концертирующие во втором бурре). Во второй сюите Бах на мгновение предстает перед нами Франсуа Купереном или Ватто. Здесь инструментовка совсем легка, тембровый колорит нежно-певуч. К струнным присоединена флейта, восхитительно солирующая в полонезе-дубль. Третья и четвертая сюиты задуманы в иной, терпко-реалистической немецкой манере. В самом их тематизме нарочито резкий, грубоватый акцент сделан на народно-бытовом нюансе. Лейпцигский мастер как бы возрождает к новой жизни старые демократические традиции городских музыкантов, к которым принадлежали многие его сородичи — тюрингские Бахи. Отсюда — другой оркестр, массивный, даже грузный: кроме струнных и continuo, два гобоя, три трубы, литавры, а в четвертой сюите к ним присоединены еще третий гобой и фагот (духовые концертируют со струнными и соло). На этом фоне, густом и блестящем, знаменитая ария третьей сюиты всплывает в прозрачном и светлом звучании струнных как контрастный образ невозмутимо-спокойной, упоительно чистой красоты. Здесь Бах вовсе снимает духовые и останавливает свой выбор на струнном ансамбле (скрипки, альт) и basso continuo (клавир).

Оркестровые сюиты принадлежат к популярнейшим произведениям симфонического репертуара, а ария соль мажор любима, вероятно, не сотнями тысяч, но миллионами слушателей.

Бранденбургские концерты Самым широким и совершенным выражением баховского оркестрового стиля явились шесть Бранденбургских концертов. Эта знаменитая серия написана была в Кётене, вероятно, около 1721 года для маркграфа Христиана Людвига Бранденбургского, в нотах которого и были найдены посмертно баховские партитуры с куртуазно-учтивым посвящением на французском языке. Название, данное Бахом своему произведению, гласит: «Шесть концертов. С несколькими инструментами» (очевидно, здесь подразумевались концертирующие). При жизни композитора этот ныне прославленный оркус, вероятно, так и не был исполнен. Автографы хранятся теперь в Музыкальном отделе Берлинской государственной библиотеки.

В истории немецкой и мировой музыки роль Бранденбургских концертов огромна. Вряд ли какое другое из произведений Баха, за исключением Хорошо темперированного клавира и Хроматической фантазии, так смело и ясно направлено в будущее. Знаменательно, что первая, трехчастная редакция Первого концерта (без второго Allegro и Полонеза в финале) была названа «Симфонией».

Авторитетнейшие исследователи Баха за рубежом (А. Швейцер, Ж. Тьерсо, Г. Бёсселер), у нас — А. Н. Серов, а за ним советская школа музыковедения считают Бранденбургский большой цикл прямым предшественником классической симфонии XVIII столетия. Многое совпадает здесь у Баха с другими жанровыми сферами, но еще большее — неповторимо-оригинально. Приемы инструментовки отчасти родственны оркестровым сюитам. Но в сравнении с сюитами, художественное обобщение жизненных явлений тут более богатое, глубокое и сильное; реалистически-полнокровные образы уходят вершинами в область возвышенного. Прав Пабло Казальс, называя это баховское творение «великой музыкой». Сопоставляя Бранденбургские концерты с сольными (для скрипки и клавира), находишь, за исключением Первого и Третьего, тот же как будто трехчастный цикл, родственный тематизм, тональные планы. И здесь — радостно-жизнедеятельная приподнятость тона в крайних частях, модуляционная и контрапунктическая разработка в первом Allegro; энергически-ритмичный, жанровотанцевальный рисунок финала, особенно богатый имитационной полифонией; а между «крайми» формы — легко парящий контрастный образ лирического излияния, иногда размышление или диалог. Инструментальные партии богато и оригинально индивидуализированы. Недаром Четвертый «Бранденбургский» — это в то же время и сольный скрипичный концерт. Но в Бранденбургских концертных *brüo* еще шире и ярче синтезировано с образами народнобытового плана.

Жанровый облик, решения, инструментальные составы разнообразны, необычны и в этом смысле вызывают некоторую аналогию с кантатами. Первый и второй — чистые *grossi*. В *sol*i четвертого и пятого выделены *principale*, *concertato*. В шестом солируют две виолы *da braccio* (или два альты). Наконец, третий написан без солирующих партий вовсе. Состав ансамбля то более оркестральный (в первом), то совсем камерный (в шестом). Но для Германии своего времени он значительно усилен, разнообразен, широк по диапазону (от контрабаса и до *piccolo*) и достигает порою внушительной мощи звучания. Закономерно, что в этой сфере, чаще всего ликующе-праздничной и созданной для аудиторий, более непосредственно-отзывчивых, нежели чопорно-эгоистичный и склонный к меланхолии маркграфский двор, господствуют мажорные тональности и светлые, ясные тембры (исключение составляет Шестой в бесконечно-вариантных последованиях и контрапунктических сочетаниях).

Тематизм в Allegro и финалах выдержан большей частью в «новонемецком» народном стиле, жанрово ярок, сочен и вступает на энергично-собранный, ритмически упругой интонации (первичный импульс), захватывающей слушателя. В веселом, временами юмористичном, всегда артистически-умном состязании солистов и *tutti*, а тем более — солистов между собою — всякая оркестровая группа и сольная партия вступает на своей интонации, со своей

ритмической фигурой, «мотивной характеристикой»; всякая тема является в своем характерном тембровом наряде. Тут Бах не столько колорист, сколько мастер реалистического воплощения удивительно конкретных людских образов — скорее всего «групповых портретов». В этом искусстве он не уступает ни Франсу Гальсу, ни Альбрехту Дюреру.

В первой части Шестого концерта — две темы; в первой части Пятого — их три. Но повсюду доминируют контрасты тембров, ритмов, штрихов, динамики, фактуры. Богатство тематизма и тембровых комплексов в сочетаниях инструментальных голосов определяет и особенно богатую, интенсивную разработку. В первых экспозиционных и репризных проведениях темы являются то в гомофонном, то в полифоническом изложении. Но вместе с мотивным дроблением, разворачиванием модулирующих голосов, наступает полифоническое насыщение ткани, и Бах достигает непостижимой изобретательности в контрапунктических комбинациях интонационно наполненных «мотивных частей». Тогда начинается казаться, что порою пробуждается в нем Гайдн и даже Моцарт... Вот почему «Бранденбургские концерты» — это и в самом деле симфонии начала XVIII века, как называет их Арнольд Шеринг.

Таковы общие черты, но помимо них каждый из шести концертов обладает своей индивидуальностью.

В Первом (F-dur) — типа *grosso* — к струнным добавлена скрипка *piccolo* высокого строя, а в *concertino* солируют гобой (три), фагот и две валторны. В сочетании струнных, дерева и меди Бах достигает мощной по тем временам оркестральной звучности. В начале концерта «тематический облик» каждой группы индивидуализирован: струнные вступают энергичным взмахом аккордового контура, валторны трубят фанфару, в фигуративном движении у гобоев появляется выразительный напев народного склада. Тотчас же начинается контрапунктическая игра, инструментальные группы «размениваются мотивами». Особенно в эпизодах соло композитор предается артистичнейшей многоцветной разработке фрагментов, возникающих из «тематического расслоения».

Потом является возвышенно-поэтический контраст, и в скорбном *Adagio* (d-moll) гобой и скрипка *piccolo*, затем виолончель и басовая виола исполняют своего рода «музыку Страстей» — дивную элегию с каноническим дуэтом на тему патетически-импровизационного склада:



Вдохновенные и тягучие фигурации — распевы «ориентального» рисунка — полны горестного экстаза, а развитие гармонии в разных слоях ткани создает полифункциональные комплексы напряженнойнейшей экспрессии (взгляд в далекое будущее).

Второе Allegro концерта (F-dur), возможно, задуманное ранее как финал, переносит нас в новую образно-контрастную сферу. Его жанровый облик — строго ритмичный танец с почти комическими «вальцерами» валторн, остро отточенной и блестящей партией скрипки piccolo. Несколько неожиданно для нас цикл не кончается на этом, но разворачивается дальше, чтобы завершиться менуэтом (F-dur). Вместе с двумя трио (гобой — фагот, валторны — гобой, юмористически-виртуозный контрапункт их тембров) и струнным полонезом в центре композиции, менуэт и его повторные проведения (tutti) образуют «рефрен» в рондообразной композиции. Это не сюитный «ряд», но скорее прообраз будущего симфонического менуэта. В баховском цикле он еще не нашел своего амплуа и оказался на месте финала. Поворот к партитности (balletto) в завершающей фазе цикла — дань традиции кореллиевских Concerti grossi da chiesa.

Второй концерт (F-dur), также grosso, по стилю близок первому; но в нем являются и иные образы, да и состав concertino иной: труба (in F), флейта, гобой, скрипка. Партия трубы, вследствие высокого регистра, весьма трудна и часто поручается другим инструментам. Концерт написан в жанрово-характеристичной манере, а своеобразие дискантовой тесситуры озаряет картину особенно ярким светом и как бы привносит местами комический нюанс.

В первой части (F-dur) «крепко сколоченная», энергичная тема с мелодией типично немецкого аккордового контура и своего рода ритмическим *ostinato* — обобщающей формулой всего Allegro — в оживленной модуляционной разработке передается по кругу бойко и шумливо концертирующих инструментов, чтобы вновь и вновь возвратиться затем в массивной полнозвучной фактуре tutti.

Идея композитора, возможно, заключалась в том, чтобы, воссоздав этот добродушный гомон в очень светлом и звонком регистре, достигнуть контраста нарочито тяжеловесной фигуры и пронзительно тонких голосов, несущихся с многоликого и веселого собрания пестро окрашенных тембров.

Andante (d-moll). Здесь колорит темнеет, смолкает труба, и Concertino скрипки, гобоя и флейты меланхолически запевает расцвеченную канонической имитацией безыскусственно-жалобную песню, может быть, далекую предвестницу d-moll'ной серенады Шуберта... Ликующая трубная фанфара пробуждает от мечтаний перед этой лирической картиной баховских времен. Ритмически-задорный и шутливый финал — фугато у концертирующих инструментов с чембало — искрится острым и добродушным юмором, и мы видим Баха — преемника Ганса Закса — на пути, каким пой-

дет впоследствии Рихард Вагнер, создавая финал второго акта «Нюрнбергских мастерзингеров».

В Третьем концерте (G-dur) мастер по-прежнему пребывает в кругу образов народно-бытового плана. Состав совсем скромнен — только смычковые и чембало. Но Бах, как художник огромной творческой силы и интеллекта, любил намеренно ограничивать себя, с тем чтобы скромность ресурсов становилась импульсом к новым, оригинальным решениям. Он разделил струнный ансамбль на три группы: скрипки, альты, виолончели состязаются между собою, бас ведет аккомпанемент. И в этом «сельском скерцо» каждая группа вступает со своею характерной фигурой, но все объединяет один, вприпрыжку несущийся вездесущий мотив.

Как известно, в партитуре Третьего концерта нет медленной части. Там, где она должна или могла бы быть, мы находим лишь один такт Adagio, модулирующий из G-dur в e-moll. После си-мажорного трезвучия тема финала сразу же вступает в тональности соль. Можно предполагать, что на гармониях Adagio дирижер оркестра импровизировал на чембало каденцию, а может быть, иногда и целую медленную часть. Но реально нет ни того, ни другого, и обычно все исполняется так, как записано в партитуре.

Бесхитростно-приветливое финальное Allegro (G-dur) напоминает своим ритмом старинный немецкий лендлер или хоровод, обрамленный игрою журчащих пассажей и гармонических фигураций. Не обращался ли здесь мастер более ранней эпохи к истокам, питавшим впоследствии танцевальные жанры Моцарта, Шуберта, Вебера?

Четвертый Бранденбургский концерт (G-dur) известен одновременно и как четвертый скрипичный концерт Баха. Концертирующая группа отличается исключительной нежностью тембров: скрипка (principale) и две флейты (старинные продольные, называвшиеся тогда «à bec», что у французов значит «с клювом», то есть наконечником, — или «нежными флейтами»). Камерность звучания, однако, сочетается здесь с концертным блеском, нарядностью фактуры, с масштабностью композиции и тематического развития, прежде всего в первой, особенно светлой и торжественной части. Концертирующая скрипка ведет свою линию широкими аккордовыми волнами. В середине формы наступает обычно ритмическое оживление, мелодия у principale расцветает резвым и изящным узором струящихся фигураций. Партия скрипача-солиста технически очень трудна. Ткань почти все время полифонически насыщена, изящно очерченный, но энергично собранный контур темы то целостно возникает в ней, то дробится в оживленной мотивной игре инструментальных голосов. Форма рондо с «разработочными» эпизодами образует типичный для баховских концертов симметрический модуляционный план:

G-dur — D-dur — G-dur — a-moll — C-dur — G-dur — D-dur — G-dur.

Средняя, контрастная часть цикла — *Andante e-moll* — род эгического пасторали в отвечающем этому жанру гомофонном складе. Долгие парения на вздыхающих интонациях у флейт и скрипок чередуются с глубокими спадами линии напева. Гармония, спокойная и светлая, с некоторым модуляционным оживлением в середине, подчеркнутый басовою фигурой степенный танцевальный ритм, строгий, пластически-выразительный рисунок, развернутый в очень широком диапазоне ($h-d^3$), почти сценичная зримость образа напоминают тематическую сферу генделевского *Pensieroso*.

Финал концерта (*Presto, G-dur*) — пятиголосная fuga в свободной форме, но несколько рационалистичной манере, не лишенная контрапунктических жесткостей (такт 225!) и оживленная частыми интермедиями в *sol*i. Характерная черта концертирующей скрипичной партии в *Presto* — богатое развитие таящихся в ней скрытых голосов, с блестящей, динамически-фигурационной «игрой» мнимыми органическими пунктами (середина формы).

Пятый концерт (*D-dur*) по трактовке жанра, по стилю и изложению — особенно ярко новаторский. Формально он мог бы быть причислен к *grosso* (*concertino* и *ripieni*), но роль оркестра (скрипка, альт, виолончель, *continuo*) в нем чисто подчиненная, активность солирующих инструментов выше, чем в *concertino* обычного типа, а потому перед нами скорее тройной концерт. Но и этого определения недостаточно. Солисты — флейта (поперечная), скрипка *principale* и чембало *concertato* — не равнозначны между собою. Весь оригинальный облик первого *Allegro (D-dur)*, его композиция, фактура определяются особой ролью клавира в общем ансамбле: он не только исполняет партию *basso continuo*, но концертирует, и притом прежде всего именно концертирует. Это было жанровое решение, в ту пору небывалое. Отсюда та полнота, с какою Бах, не в пример другим своим концертам, выписал здесь цифрованный бас. Новаторством отмечена и тематическая сфера *Allegro*. Она, как и в других Бранденбургских концертах, индивидуализирована: *tutti* и *Concertino* вступают со своими характерными тематическими голосами. В то время как *tutti* ведут «крупную линию» — бравурно-праздничную тему-ритурнель — четко очерченный период крепкой гомофонно-гармонической фактуры, флейте и скрипке *principale* поручена иная, мягко и легко очерченная мелодия. Ответвленная от «ритурнели», она получает далее интенсивное ладо-гармоническое развитие. Наконец, в разбортной середине формы (с такта 71) в концертирующих партиях появляется третья тема с контрастно-певучей «моцартианской» интонацией и в контрастной тональности (*fis-moll*). Три темы в *Allegro* — явление принципиально новое в ту эпоху; здесь с Бахом может быть сравним разве лишь Доменико Скарлатти, и то лишь в ином, камерном жанре.

Нигде в концертах баховской или добаховской поры принцип состязания концертантов не был реализован так ясно и последовательно. У Корелли концерт — это еще «стройное согласие»; Ви-

вальди привносит в него состязательный момент; но лишь у Баха и Генделя — это впервые уже подлинно-активное соперничество. В Allegro пятого концерта композитор смело и красиво воспользовался необычным приемом переключения функции: партия чембало постепенно преобразуется, состязание достигает кульминации. По мере того как с бурным фигурационно-ритмическим оживлением клавирная фактура приобретает все больший блеск и размах, концертность «подавляет» функцию continuo. Кажется, сама история инструмента и жанра воссоздана обобщенно в этой музыке. Чембало выходит на авансцену, властно подчиняя себе весь оркестр и в точке золотого сечения формы завоевывает вершину развития в огромной каденции импровизационно-фантазийного плана и *senza stromenti* (без сопровождения). Заключительное построение Allegro образовано последним проведением главной темы у tutti.

Вторая, медленная часть концерта (h-moll) отмечена ремаркой 'Affettuoso, что указывает на лирически-прочувствованный характер музыки. Концентирующие инструменты — флейта, скрипка и чембало — сплетают голоса в прекрасном полифоническом трио. Широкие кантабильные линии напряженной интонации (уменьшенные кварты и септимы) медленно восходят, ниспадают большими волнами пунктирно-ритмического рисунка и застывают в величавых кадансах с многозначительно и печально звучащими предъемами. И на этой лирической странице Бах близок Генделю, но в ином жанре. Стиль Affettuoso родствен лирической вокальной линии лучших опер Генделя в период 20-х годов («Юлий Цезарь», «Роделинда»).

Как почти всегда у Баха, радость жизни преодолевает поникшую скорбь. Финал концерта — фугированное Allegro D-dur в трехчастной репризной форме (своего рода баховское *Perpetuum mobile*), игровое, светлое, блестящее — вызывает в нашей фантазии образы праздничного веселья, кружения в пляске (триоли). Первоначальные тематические проведения возникают в голосах Concertino, затем лишь вступают tutti. Чембало в финале далеко уже не столь активно и блестяще, как раньше; его кульминация позади, а роль continuo вновь вступила в свои права. Но и здесь оно сохраняет за собою эпизодически «бриозные» soli. Динамика скупое, но ясно и четко нюансирована по голосам. Вместе со штрихами она как бы конкретизирует и заостряет «характеристики» инструментальных партий и местами создает тонкую полифонию звуков.

Шестой концерт (B-dur) резко отличается от остальных. В нем есть сольные эпизоды, но принцип концертного состязания солистов и tutti не проведен сколько-нибудь четко и широко, по крайней мере, в первых двух частях. Совсем иные здесь тесситуры и типы инструментов: скрипок нет, играют главным образом старинные струнные: две виолы da braccio (весьма вероятно, что Бах подразумевал альты), две гамбы. В ансамбль входят также

виолончель, виолон (видимо, басовая виола да гамба) и чембало (*continuo*). Эти тембры и регистр создают темную, густую звучность — несколько архаичный колорит «виольного полумрака».

Первую часть (B-dur), несмотря на камерность ансамбля помпезного и плотного звучания, Бах строит на имитационно-полифонической и мотивной разработке двух ритмически контрастных тем. Первая, очень импульсивная, крупного аккордового рисунка, с упрямо-энергичными синкопами, с первого же такта вступает в каноническом проведении у виол (альтов), и в течение всего Allegro они сохраняют ее только за собою, как свой основной «лейтмотив». Вторая тема, более ритмически подвижная, остро и детально очерченная, возникает на такте 17 у тех же виол (альтов), но они тотчас же передают ее другим инструментам — гамбам, виолончели. Именно она становится для мастера предметом мотивной работы (дробление, модулирующие секвенции). Есть в Allegro еще один структурно важный элемент. Это разворачивание нейтрально-фигурационного типа, то соединяющее тематические проведения между собою, то вуалирующее их рисунок. Но величавый контур первой темы остается от начала и до конца незатененным, его очертания неизменно резко и ясно выступают на фоне басов, их элементарно-повторных ритмоформул. Выписанная Бахом динамическая нюансировка, видимо, преследует цель рельефно прочертить крупные тематические линии, «тушить» или уводить в тень сопровождающие голоса.

Между крайними частями концерта — Es-dur'ное Adagio *ma non tanto*. Это единственная в Бранденбургских концертах мажорная медленная часть. Ткань расслоена на пласты различного интонационного строя и фактуры. Вверху виолы (альты) поют имитационно-полифонический дуэт на широкую, певучую мелодию. Внизу басы — виолон и чембало — свободно контрапунктируют им величавым и светлым напевом, образующим глубинную основу всей композиции, в то время как виолончель расцвечивает бас «парящей» фигурацией совершенно ровного ритмического рисунка. У сосредоточенно-раздумчивой кульминации Adagio Бахом применен прием редкой пластически выразительной красоты: тема виол, как бы погружаясь в глубь звуковой массы, постепенно проступает и все шире и яснее вырисовывается в басу. Виолончель, прервав свою невозмутимую фигурацию, запевает полные экспрессии речитативные фразы. Гармония модулирует в g-moll, останавливая движение на половинном кадансе. После этого вступление финала в си-бемоль мажоре производит, как в Первом и Третьем концерте, впечатление чарующей свежести колорита.

Этот финал, резвый, ритмичный, в движении жиги, составляет наиболее «концертную» часть B-dur'ного цикла. *Soli* и *tutti* резко разграничены между собою; концертирующие виолы (альты) состязаются с гамбами, виолончелью и доминируют в фигуративно расцвеченных, нарядных интермедиях. Виртуозно-тонко выполнена

штриховка: короткие лиги, ноты детаще, слиговые звуки в синкопах образуют целые контрапункты, полные остроумия, изящества и экспрессии.

Значение Бранденбургских концертов, помимо их неувядаемой, вечно молодой художественной красоты, заключается в той роли, какую они сыграли в истории музыкального искусства. Один из виднейших знатоков баховского стиля на Западе Эрнст Курт писал в своем труде «Основы линейного контрапункта»: «Великий переворот в немецкой музыке после 1750 года произошел в необыкновенно короткий промежуток времени, едва охватывающий одно поколение; но этот переворот — от смерти Баха и до творческих попыток Гайдна — пожалуй, самый значительный в истории музыки. Говорить о переходе баховского стиля в классический как о постепенном изменении технических основ письма совершенно не приходится: после смерти Баха последовало полнейшее ниспровержение основ, обусловивших его стиль, совершенно новое образование из других элементов». Переворот действительно совершился — в этом Э. Курт бесспорно прав. Но историческая схема, нарисованная им, все же неверна. Стили И. С. Баха и, с другой стороны, Гайдна, Моцарта, Бетховена связаны узлами исторической преемственности. Предпосылки и элементы нового стиля складывались и зрели в старых формах. На пути, ведущем от инструментальной музыки начала XVIII века к симфониям венских классиков, шесть Бранденбургских концертов, с их образным строем и многогранным развитием, синтезирующим приемы эстетически-совершеннейших гомофонных и полифонических жанров эпохи, — это целый исторический этап.

* * *

Наука о музыке давно по достоинству оценила и в течение двухсот лет обстоятельно исследовала огромное баховское наследие, так мало признанное при жизни композитора. Большая заслуга в этом деле принадлежит таким выдающимся представителям западного музыкознания, как И. Форкель, Ф. Шпитта, А. Швейцер, Ф. Бузони, Ж. Тьерсо, Э. Курт. Крупными знатоками и неутомимыми пропагандистами баховской музыки были русские классики — В. Ф. Одоевский, А. Н. Серов, В. В. Стасов, Н. А. Римский-Корсаков, С. И. Танеев, С. В. Рахманинов.

Под влиянием реакционных воззрений — религиозных, философских, эстетических, на протяжении веков воздействующих на музыкознание, — в литературе возникло немало и превратных суждений и широко разработанных теорий, которые, вопреки верным и ценным частным наблюдениям авторов, освещают баховское творчество с ложных эстетических позиций. Одни видят в Бахе символиста — певца религии и ее обрядов. Другие, идеалистически отвлекаясь от жизненных, идейных истоков его музыки, усматри-

вают в его мелосе лишь свободную игру линий, заряженных первичными волевыми импульсами, или «психическими энергиями». Третьи толкуют Баха на великогерманско-шовинистический манер: заведомо искажая содержание его произведений, интерпретируют их как проявление «истинно немецкого» себе довлеющего духа. Четвертые провозглашают его родоначальником современных авангардистских течений, в частности, атонального, додекафонного письма. Религиозная интерпретация распространена особенно широко, она оказывает заметное влияние на стиль, в котором исполняются подчас баховские творения. «Буржуазия, — так говорил покойный президент Германской Демократической Республики Вильгельм Пик, — умышленно закрывала глаза на то, что традиционные формы церковной музыки Бах наполнял новым гуманистическим содержанием, что в своих великих произведениях он ломал окостеневшие церковные формы, создавая новый стиль в музыке, ни в какой мере не связанный с церковной догмой и церковным культом»¹.

За пятьдесят лет, в течение которых существует советская школа музыкознания, она внесла свой обширный и ценный вклад в изучение баховского творчества. Труды, созданные на эту тему Б. Асафьевым, В. Берковым, М. Друскиным, В. Золотаревым, Л. Кершнер, Г. Литинским, Л. Мазелем, С. Скребковым, Ю. Тюлиным, Б. Яворским, Г. Хубовым, М. Этингером и другими, богаты интересными и верными наблюдениями и обобщениями; они проливают новый свет на историю жизни и деятельности, на произведения великого немецкого композитора. Они являются подспорьем для музыкальных деятелей за рубежом и прежде всего в Германской Демократической Республике, где баховские творения ныне живут новою жизнью, превращаясь в достояние широких масс немецкого народа. Наши молодые музыканты, обучающиеся в консерваториях, с большой пользой для себя знакомятся с этими трудами. Одна из характерных особенностей советских работ о И. С. Бахе заключается в широте охвата и разработки темы, в огромном интересе к тому идейно-художественному богатству, какое заключено в созданиях мастера, к той роли, какую играло и играет оно в истории немецкой и мировой культуры. Ибо оно — не только плод своей страны и эпохи.

Наследие Баха давно стало достоянием человечества и в наши дни оказывает могучее эстетическое и нравственное воздействие на массы людей, жадно тянувшихся ко благам мира и свободы, к культуре и знанию, к свету и художественной красоте.

Известно, что основоположник научного коммунизма Карл Маркс «особенно почитал Баха»². Вероятно, он предвидел большое

¹ Пик В. Речь в Лейпциге 28 июля 1950 года на торжествах, посвященных двухсотлетию со дня смерти И. С. Баха.

² Кугельман Франциска. Воспоминания о Марксе и Энгельсе. М., 1956, с. 287—289.

будущее для музыки, созданной автором «Страстей по Матфею». Ныне она «торжественно и чудно» звучит в храме искусства для миллионов людей мыслящего разума и доброй воли. В странах социализма свободные народы обращаются к ней как к одному из драгоценных источников, питающих строительство художественной культуры нового мира.

Перечень основных произведений И. С. Баха¹

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Для органа

Прелюдии и фуги: C-dur, D-dur, e-moll, f-moll, g-moll, A-dur, d-moll, G-dur, a-moll, h-moll, C-dur, c-moll, C-dur, e-moll, c-moll, G-dur, a-moll, Es-dur.

Фантазии и фуги: g-moll, c-moll, a-moll.

Токкаты с фугами: F-dur, E-dur, d-moll (Дорийская), C-dur, d-moll.

8 маленьких прелюдий и фуг: C-dur, d-moll, e-moll, F-dur, G-dur, g-moll, a-moll, B-dur.

Прелюдии: C-dur, G-dur, a-moll.

Фуги: c-moll, c-moll, G-dur, G-dur, g-moll, h-moll (на тему Корелли).

Фантазии: C-dur, G-dur, G-dur, h-moll, C-dur (неоконченная).

Пастораль F-dur. Трио.

Пассакалья c-moll.

Концерты Вивальди (a-moll, C-dur, d-moll) и других авторов. Konzertsatz C-dur,

Сонаты: Es-dur, c-moll, d-moll, e-moll, C-dur, G-dur.

Orgelbüchlein — 46 коротких хоральных прелюдий.

Хоральные вариации: «Christ, der du bist der helle Tag» («Ты весь, как светлый, ясный день»); «O Gott, du frommer Gott» («О ты, сладчайший»); «Sei gegrüßet, Jesu gütig» («Шлю привет тебе, желанный») и другие.

Канонические вариации «Vom Himmel hoch, da komm'ich her» («С высот небесных»).

6 хоралов («Шюблеровские»).

18 хоралов (так называемые «большие»; последний из них — предсмертный: «Vor deinen Thron tret'ich» («У престола»).

Хоральные обработки «Прелюдии к катехизису и прочие песнопения» (12 больших и 9 малых). Вошли в III часть «Klavierübung».

Хоральные обработки (главным образом, юношеского периода), не вошедшие в указанные сборники.

24 хоральные обработки (собрание Кирибегера).

¹ Составлен по «Thematisch systematisches Verzeichniss der Musikalischen Werke von J. S. Bach». Bach — Werke — Verzeichniss (B. W. V.). Herausgegeben v. Wolfgang Schmieder. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1950.

Маленькие прелюдии (части I, II) и фуги.

15 двухголосных инвенций и 15 трехголосных симфоний.

«Das Wohltemperierte Klavier» («Хорошо темперированный клавир»): I часть.

24 прелюдии и фуги. II часть. 24 прелюдии и фуги.

Фантазии и фуги (фугетты): a-moll, d-moll, c-moll, B-dur, D-dur.

Хроматическая фантазия и fuga d-moll.

Искусство фуги (Die Kunst der Fuge).

Отдельные прелюдии и фуги.

Токкаты: fis-moll, c-moll, D-dur, d-moll, e-moll, g-moll, G-dur.

Фантазии: g-moll, c-moll, g-moll.

Фантазия-рондо c-moll.

Прелюдии (фантазии): c-moll, a-moll.

Сюиты. 6 Французских сюит: d-moll, c-moll, h-moll, Es-dur, G-dur, E-dur. 6 Английских сюит: A-dur, a-moll, g-moll, F-dur, e-moll, d-moll. Klavierübung (Клавирная школа):

I часть. Партиты: B-dur, c-moll, a-moll, D-dur, G-dur, e-moll.

II часть. Итальянский концерт и Партита (французская увертюра) h-moll.

III часть. 21 Хоральная прелюдия (также и для органа). Прелюдия и тройная fuga Es-dur. 4-дуета: e-moll, F-dur, G-dur, a-moll.

IV часть. Ария с 30 вариациями («Гольдберговские вариации»).

Каприччо на отъезд возлюбленного брата B-dur.

Каприччо E-dur (в честь И. К. Баха).

Aria Variata alla maniera italiana (Ария, варинированная в итальянской манере) a-moll.

Менуэты: G-dur, g-moll, G-dur (из клавирной книжки Вильгельма Фридемана Баха).

Сонаты.

Скерцо d-moll (вариант e-moll).

КЛАВЕСИННЫЕ ОБРАБОТКИ СОБСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Соната d-moll (аранжировка 2-й скрипичной сонаты a-moll).

Сюита E-dur (аранжировка 3-й скрипичной партиты).

Adagio G-dur (из 3-й скрипичной сонаты).

ОБРАБОТКИ ДЛЯ КЛАВИРА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДРУГИХ АВТОРОВ

Соната a-moll (из «Hortus musicus» — «Музыкального сада» И. А. Рейнкена).

Соната C-dur (оттуда же).

Фуга B-dur (оттуда же).

Фуга B-dur (аранжировка фуги Эрзелиуса).

16 концертов Вивальди, Марчелло, Телемана, Иоганна Эрнеста Веймарского.

Увертюры (сюиты):

№ 1, C-dur; № 2, h-moll; № 3, D-dur; № 4, D-dur; № 5, g-moll.

Симфония F-dur.

6 Бранденбургских концертов: № 1, F-dur; № 2, F-dur, № 3, G-dur; № 4, G-dur; № 5, D-dur; № 6, B-dur.

Концерты для клавесина с сопровождением оркестра: № 1, d-moll; № 2, E-dur; № 3, D-dur; № 4, A-dur; № 5, f-moll; № 6, F-dur; № 7, g-moll.

Концерты для двух клавесинов с сопровождением оркестра: № 1, c-moll; № 2, C-dur; № 3, c-moll.

Концерты для трех клавесинов с сопровождением оркестра: № 1, d-moll; № 2, C-dur.

Концерты для скрипки с сопровождением оркестра: № 1, a-moll; № 2, E-dur; № 3, d-moll.

Концерт для двух скрипок с сопровождением оркестра d-moll.

Тройной концерт для клавесина, флейты и скрипки с сопровождением оркестра a-moll.

Концерт для скрипки с оркестром D-dur (отрывок).

КАМЕРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СТРУННЫХ, ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И АНСАМБЛИ

Сонаты и партиты для скрипки соло: g-moll, h-moll, a-moll, d-moll, C-dur, E-dur.

Сюиты (сонаты) для виолончели: G-dur, d-moll, C-dur, Es-dur, c-moll, D-dur.

Соната для двух скрипок с цифр. басом C-dur.

Четыре сонаты («инвенции») для скрипки и чембало: g-moll, G-dur, F-dur, c-moll.

Трио для двух скрипок и чембало d-moll.

Сонаты для клавесина и скрипки: h-moll, A-dur, E-dur, c-moll, f-moll, G-dur.

Сюита для клавесина и скрипки A-dur.

Сонаты для клавесина и виолы да гамба: G-dur, D-dur, g-moll.

Для лютни (в переложении для клавесина):

3 партиты: g-moll, e-moll, c-moll.

Маленькая прелюдия c-moll.

Прелюдия, fuga и Allegro Es-dur.

Fuga g-moll.

Сонаты для флейты: solo — a-moll; для флейты с цифр. басом: C-dur, e-moll, E-dur.

Соната для флейты и скрипки с цифр. басом G-dur.

Соната для двух флейт с цифр. басом G-dur.

Сонаты для клавесина и флейты: h-moll, Es-dur, A-dur.

«Музыкальное приношение».

- «Музыкальные драмы» («Dramma per musica») и кантаты:
 «Скользите, играючи, волны» («Schleicht, spielende Wellen»);
 «Раздор побежденный изменчивых струн» («Vereinigte Zwietracht»);
 «Вздымайтесь, гремящие звуки!» («Auf, schmetternde Töne!»);
 «Звучите, литавры, и трубы, трубите!» («Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten!»);
 «Амур-изменник» («Amore traditore»). Для баса.
 «Состязание Феба с Паном» («Der Streit zwischen Phöbus und Pan»);
 «О жизни в довольстве» («Von der Vergnügbarkeit»);
 «Эол умиротворенный» («Der zufriedengestellte Aeolus»);
 «Выбор Геркулеса» («Die Wahl des Herkules»);
 «Начальство новое у нас» («Mer hahn en neue Oberkeet») ².
 «Увенчаны славой небесной столетия» («Mit Gnaden bekrönet»);
 «Не зная горестей житейских» («Non sa che sia dolore»);
 «Будем бодрствовать в заботах» («Lasst uns sorgen»);
 «О песня дивная!» («O angenehme Melodei»);
 «О чудный день, желанный век» («O holder Tag, erwünschte Zeit»);
 «Славься, Саксония, благословенна» («Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen»);
 «Пусть смолкнет болтовня» («Schweigst stille, plaudert nicht») ³.
 «В порыве все вперед» («Schwingt freudig euch empor!»);
 «Одна охота лишь меня бодрит» («Was mir behagt»);
 «Вы рассейтесь, тени горя!» («Weichet nur, betrübte Schatten»);
 «Разройте могилу, разрушьте тот склеп!» («Zerreiſset, zersprengt, zerstört die Gruft»);
 «Светлейший Леопольд» («Durchlauchster Leopold»).

ДУХОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- Мессы: h-moll (Высокая месса); F-dur, A-dur, g-moll, G-dur (короткие).
 Magnificat («Величит душа моя») D-dur.
 «Sanctus, sanctus, sanctus» («Свят, свят, свят»): C-dur, D-dur, d-moll, G-dur, D-dur.
 Страсти по Матфею, по Иоанну, по Луке, по Марку.
 Оратории: Рождественская (в 6 частях); Пасхальная («Kommt, eilet u laufet» — «Спешите, о люди!»); «На вознесение» (кантата № 11).
 Мотеты:
 «Singet dem Herrn ein neues Lied» («Новую песню спойте ему»), для 8 голосов, B-dur.

¹ Названия кантат и мотетов приведены в переводах автора книги.

² «Крестьянская кантата».

³ «Кофейная кантата».

«Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf» («Нас дух высокий укрепит»), для 8 голосов, B-dur.

«Fürchte dich nicht, ich bin bei dir» («Не бойся, я с тобою!») для 8 голосов.

«Komm, Jesu, Komm!» («Приди, Иисусе!»), для 8 голосов.

«Jesu, meine Freude» («Моя радость»), для 5 голосов, e-moll.

«Lobet den Herrn» («Хвалите господу»), для 4 голосов, C-dur.

Духовные кантаты (всего 199).

185 хоралов для четырех голосов из сборника К. Ф. Э. Баха.

Духовные песни и арии из «Gesangbuch Schemellis» — «Книги песен» Г. Шемелли (21) и из 2-й Нотной тетради (Notenbuch) Анны Магдалины Бах (10).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Аббатини А. — 200, 201
 Аверроэс — см. Ибн-Рашд
 Агобал — 25
 Адам де ла Галь (Адам Ле Боссю или Колен Мюзэ) — 91
 Александр Македонский — 12, 20, 53
 Александров А. Н. — 314
 Алкуин — 74
 Аллегри Г. — 110, 112, 155
 Альберт Г. — 347, 350, 359, 407, 410
 Альберти Р. — 301
 Альбиниони Т. — 249, 411, 508
 Аль-Кинди — 52
 Аль-Фараби — 46
 Амати Н. — 203, 230
 Анаксагор — 38
 Англьбер Ж. А. д' — 239, 291
 Ана Ф. д' — 115
 Андрей Критский — 58
 Анерио Ф. — 112
 Анимучча Дж. — 112
 Аньели С. — 205
 Арий — 57
 Арион — 34
 Аристид — 14
 Аристоксен — 40
 Аристотель — 30, 39, 40, 52
 Аркадельт Я. — 107, 121, 125
 Аркилеи В. — 219
 Арне Т. — 361
 Асафьев Б. В. — 528
 Асвагоша — 20, 21
 Асторга Э. — 223, 224
 Аттеньян П. — 122
 Ашоки — 20

Баиф А. — 126
 Байрон Дж. Г. — 330
 Баффарк В. (Грефф В.) — 97, 181

Бальзак О. де — 408
 Банкьеры А. — 240
 Бану-Муса, братья — 52
 Бардезан — 57
 Барди Дж. — 195, 196
 Барон М. — 275
 Барр А. де ля — 268
 Барток Б. — 71, 243
 Бассани Дж. В. — 230
 Батайль Г. — 269
 Баумгартен К. Ф. — 359
 Бах А. М. — 485, 491
 Бах В. Ф. — 479, 485, 491, 530
 Бах И. К. — 409, 530
 Бах И. С. — 111, 136, 162, 192, 224, 231, 236, 240, 244, 251, 253, 254, 289, 298, 299, 324, 340, 344, 346, 347, 349, 350, 352, 357, 358, 369, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 379, 406—529
 Бегейм Г. — 184
 Без Т. — 163
 Бейль П. — 270, 359, 409
 Бекон Ф. — 310
 Беллини Дж. — 104
 Бём Г. — 408, 409, 412, 475
 Бём Я. — 344, 407
 Бенда Й. — 244
 Бенвенути Д. — 230, 232
 Беншуа Ж. — 139, 140, 148
 Бёрд В. — 317—318, 319, 320, 323, 333
 Берков В. О. — 167, 528
 Берлиоз Г. — 81
 Бернакки А. М. — 220
 Бернар Ж. — 284
 Бернар, де Вентадур — 89
 Бёрней И. — 362, 375
 Бернини Л. — 194, 201
 Берругете А. — 131
 Берругете П. — 131

Составила Н. К. Розеншильд

Бертран де Борн — 88
Бесселер Г. — 411, 493, 494, 520
Бетховен Л. — 249, 254, 263, 297, 317,
340, 341, 356, 357, 358, 377, 381, 389,
397, 402, 407, 409, 420, 424, 429, 440,
455, 470, 485, 490, 491, 495, 498, 501,
515, 518, 527
Благослав Ян — 171
Блоу Д. — 324, 333
Бойкензон Рольф — 184
Бокаччо Дж. — 103
Бокерини Л. — 308
Бомонт Ф. — 325, 333
Бонончини Д. Б. — 362
Бордони Ф. — 220
Борромини Ф. — 194, 201
Босх И. — 140
Боттичелли С. — 107
Бо-Цзюй-и — 28
Бошато — 271
Бюссэ А. — 268, 269
Брамс Й. — 35, 407, 470, 478, 491, 511,
514, 518
Браувер А. — 161
Бредеро Г. А. — 161
Брейгель П. — 140, 232
Брохес Б. — 360, 455
Брудью Ж. — 99
Брукнер А. — 420
Брумелъ А. — 142
Брунелески Ф. — 98
Бруно Дж. — 100, 344
Бруньоли Л. — 230, 232
Буало Н. — 272, 275, 280
Бузенелло Ф. — 212
Бузони Ф. — 25, 166, 314, 434, 440,
471, 474, 475, 484, 492, 495, 499, 501,
508, 511, 527
Букофцер М. — 164, 238, 243
Булгаков К. А. — 375
Булль Д. — 312, 318, 327, 426
Бухстехуде Д. — 164, 344, 352—353,
373, 374, 407, 409, 410, 426, 443, 476,
478, 480, 485
Буше Ф. — 289, 297
Буэнзо Э. — 358
Бэлза И. Ф. — 182
Вагнер Р. — 92, 188, 190, 407, 420, 424,
476, 494, 523
Валледор Х. — 309
Вальдеррабано Э. де — 136, 239
Вальполь Р. — 362
Вальтер И. — 186, 188, 347, 407, 445
Вальтер фон дер Фогельвейде — 92
Варгас Л. де — 131
Ваттели Ф. — 238
Ватто А. — 297, 518
Вацлав из Шамотул — 173, 175—176,
177

Вебер К. М. — 326, 523
Вейдемани — 349
Векки О. — 109
Веласкес Д. — 191, 301, 309
Вергилий — 333, 334
Верачини Ф. — 245
Верди Дж. — 81
Вермеер Я. — 166
Веронезе П. — 115, 455
Виадана Л. — 240
Вивальди А. — 192, 225, 244, 247, 249,
250—256, 258, 263, 324, 367, 372, 379,
411, 419, 479, 487, 508, 514, 524, 529,
530
Вивес Л. — 131
Видор Ш. — 474
Вийон Ф. — 123
Виктория Т. Л. — 99, 137—138, 142,
204
Вилла-Лобос Г. — 407
Виллар — 125
Виллаэрт А. — 108, 115
Вильгельм Оранский — 325
Винкельман И. И. — 359, 457, 465, 495,
503, 518
Винчи Л. — 213, 221, 224
Витали Дж. Б. — 230
Витри Ф. де — 97
Виттори Л. — 201, 202, 220
Вичентино Н. — 108, 109
Вольф Х. — 359
Вольтер — 270, 275, 282, 283, 284, 285,
286, 409
Вольфрам фон Эшенбах — 92
Вольфрум Ф. — 433, 456, 465, 474, 476,
479, 488, 506, 511
Вондель Й. ван ден — 161
Габриэли А. — 110, 115
Габриэли Дж. — 109, 110, 115, 116,
120, 217, 226, 227, 240, 344
Габриэли К. — 221
Гаибара Е. — 230
Гайдн Ф. Й. — 71, 254, 358, 410, 518,
521, 527
Галилей В. — 196, 198
Галилей Г. — 100, 196, 231
Галло Ж. — 239
Галлус-Карниолус Я. (Хандль Я., Пе-
телини) — 172
Галуппи Б. — 250
Гальс Ф. — 161, 163, 521
Гальяно М. да — 203
Гарант Я. К. — 172
Гарвей В. — 310
Гартли Д. — 410
Гаспаро да Сало — 230
Гасперини Д. — 257
Гассе И. А. — 224, 351, 362

- Гассенди П. — 123, 270
 Гасслер Г. Л. — 183, 188, 352
 Гаукис Дж. — 376, 378
 Гварини Г. — 194, 201, 204
 Гварнери Дж. А. — 203, 230
 Гвидо д'Ареццо — 85, 87
 Гедрон П. — 268, 269
 Гезиод — 32
 Гей Дж. — 362
 Гельвеций К. А. — 285
 Гемфри П. — 324
 Гендель Г. Ф. — 111, 136, 162, 192, 215, 224, 233, 240, 244, 251, 257, 323, 324, 326, 330, 332, 339, 340, 344, 349, 350, 352, 355—405, 406, 407, 409, 413, 418, 419, 424, 435, 438, 439, 445, 460, 464, 470, 474, 478, 479, 485, 525
 Гераклит — 30, 39
 Геродот — 10
 Герреро Ф. — 137, 138
 Герцен А. И. — 419
 Гете И. В. — 74, 185, 272, 307, 394, 417, 418, 490
 Гиббонс О. — 318, 319, 324, 332
 Гидальго Х. — 307, 308
 Гиз, Ф. де — 126
 Гизелен Ж. — 142
 Гийом Фигуэрос — 89
 Гийом де Машо — см. Машо Г. де
 Гинзбург Л. С. — 290
 Гирарделло — 102, 104
 Гиро де Борне — 89
 Глареан — 97
 Глинка М. И. — 302, 368, 375, 407, 417, 425, 426, 430
 Глюк Х. — 285, 286, 287, 288, 297, 364, 383, 385, 386, 387, 490, 512
 Гойя Ф. — 255
 Голубовская Н. И. — 300
 Гольбах П. А. — 409
 Гольбейн Г. — 183, 479
 Гольдберг И. Т. — 491
 Гольдони К. — 250, 251, 309
 Гомер — 30, 32, 33, 448
 Гомулка Н. — 16, 173, 176—178, 181
 Гонгора Л. — 301
 Гораций — 42
 Госельм Феди — 89
 Госсек Ф. — 289, 298
 Готшед И. Х. — 518
 Гоцци К. — 250
 Гох П. — 165
 Гранадос Э. — 309
 Граун И. Г. — 246
 Греко Г. — 213
 Грефф В. — см. Бакфарк В.
 Григорий I, папа римский — 78
 Гримм М. — 362
 Гроблич М. — 181
 Грубер Р. И. — 129, 150, 156, 182
 Грюневальд М. — 183, 452
 Гудимель К. — 130
 Гуереро А. — 309
 Гульд Г. — 434
 Гус Ян — 168, 169
 Гюго В. — 408
 Гюйгенс Х. — 161
 Д'Авенант Ч. — 333
 Давид, царь иудейский — 16, 17
 Д'Аламбер Ж. — 285
 Дандриэ Ж. Ф. — 291
 Даниэль Ж. (Мэтр Миту) — 126
 Даниэль-Лесюр — 345
 Данте Алигьери — 97, 102, 195, 247, 416
 Даргомыжский А. С. — 302
 Дармадер Мисра — 25
 Дауленд Д. — 312, 320—322, 327
 Дворжак А. — 171
 Дебюсси К. — 128, 283, 287, 288, 290, 295, 298, 517
 Декарт Р. — 231, 270, 426
 Демокрит — 30, 40
 Денстепл Дж. — 141
 Державин Г. Р. — 417
 Детуш А. — 281
 Дешан Э. — 409
 Джами — 52, 358
 Джезуальдо ди Веноза К. — 107, 108, 109, 204
 Джеминиани Ф. — 233, 244
 Дженненс Ч. — 389, 401
 Джерми — 198
 Джордано Л. — 194
 Джотто — 102
 Диабелли А. — 491
 Дидим — 14
 Дидро Д. — 282, 284, 285, 309, 409
 Длугорай В. — 97, 181
 Добруцкий М. — 181
 Дольчик К. — 224
 Донателло — 195
 Драйдено Дж. О. — 333
 Друскин М. С. — 528
 Дуранте Ф. — 137, 213, 214, 224
 Дурон С. — 308
 Ду Фу — 28
 Дю Белле Ж. — 126
 Дюбо Ж. Б. — 279
 Дюрер А. — 98, 183, 453, 521
 Дюфэ (Дюфай) Г. — 139, 141, 145—150, 152, 153
 Еврипид — 30, 37, 38, 39
 Ефрем Сирин — 57

Жак — 125
Жаннекен К. — 125—128
Жервез К. — 122
Жижка Ян — 170
Жирандон Ф. — 272
Жоскен Дебре — 125, 126, 141, 150—
155, 156, 161, 185
Жуковский В. А. — 34

Завиш из Зап — 66
Закс Г. — 188—190, 342, 343, 407, 522
Закс К. — 15
Зейфферт М. — 162, 165, 376
Зеленский Н. — 178—181
Зелинский Ф. Ф. — 35
Зено А. — 224
Зенфль Л. — 183, 188
Зигмунд-Шульце В. — 364, 378, 406
Зилоти А. И. — 337
Золотарев В. А. — 528
Зоргенфрей В. — 470

Ибн-Баджа — 45
Ибн-Рошд (Аверроэс) — 45
Ибн-Сина — 52
Иванов-Борецкий М. В. — 100, 245
Ивик — 34
Изаак Г. — 141, 185
Изабелла Кастильская — 131
Индженъери М. А. — 203
Иоанн Дамаскин — 54, 58—60, 64
Иоанн Флорентийский — 102

Кабесон А. — 97, 136, 163
Кабесон Г. — 97, 136
Кабесон Ф. — 97, 136
Кабесон Х. — 97, 136
Кавалли Ф. — 215, 272
Кавальери Э. — 224
Кавациони Дж. — 226
Кавациони К. А. — 226
Кадм — 15
Казадезюс Р. — 299
Казальс П. — 474, 508, 513, 520
Казелла П. — 102
Кайзер Г. — 349
Кайзер Р. — 348, 349—351, 359, 360, 445
Калидаса — 18, 21, 23
Каломирис М. — 31
Кальдерон П. — 200, 301, 307—308
Камбер Р. — 272
Камбра А. — 281
Кампанелла Т. — 231, 250
Кампен Р. — 139
Кара М. — 104
Караваджо М. — 194, 259
Карамзин Н. М. — 372

Кариссими Дж. — 214, 224, 282, 387
Карминато — 246
Каррачи — 194
Катулл — 41, 42
Каччини Дж. — 196, 199, 219
Каччини С. — 219
Каччини Ф. — 219
Каюзак Л. де — 284
Кеплер И. — 344, 407, 409, 426
Керль И. К. — 359, 376, 485
Керубини Л. — 298
Кершнер Л. М. — 528
Кет Роберт — 310
Кино Ф. — 274, 275, 281, 284, 286
Киркпатрик Р. — 258
Клеменс Я. — 141
Клементи М. — 259
Коган Г. М. — 300
Козьма Майумский — 58
Коласс П. — 281
Колеп Мюзе — см. Адам де ла Галь
Колумб Х. — 130
Кольман Ф. — 384
Коперник Н. — 172
Корелли А. — 164, 192, 215, 227, 232—
244, 246, 247, 248, 249, 251, 253, 258,
293, 360, 372, 373, 377, 378, 379, 380,
391, 411, 436, 479, 508, 510, 524, 529
Корнель П. — 271, 274, 281, 284
Корреджо (Аллегри А.) — 391
Корруа Ф. — 123
Корси Я. — 196, 197
Кортон П. (Берреттини) — 194
Костер Ш. — 161
Котлэ — 123
Кохановский Ян — 172, 173, 177, 181
Краковский Н. — 181
Кранах Л. — 453
Кромвель О. — 388
Кригер И. — 376, 485
Кризандер К. Ф. — 361, 376
Кристофори Б. — 258
Кугельман Ф. — 528
Кузнецов К. А. — 293, 297, 316, 324,
325
Кук Г. — 324
Кукузель Иван — 64
Кунау И. — 359, 376, 445, 485
Куперен Л. — 291
Куперен Ф. — 128, 192, 244, 269, 281,
285, 291, 292—299, 318, 483, 489,
518
Курт Э. — 422, 425, 436, 527
Куссер З. — 348
Куцони Ф. — 220

Ла Вьевиль Ж. Л. — 280
Лаланд Ж. — 248
Лаланд М. Р. де — 282

Ламбер М. — 268, 269
 Ланди С. — 200, 201, 220
 Ландино Ф. — 97, 102, 103, 104, 109, 195
 Ланкре Н. — 289
 Ланфранко Дж. М. — 426
 Ларош Г. А. — 368, 428, 430
 Ласерна Б. де — 309
 Лассо Орlando — 16, 112, 121, 125, 141, 152, 155—161, 163, 183, 185, 258, 445, 453
 Лафонтен Ж. — 267, 296
 Ле Байи — 268
 Лебрен Ш. — 282
 Легренци Дж. — 215, 230, 250, 251, 411, 508
 Лежен К. — 130
 Лейбниц Г. — 344, 407, 409, 418
 Лейхтентритт Г. — 351
 Леклер Ж. М. — 244, 291
 Ленин В. И. — 355
 Ленотр А. — 272
 Лео Л. — 224
 Леонардо да Винчи — 100, 106, 192
 Леонин — 86—87
 Лесаж А. Р. — 309
 Лессинг Г. Э. — 355, 384, 409, 417, 445, 456, 458, 459, 495, 501, 516
 Ли Бо — 27, 28
 Лили Дж. — 310
 Липпи Ф. — 453
 Лисса С. — 181
 Лист Ф. — 81, 407, 424, 498
 Литерс А. — 308
 Литинский Г. И. — 528
 Лойола Игнатий — 137, 201
 Локателли П. — 233, 244
 Ломбардини М. — 246
 Лопе де Вега — 131, 132, 301, 306, 307
 Лопе де Руэда — 131, 306, 309
 Лорка Г. — 301
 Лоррен К. — 272
 Лосси Вилемзон — 162
 Лотти А. — 250
 Лукреций (Тит Лукреций Кар) — 42
 Луццаски Л. — 109, 126
 Людовик XIV — 273, 281, 282, 286, 288
 Людовик XV — 282
 Люлли Ж. Б. — 200, 243, 251, 269, 272, 273—282, 283, 284, 286, 288, 290, 291, 292, 293, 333, 386
 Лютер М. — 185, 186, 187, 188, 364, 468
 Ля Рю П. де — 129

Маджини Дж. П. — 230
 Мазель Л. А. — 528
 Ман Сингх — 25

Майар Ж. — 125
 Макиавелли Н. — 101
 Малипьеро Ф. — 209
 Малер Г. — 28
 Манцуоли Дж. — 220
 Марадзоли М. — 200
 Маратта К. — 232
 Маренцио Л. — 107, 108
 Марин (Дон Хосе Марин-и-Гарсиа) — 304
 Марини Б. — 230
 Марино Дж. Б. — 193, 204, 211
 Маркабрю — 89
 Маркс К. — 12, 13, 29, 30, 31, 33, 34, 38, 53, 73, 77, 88, 90, 92, 95, 98, 100, 131, 168, 169, 184, 186, 250, 301, 307, 311, 312, 340, 341, 342, 344, 355, 358, 388, 407, 408, 417, 468, 470, 528
 Марло К. — 318
 Маро К. — 123, 129, 169
 Мартини из Львова — 173
 Мартин-и-Солер В. — 308
 Мартину Б. — 243
 Марчелло Б. — 215, 250, 391, 508, 530
 Марз М. — 239, 281, 290
 Маттесон И. — 244, 349, 359, 360, 445
 Машо Г. де (Гиом де Машо) — 67, 98, 124—125, 152
 Мачадо А. — 301
 Медичи Лоренцо — 101
 Мезомед — 42
 Мен Дж. — 196
 Мейстр — 349
 Меланхтон Ф. — 183
 Мелье Ж. — 270
 Мемлинг Г. — 139
 Мендельсон М. — 501
 Мендельсон Ф. — 500, 511
 Мерсенн М. — 270, 426
 Меруло К. — 109
 Мес Т. — 311
 Мессиян О. — 26, 128
 Метастазин (Трапасси П.) — 224, 384
 Мийан Тан Сен — 25
 Микеланджело Буонарроти — 98, 100, 106, 192, 195, 371, 389
 Милан Л. — 135
 Мильтон Дж. — 310, 369, 401
 Миньотти Р. — 221
 Миссон Л. — 309
 Мольер Ж. Б. — 270, 271, 280—281
 Монтень М. — 123, 409
 Мондори (Дежильбер Г.) — 271
 Монтеверди К. — 107, 109, 164, 192, 203—214, 218, 221, 238, 251, 278, 327, 334, 350, 367, 385
 Монтеские Ш. — 270
 Мор Т. — 310
 Моралес К. — 137, 138
 Морлей Т. — 320

Мотта Б. — 484
Моцарт В. А. — 81, 263, 324, 326, 349,
350, 358, 363, 368, 383, 384, 385, 386,
387, 390, 474, 485, 498, 514, 518, 521,
527
Мударра А. — 134, 135, 136, 239
Мулинье Э. — 269
Мулю П. — 125
Мур Т. — 330
Мурильо Б. Э. — 259
Мутон Ж. — 125, 129
Муффат Г. — 376, 485, 489
Мюнцер Т. — 187, 364, 406, 407, 409
Мюр Ж. де — 123
Мясковский Н. Я. — 81

Навуходоносор — 15
Нанини Дж. Б. — 112
Нарваз Л. — 135, 136
Нардини Паоло — 244
Нардини Пьетро — 246
Нери М. — 230
Никколо из Перуджи — 102
Нола Дж. Д. да — 105
Ноткер — 80
Ньер П. — 268

Обер Д. Ф. — 530
Обрехт Я. — 143, 148, 150, 152, 153
Овидий — 42
Озиандер Л. — 407
Одоевский В. Ф. — 527
Ойстрах Д. Ф. — 474
Окегем И. — 141, 148—150, 151, 152,
153, 154
Олимп — 31
Онеггер А. — 16, 122, 407
Опиц М. — 345
Орканья А. — 104
Ортес Г. — 250
Орф К. — 41, 109
Остаде А. ван — 161, 163, 166
Отман — 290

Павел Диакон — 85
Паганини Н. — 248
Палестрина Дж. П. да — 98, 107, 108,
110, 112—115, 137, 143, 155, 204, 374,
453
Пандит Лохана — 25
Паоло Д. — 230
Пасквалини — 246
Пасквини Б. — 214, 215, 233, 239, 257,
376
Пассеро — 125

Пауман К. — 188, 352
Пахельбель И. — 352, 373, 376, 407,
409, 426, 443, 475, 485
Педрель Ф. — 136
Пейро Х. — 307
Пеллегрен — 284
Пеншерль М. — 238, 243, 244
Пепуш Дж. К. — 362
Перельман Н. — 300
Перес Х. — 138
Пери Я. — 196, 187—200, 209, 219
Перике Ф. — 309
Перотин — 86—87, 149
Перрен П. — 272
Перро К. — 272
Перселл Г. — 192, 316, 323—339, 357,
361, 362
Перселл Т. — 323, 324
Петрарка Ф. — 98, 102, 155, 211, 247
Петри Э. — 485
Пик В. — 417, 528
Пикандер (Генрици Х.) — 444, 445,
463, 464, 465
Пиндар — 34—35, 36
Пирро А. — 454, 456
Пифагор — 40
Платон — 14, 15, 40, 211
Плейфорд Г. — 311
Плейфорд Д. — 311
Полицциано А. — 198
Порпора Н. — 224
Преториус И. — 162, 407
Преториус Я. — 162, 407
Провенцале Ф. — 213, 214
Протопопов В. В. — 481
Прюньер А. — 152
Птоломей — 14
Пуленк Д. — 128, 498
Пуныяни Г. — 246
Пуссен Н. — 238, 272, 274
Пушкин А. С. — 34, 52, 71, 271, 272

Рабле Ф. — 98, 123, 126, 267
Равель М. — 288, 295, 302, 307
Радомский Н. — 181
Рамо Ж. Ф. — 128, 192, 270, 282—292,
298—299, 318, 512
Расин Ж. — 271, 274, 275, 281, 284
Рафаэль — 98, 106, 115, 193, 453
Рахманинов С. В. — 34, 81, 368, 424,
512, 527
Регер М. — 407, 413, 420, 429, 498, 512,
514
Рей Н. — 172, 173, 175, 181
Рейнкен А. — 352, 408, 409, 412, 475,
530
Рейс Якуб — см. Яков Польский
Рейхлин И. — 183
Рени Гвидо — 224, 387

Рембрандт — 156, 161, 191, 427, 443, 470
 Ринуччини О. — 197, 198, 209, 345
 Римский-Корсаков Н. А. — 302, 407, 508, 509, 527
 Риччио Т. — 312
 Риггфор Ж. — 125
 Робин Гуд — 313
 Роллан Р. — 274, 280, 283, 349, 361, 363, 375, 376, 377, 378, 383
 Роман Сириец — 54
 Роман Сладкопевец — 57—58
 Ронсар П. — 123, 126, 155
 Роре Ч. ван — 108, 142, 143
 Росси Л. — 272
 Росси М. — 225
 Руа А. де — 270
 Рубенс П. — 156, 191, 204, 389
 Рубинштейн А. Г. — 436, 499
 Рудаки — 52, 358
 Руссо Ж. Ж. — 270, 280, 282, 284, 289, 299, 309, 418

Сабатини — 239
 Санхец Ф. — 131
 Саул — 17
 Сафо — 35
 Свелинк Я. П. — 161—167, 352, 426, 499
 Свифт Дж. — 362
 Севастьян из Фельштына — 175
 Сегарелли — 95
 Сен-Санс К. — 511
 Сервантес — 131, 132, 133, 191
 Сервет М. — 131
 Сермизи К. — 125
 Серов А. Н. — 115, 387, 400, 494, 518, 520, 527
 Сертон П. — 123, 125
 Сидней Ф. — 310
 Сикар — 269
 Симонелли М. — 232
 Скарлатти А. — 213, 214—224, 227, 233, 238, 256, 360, 372, 373, 376, 384, 385, 391, 436
 Скарлатти Д. — 192, 256—264, 308, 360, 378, 426, 483, 500, 524
 Скарлатти П. — 257
 Скарлатти Т. — 216, 257
 Скарлатти Ф. — 257
 Скотт С. — 26
 Скребков С. С. — 440, 528
 Скриб Э. — 350
 Сюдери Ж. — 282
 Сметана Б. — 171
 Солер А. — 257
 Солинас Ф. — 239
 Сомис Дж. В. — 233
 Соломон — 17

Софокл — 30, 38, 39, 334
 Спенсер Э. — 310
 Спиноза — 161, 231
 Способин И. В. — 46
 Стасов В. В. — 356, 400, 417, 527
 Ствоша Вит — 172
 Стезихор — 34
 Стефани А. — 239
 Стоковский Л. — 518
 Стравинский И. Ф. — 108, 243
 Страделла А. — 215, 224, 240, 349
 Страдивари А. — 203, 230
 Стриджо А. — 109, 204, 205
 Стюарт Карл II — 312, 329, 332
 Стюарт Яков II — 312, 325, 329
 Сурбаран Ф. — 138

Тавернер Д. — 312, 319
 Тагор Р. — 19
 Тай К. — 319
 Тангейзер — 92
 Танеев С. И. — 111, 112, 141, 407, 419, 527
 Тартини Д. — 71, 233, 244—250, 251, 258
 Тассо Т. — 191, 193, 197, 204, 211, 276
 Тацит — 73, 212
 Тейле И. — 347, 348, 359
 Телеман Г. — 244, 348, 359
 Террадельякс Д. — 308
 Тет Н. — 333, 334, 338
 Тирсо де Молина — 301
 Тителуз Ж. — 129
 Тициан В. — 106, 115, 192
 Толстой Л. Н. — 355, 417
 Томазиус Х. — 359, 418
 Томлен Ж. — 293
 Торелли Дж. — 230, 249
 Трапасси П. — см. Метастазιο
 Тревизани — 232
 Тромбончино Б. — 104
 Тульси Дас — 25
 Турновский Ян — 172
 Тьеполо Дж. — 250
 Тьерсо Ж. — 415, 418, 419, 420, 448, 492, 520, 527
 Тэллис Т. — 319
 Тюлин Ю. Н. — 528

Уарте Х. — 131
 Уилкс Т. — 320
 Уилбай Д. — 320, 327
 Уот Тейлор — 95

Фавар Ш. С. — 309
 Фалес — 31

Фалья М. де — 302
Фарнеби Д. — 318, 327
Фаринелли К. — 220, 308
Федор Студит — 58
Фейнберг С. Е. — 475, 479
Фейнд Б. — 349, 350
Феррари Д. — 246
Ферфакс Р. — 319
Фет А. А. — 81
Филипп Витрийский — 123
Финк Г. — 188
Фиchino М. — 196
Фишер И. К. — 376, 485
Флейшер О. — 376
Флетчер Дж. — 325, 333
Флоридор (Сулас Ж. де) — 271.
Фолькё Марсельский — 88
Фома из Челано — 80
Форкель И. — 475, 527
Форкерэ А. — 290
Форкерэ Ж. Б. — 290
Фрагонар О. — 289
Фра Дольчино — 95
Франк В. — 347
Франк С. — 463
Франк Ц. — 407, 417, 498
Франс А. — 267
Франческо да Милано — 109
Фрауенлоб (Генрих из Майссена) — 67
Фрескобальди Дж. — 136, 217, 225, 226—228, 239, 257, 373, 411, 426, 436, 437, 438, 439, 483, 499
Фриних — 38
Фробергер И. Я. — 359, 376, 443, 485
Фуэнльяна М. де — 134, 135
Фюзелье Л. — 284

Хазрат Амир Кусроу — 25
Хандль Якоб — см. Галлус-Карниолус Я.
Хауорд Р. — 333
Хафиз — 49, 52
Хейс А. — 456
Хименес Х. Р. — 301
Хиндемит П. — 401, 407, 429, 452, 512
Хоминский Ю. — 182
Хризостом — 31
Хубов Г. Н. — 528
Хуни Х. де — 131

Царлино Дж. — 97, 120
Цахова В. — 359
Цзян Куая — 28

Цезарь — 12
Цуккерман В. А. — 489
Цюй Юань — 25, 27

Чайковский П. И. — 81, 142, 419
Чапек Я. — 171
Черногорский Богуслав (падре Богомо) — 245
Чести М. А. — 215
Чжу Си — 26
Чурригера Х. — 301

Шайдуров Федор — 62
Шанмеле М. — 271, 275
Шамбоньер Ж. — 291, 294
Шарль Орлеанский — 128
Шарнгадева — 25
Шарпантье М. А. — 282
Швейцер А. — 454, 456, 466, 471, 474, 475, 477, 484, 489, 508, 509, 513, 520, 527
Шейдт С. — 162, 352
Шекспир У. — 191, 307, 310, 313, 318, 322, 323, 333, 369, 443, 448
Шелли П. Б. — 330
Шемелли Г. — 474
Шеринг А. — 521
Шефтсбери А. — 359
Шимановский К. — 174
Шиллер Ф. — 34
Шмельцер И. Г. — 239
Шмидт Г. — 35
Шопен Ф. — 69, 174, 499
Шостакович Д. Д. — 407, 420
Шотт Г. — 349
Шпитта Ф. — 416, 479, 527
Штейнберг М. О. — 511
Шуберт Ф. — 79, 326, 327, 367, 518, 522, 523
Шуман Р. — 16, 410, 424, 486, 491, 500, 510, 511, 514, 518
Шютц Г. — 164, 192, 344—346, 352, 357, 407, 412, 443, 445, 453, 467
Щепанская М. — 182

Эвклид — 14
Эдварс Р. — 312
Эйк Г. ван — 139
Эйнк Я. ван — 139
Эйлер Л. — 409
Эккард И. — 352
Экклз Дж. — 244
Эль Греко (Доменико Теотокону-ли) — 131

Энгельс Ф. — 30, 31, 34, 38, 45, 52, 53,
73, 74, 77, 88, 90, 92, 95, 98, 100, 131,
155, 168, 169, 183, 184, 186, 187, 250,
301, 325, 340, 341, 342, 344, 355, 358,
388, 407, 408, 409, 468, 470, 528
Энди В. д' — 209
Энзина Х. дель — 132, 133, 135, 136,
306
Эразм Роттердамский — 183
Эрколе д'Эсте (Феррарский) — 151
Эррера Х. — 132
Эстеве П. — 309

Эсхил — 30, 35, 38, 39
Этингер М. А. — 528

Юровский А. М. — 300, 337
Юссель Ги д' — 88
Юстиниан — 56

Яворский Б. Л. — 528
Яков Польский (Рейс Якуб) — 181
Якопо из Болоньи — 102
Ян из Иенштейна — 67
Ян из Люблина — 173
Яхимецкий З. — 182

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава первая	
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНОСТИ	7
Музыкальная древность стран Востока	11
Музыка в Египте	11
Музыка Сирии	14
Музыка в Двуречье	15
Музыка Палестины	16
Музыка Индии	17
Древнекитайская музыка	26
Музыка в Древней Греции	29
Музыка в Древнем Риме	41
Глава вторая	
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ	43
Арабская музыка	44
Музыка Византии	53
Музыка славянских народов	61
Русская музыка	61
Болгарская музыка	62
Чешская музыка	64
Польская музыка	68
Западноевропейская музыка	72
Глава третья	
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XIV—XVI ВЕКОВ	95
Музыка в Италии	100
Музыка во Франции	121
Музыка в Испании	130
Музыка в Нидерландах	138
Музыка в Чехии	167
Музыка в Польше	172
Музыка в Германии	182
	543

Глава четвертая

МУЗЫКА В ИТАЛИИ XVII—НАЧАЛА XVIII ВЕКА 191

Вокальное творчество 195

Инструментальная музыка 225

Глава пятая

МУЗЫКА ВО ФРАНЦИИ XVII — НАЧАЛА XVIII ВЕКА 265

Глава шестая

МУЗЫКА В ИСПАНИИ XVII — НАЧАЛА XVIII ВЕКА 301

Глава седьмая

МУЗЫКА В АНГЛИИ XVI — XVII ВЕКОВ 310

Глава восьмая

МУЗЫКА В ГЕРМАНИИ XVII — НАЧАЛА XVIII ВЕКА 340

Глава девятая

ГЕОРГ ФРИДРИХ ГЕНДЕЛЬ 355

Перечень произведений Генделя 402

Глава десятая

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ 406

Перечень основных произведений И. С. Баха 529

Указатель имен 534

РОЗЕНШИЛЬД КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВИЧ

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

Выпуск первый

Редактор *Т. Ершова*. Худож. редактор *А. Головкина*. Техн. редакторы *С. Буданова*, *Г. Фокина*. Корректор *Н. Горшкова*. Подписано к печати 15.02.78. Формат бумаги 60×90/16. Печ. л. 34,0. Уч. изд. л. 34,0. Тираж 45 000 экз. Изд. № 831. Зак. 876. Цена 1 р. 69 к. на бумаге № 2. Издательство „Музыка“, Москва, Неглинная, 14. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 2 имени Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 198052, Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29