

Федеральное агентство по образованию  
Государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Тверской государственный университет»

М.Р. Черная

# ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

Часть первая

*Зарубежная музыка*

*от древнейших времён до высокого барокко*

ТВЕРЬ 2008

УДК 781.24(078.8) + 786.2(075.8)

ББК Щ 310.52я73-1

Ч 49

**Рецензенты:**

Доктор философских наук, кандидат искусствоведения,  
профессор Краснодарского университета культуры и искусства, член  
Союза композиторов России

*П.С. Волкова*

Доктор искусствоведения, профессор кафедры  
музыкального воспитания и образования

Российского государственного педагогического университета  
им. А.И. Герцена, член Союза композиторов России

*Г.П. Овсянкина*

**Черная М.Р.**

Ч 49 История музыки: Учеб. пособие. Ч. I: Зарубежная музыка от древнейших времён до высокого барокко. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2008. – 208 с.

ISBN 978-5-7609-0448-5

Учебное пособие предназначено для преподавателей, студентов музыкально-педагогических специальностей вузов и аспирантов специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство». Оно содержит научно-исследовательские и методические материалы, связанные с историческими вехами музыкального искусства. Пособие издаётся в трёх частях. Его материалы могут быть использованы для занятий по курсам «История музыки», «История зарубежной музыки», «Анализ музыкальных произведений» как в вузе, так и послевузовском образовании, а также для занятий на курсах повышения квалификации для преподавателей музыки и музыкальных дисциплин.

УДК 781.24(078.8) + 786.2(075.8)

ББК Щ 310.52я73-1

ISBN 978-5-7609-0448-5

© Черная М.Р., 2008

© Тверской государственный  
университет, 2008

M. R. Chernaya

# HISTORY OF MUSIC

Part one

*Foreign Music*

*from Ancient Times till Baroque Era*

TVER 2008

### **Reviewers:**

Professor of Krasnodar University of culture and art, Ph. D.,  
member of Composers' Union of Russia *P. S. Volkova*

Professor of Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen,  
Ph. D., member of Composers' Union of Russia *G. P. Ovsyankina*

### **Chernaya M.R.**

History of Music: Training Appliance. P. I. Foreign Music from Ancient  
Times till Baroque Era. – Tver: Tver State University, 2008. – 208 c.

This training appliance is intended for teachers, students of music-pedagogical specialties at higher school and post-graduate students of the specialty 17.00.02 «Musical Art». It contains scientific, research and methodical materials dealing with historical stages in musical art. The training appliance will be published in three parts. Its materials are composed for studies in «History of foreign music» and «Musical analysis» at higher school, «History of music» at post-graduate courses as well, the same at the courses for improvement of professional skill of teachers of music.



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемый курс истории музыки предназначен для преподавателей, студентов музыкально-педагогических специальностей вузов и аспирантов, обучающихся по специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство». Акцент сделан на исторических закономерностях и стилевых особенностях в развитии музыкального искусства. Историко-стилевой подход и искусствоведческая направленность стали основными при отборе материала.

Программа по курсу зарубежной музыки охватывает совершенно безбрежный материал, изучить который экстенсивными методами не представляется возможным. Поэтому потребовалось привлечение современных научных концепций, выстраивающих историческую перспективу в развитии музыкального искусства, а также основополагающих теорий, разрабатываемых в наши дни, например современной теории стиля и теории фактуры.

Учебное пособие издаётся в трёх частях. Первая часть посвящена истории музыкального искусства от древнейших времён до завершения периода высокого барокко в европейской культуре; вторая часть – западноевропейской и русской музыкальной культуре от эпохи Просвещения до поздних романтиков, захватывая стиль венского классицизма и эпоху романтизма. В третьей части рассматривается период развития мирового музыкального искусства с последних десятилетий XIX столетия до наших дней.

Распределение материала по разделам, их названия и объём информации соответствуют программе курса истории зарубежной музыки для студентов музыкально-педагогических специальностей вузов, а также программе курса истории музыки для аспирантских занятий. Последовательность тем в некоторых случаях изменена.

Каждый раздел сопровождается вопросами и заданиями, выполнение которых потребует не только знаний, но и творческого подхода, вдумчивого анализа.

Материалы пособия рекомендуются к использованию в работе со студентами и аспирантами, изучающими историю зарубежной музыки, а также историю зарубежной и отечественной культуры. Они могут оказаться ценным подспорьем для тех студентов и аспирантов, которые стремятся более углублённо и специализированно осваивать эти курсы.

Автор выражает глубокую благодарность всем, кто в процессе обсуждения высказал замечания и советы по тексту, прежде всего, профессору Российской академии музыки им. Гнесиных Л.Л. Гервер, а также рецензентам: профессору Российского педагогического университета им. А.И. Герцена Г.П. Овсянкиной и профессору Краснодарского университета культуры и искусства П.С. Волковой.

## Введение

# СТУПЕНИ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

При изучении истории музыкального искусства важно проследить процессы, которые происходили в тот или иной период, рассматривать и анализировать произведения того времени в их взаимосвязях с музыкальной жизнью эпохи. Эстетически полноценное произведение не только отражает запросы современных ему слушателей, но и формирует их музыкальное сознание, оно сохраняет значение художественного учителя жизни для последующих поколений слушателей. Поэтому основным методом в изучении истории музыкального искусства является историзм, а подлинно научный историзм в изучении музыки невозможен без фундаментальной теории главных принципов музыкального искусства.

Наиболее широко принятая концепция этапов развития музыкального искусства была создана отечественным музыковедом С. Скребковым. Она последовательно изложена в его труде «Художественные принципы музыкальных стилей». Категория стиля является ключевой для охвата всего пути, который прошло мировое музыкальное искусство. Согласно Скребкову, стиль в музыке, как и в других видах искусства, – это высший вид художественного единства. Понятие стиля многозначно, так как существуют интернациональный стиль исторической эпохи, национальный стиль определённой школы, индивидуальный стиль произведений какого-либо композитора. Изучая конкретно существовавший в ту или иную историческую эпоху стиль, необходимо каждый раз учитывать три составляющие: какой тематизм был для него характерен, каковы были средства музыкального языка, какие структуры и принципы формообразования использовались в композиции.

С. Скребков считает: «Исторический угол зрения имеет в виду, что художественная природа музыки исторически развивается и проходит закономерные ступени эволюции, обусловленные историческим развитием жизненного назначения музыкального искусства. Ступени в историческом развитии музыкального искусства мы и называем музыкальными стилями» [29, с. 11]. Исследователь выделяет пять исторических эпох в европейской музыке и намечает их хронологические границы:

1. От происхождения музыки до предренессансной эпохи (включая Средние века, примерно оканчивая концом XII – первыми десятилетиями XIII века).

2. Эпоха Возрождения: от XIII века (ближе ко второй половине столетия) до конца XVI века. Эта эпоха, в свою очередь, делится на два периода: 1) XIII и XIV века, включая музыку *ars nova* (раннее Возрождение, или ранний Ренессанс); 2) XV–XVI века (высокое Возрождение, или высокий Ренессанс).

3. Эпоха становления и зрелости классического стиля европейской музыки. От стиля барокко с рубежа XVI–XVII веков (крупнейшие фигуры:

Монтеверди, Шютц, Люлли) через начальный период классического стиля (Бах, Гендель, Рамо), непрерывно выраставшего из традиций барокко и завершавшего их (этот стиль можно было бы обобщённо назвать стилем высокого барокко), до собственно классического стиля (Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен).

4. Эпоха XIX века, обычно называемая эпохой романтизма.

5. Эпоха современности с рубежа XIX–XX веков вплоть до наших дней.

С. Скребков включал в рассмотрение и процессы, происходившие одновременно со стилевыми этапами западноевропейского музыкального искусства в русской музыке. Исследователь находил однотипные явления, которые получали оригинальное воплощение в западной и отечественной культуре.

Труд С. Скребкова вышел в 1973 году. Автор писал: «Современный стиль музыки пребывает в сложном и противоречивом становлении, и пути его развития, к сожалению, ещё мало изучены» [29, с. 7]. К настоящему времени появились работы, в которых предлагается осмысление процессов, происходивших в XX столетии, в частности рассматривающих тенденции авангардизма и модернизма в музыкальном искусстве ушедшего века (Ю. Холопов, А. Соколов и др.).

С. Скребков выделяет в каждой эпохе действие какого-либо одного ведущего принципа. Первичным, идущим от древнейших времён музыкального искусства, назван *остинатный* принцип музыкальной драматургии, он определял развитие музыки на первой ступени. На второй ступени *переменность* вытеснила остинатность и стала господствующим принципом. Формирование принципа *централизующего единства*, синтезирующего в себе остинатность и переменность, происходит на третьей ступени, а высшим выражением действия этого принципа становится «золотой век музыки» – творчество венских классиков.

В эпоху романтизма происходит внутренняя дифференциация классического принципа централизующего единства, раскрытие его многогранности; вместе с тем происходит нарушение достигнутой в классическую эпоху гармонии соотношений элементов музыкального языка, что открывает путь к новому синтезу граней принципов предыдущих эпох и образованию нового единства, составляющего стиль музыки XX века.

## ДРЕВНЕЙШИЕ ЭПОХИ МУЗЫКИ

Музыка сопровождала человека с древнейших времён. Добывание источников информации о роли музыкального искусства в древности чрезвычайно затруднено, поэтому обычно ориентируются на изучение обрядов и других действий, сохранившихся у народов, придерживавшихся первобытного уклада, как бы «законсервировавших» свои культурные традиции.

Люди каменного века изготовили примитивные инструменты, сохранившиеся в виде ископаемых до наших дней: колотушки, погремушки, трубы-раковины, флейты из костей, музыкальный лук. Их труд и быт сопровождало пение (так появились песни труда и быта), а поклонение силам природы вызывало распевные заклинания, причитания и т. д.

Австрийский учёный С. Валашек выдвинул гипотезу о том, что музыка родилась в связи с танцем, её предпосылка – ритм. В образовании метроритмической гармонии первобытного танца принимали участие стуки, звоны, хлопки, выкрики, то есть звуки, без которых согласование движений невозможно. Эстетическая потребность художественного согласования действий в коллективном танце послужила стимулом в образовании интонационной гармонии голосов, звуковысотной согласованности интонирования до подлинного унисона включительно. Отсюда и начало собственно музыкального интонирования, имеющего в основе хотя бы звук устойчивой высоты – музыкальный тон, устой, который и служит звуковым ориентиром для коллективного интонирования. В древних культурах много звуков протянутых и оstinатно повторяющихся. Одноголосное пение (подёнщика, пастуха), причитание – это монодическое воспроизведение коллективной музыкальной интонации.

Одноголосие хоровое является проявлением принципа *остинатности*. Один голос подстраивается к другому в унисон или какой-либо интервал для параллельного, так называемого «ленточного» движения, образуя элементарные формы гетерофонии<sup>1</sup>. Это логически и исторически первичный тип фактуры – исходный вид многоголосия. Ю. Евдокимова упоминает работы М. Шнайдера и Й. Хоминьского, в которых рассматриваются архаические многоголосные образцы, сохранившиеся до настоящего времени в странах Африки, на островах Индонезии, в Австралии, Полинезии. Она замечает: «Общими

<sup>1</sup> Т. Ливанова, обратившись к музыке в Древней Греции, в частности, отмечает: «Есть сведения о том, что Артилох пользовался приёмами так называемого крузиса, то есть инструментального сопровождения, “насквозь пронизывающего пение”. Под этим подразумевалось возможное скрещивание вокальной мелодии с её “вариантом”, одновременно исполняемым на инструменте, – принцип гетерофонии. Знала ли древнегреческая музыка иные, зрелые типы многоголосия? О созвучиях теоретики писали, но возможность совместного движения голосов не подтверждается ни теоретическими свидетельствами, ни памятниками самого искусства» [17, с. 8–9].

принципами, на которых базируется архаическое многоголосие, являются: 1) параллелизмы; 2) бурдонирование, сопровождающее пение длительно выдерживаемыми звуками; сопровождение на оstinатных фигурах; 3) гетерофония со стихийно возникающими имитациями» [9, с. 12].

В ладовой системе должен быть оstinатный устой, который является функциональной опорой. Первобытные напевы обычно монотоникальны, оstinатны по ладовому строению. Исторически первый многоголосный склад – гетерофония – имеет опорный голос, также оstinатный. В Средние века и Ренессанс обычно тенор брал на себя функцию *cantus firmus*, то есть опорного напева – темы. Остальные голоса имели оstinатные функции подголосков, которые ответвляются от опорного голоса, но тут же притягиваются к нему, интонационно «вливаются» в него. Фактура гетерофонна, используются имитации в приму, бесконечные каноны, это так называемое линейное многоголосие. Оstinатность проявляется и в других видах фактуры, и в фактурных функциях голосов, и в сфере формообразования. В частности, для исполнения круговых песен каждый куплет воспринимается как первый, как и в круговых танцах каждый раз возвращается одна и та же экспозиция. В этой монотонной периодичности первобытного круговращения выявляется оstinатный принцип музыкального формообразования.

Музыкальные системы, основанные на одноголосии, возникали в древности у индийцев<sup>2</sup>, китайцев, шумеров, греков и других народов (см.: Розеншильд К. История зарубежной музыки до середины XVIII века. М., 1963. Гл. 1; Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1. М., 1983. Раздел «Введение. Музыкальная культура античности»).

Усовершенствовались музыкальные инструменты, певческие голоса и исполнительство, сольное и в ансамблях, которое потребовало теперь длительного музыкального воспитания. Появился специально обученный музыкант, для которого искусство становилось главным занятием в жизни, основным источником средств к существованию. Изобретена была и запись музыки – нотация<sup>3</sup>, буквенная и клиновидная. Возникли эстетика и первые опыты описания истории музыкального искусства в Древней

<sup>2</sup> В системе шрути, например, основная мелодическая линия как бы обволакивается промежуточными и вспомогательными звуками с применением очень узких интервалов, приближающихся к четвертьтонным. Это придавало поэтическую зыбкость мелодическому рисунку, расцвечивая его с тонкой эмоциональностью. Учение о 22 звуках в диапазоне октавы (так называемых шрути, то есть ещё слышимых, воспринимаемых) возникло в V веке и сохранилось в индийской музыке до наших дней.

<sup>3</sup> Древнейший памятник, известный науке, – дошедшая до нас табличка с поэтическим фрагментом на шумерском и ассирийском языках и клиновидной нотописью. Как предположил известный немецкий музыковед Курт Закс, это – запись арфового аккомпанемента вокальной мелодии пентатонного строя: «Арфа повторяет мелодию в унисон, одновременно аккомпанируя созвучиями из 2–3 тонов – квартами, квинтами, октавами, секундами» [10, с. 103–104].

Индии, Древней Греции и других странах. Песенный фольклор приобрёл различные черты и тематические линии.

Помимо музыки быта, развивались дворцовая, храмовая культура со своими музыкальными формами. Художественные идеи, связанные с синтезом искусств в греческой трагедии, с неразрывной сопряжённостью поэзии и музыки, вдохновляли впоследствии многих выдающихся музыкантов-реформаторов (Монтеверди, Глюк, Вагнер, Танеев и др.). В Древнем Риме периода империи отмечался пышный расцвет музыкальной жизни со смешением искусства самых разных народов; для праздничных представлений характерны большие и громкозвучные ансамбли, колоссальные хоры, виртуозы – певцы и инструменталисты. Увлечённость музыкой вызвала распространение любительства, пению и игре на кифаре в знатных семействах уже обучали детей.

В начале новой эры, как бы в противовес художественной культуре Рима, поднимается раннее христианство с его искусством, во многом противостоявшим эстетике и музыкальной практике предшествовавших столетий. Тем не менее музыка не была ещё самостоятельным видом искусства, ей более всего подходила прикладная роль сопровождения чего-либо.

На Западе Европы в древности возникли музыкальные культуры, получившие замечательное развитие и повлиявшие на генеральную линию продвижения европейского музыкального искусства. Музыка далёких предков народов, населявших территорию нашей страны в древности, славилась далеко за её пределами. Дошедшие до наших дней древнейшие русские и украинские календарные и обрядовые, бытовые и иные песни, наряду с другими источниками, позволяют сделать вывод о богатом песенном искусстве славянского мира. Неменьший интерес представляет музыка степных народов – сарматов, киммерийцев, скифов, волжских булгар и др. Важную роль в музыкальной жизни Древнего мира играло Закавказье. В глубокую древность уходит красочное и проникновенное творчество армянских певцов-сказителей – гусанов и випасанов.

Нельзя не отметить высокий уровень развития музыкальной культуры древности у наших соседей. Армения издавна славилась эмоциональной яркостью и тонкой узорчатостью мелодий. В азербайджанской музыке, насыщенной островыразительными хроматическими интонациями, рано получило распространение хоровое пение в унисон с сольным запевом, а также богатое разнообразными тембрами и приёмами инструментальное исполнительство. Грузия, сведения о музыкальном искусстве которой встречаются ещё у античных писателей, была одним из древних очагов прекрасного хорового многоголосия. Обоснованной является гипотеза о влиянии музыкального искусства Закавказья на музыку Ассирии, Вавилонии и других древних стран Ближнего Востока. В государствах Средней Азии сложились замечательные музыкальные культуры, которые высоко ценились в Индии и Китае.

Переселение целых народов в древности является одной из причин того, что исследователи встречаются с неожиданными параллелями между разными, казалось бы, неродственными национальными культурами. Такой эффект произвели, например, введение Б. Бартоком и З. Кодан древних пластов европейского фольклора в обиход профессиональной музыки и открытые ими закономерности в древнем музыкальном искусстве, сохранившемся до XX века.

На Переднем Востоке наивысшие достижения в области музыкального искусства отмечались в Древнем Египте, о чём свидетельствуют сохранившиеся музыкальные инструменты, художественная роспись, барельефы и памятники литературы. Слава о красоте народных песен распространилась далеко за пределами страны. История Египта, его народа и искусства сложилась так, что не удалось в чистом виде сохранить мелодии и интонации далёкого прошлого (влияния христианских песнопений и арабской музыки практически поглотили древние напевы). По мнению некоторых исследователей египетского фольклора, только те напевы, которыми сопровождалась извечные трудовые движения и усилия, в течение тысячелетий остававшиеся более или менее неизменными, могли сохраниться до наших дней.

Покорение пустыни и водной стихии — речной и морской — посредством простого сложения огромного множества невероятных трудовых усилий, масштабность сооружений, способных веками противостоять натиску этих стихий, — всё вызывало к жизни искусство монументальное, декоративное, рассчитанное на многих участников, в том числе и певцов-музыкантов. Наиболее отвечающим условиям жизни общества жанром были массовые действа с музыкой и танцами. Сюжеты этих своеобразных «страстей» и «мистерий» возникли в народной мифологии, где действующими персонажами были боги. С культом этих богов — Озириса, Изиды, Тота — и были связаны действа. Самыми популярными были «страсти» Озириса — бога юности, плодородия, растительности, влаги. Он ежегодно умирал и воскресал к новой жизни как символ вечно молодёющей природы. Музыка играла большую роль в этих «страстях»: песни с хором, шествия и пляски чередовались с драматическими сценами, нередко воссоздававшими реальные картины жизни и быта. Любимым музыкальным жанром в «страстях» были женские песни-плачи над мёртвым Озирисом. Страсти-мистерии были высшей формой древнеегипетского фольклора и создали художественную традицию, освоенную впоследствии (возможно, через хеттскую культуру) народами Европы.

В профессиональной музыке древних египтян исследователи выделяют религиозно-культовые гимны и другие молитвенные напевы, слагавшиеся в эпоху Древнего царства, когда судьбы профессионального искусства всецело находились в руках жрецов. Культовый ритуал обставлялся с невероятной пышностью, музыке в нём отводилась заметная роль. На стенах пирамид, надгробиях, в древних папирусах, в религиозных

сборниках «Тексты пирамид» и «Книга мёртвых» сохранились строки величавых гимнов, которые слагались божествам. Напевы их не записывались, но передавались от поколения к поколению, запечатлённые в особой системе движения рук при управлении хором. Этот способ обозначения изображён на барельефах и росписях. Он широко распространился впоследствии по всему миру под названием хирономического.

С возвышением светской государственной власти (второе тысячелетие до н. э.) окрепла и далеко продвинулась светская профессиональная музыка. При дворцах фараонов существовали музыкальные ансамбли, состоявшие из певцов и инструменталистов. Сохранились изображения хорового пения, где поют сидя, отбивая такт ладошами. В Египте инструментальная культура достигла высокого развития. Египтяне играли на дугowych и угловых арфах, лютнях, продольных флейтах, двойных гобоях. Наиболее часто встречаются изображения игры на художественно расписанной деревянной арфе, соло и в ансамбле. Струны арф, изготовленные из пальмового волокна, издавали звук нежный и певучий. Знаменитая «Песня арфиста» донесла до нас ту атмосферу почёта и восхищения, которая создавалась вокруг арфы и искусства игры на ней.

Завоевание Египта эллинами привело к соперничеству двух музыкальных культур, а египетский город Александрия стал признанным культурным центром античного мира. Он дал музыкальному искусству выдающихся теоретиков – Птолемея, Эвклида, Дидима и др. Разрушение Александрии и гибель крупнейшей в Древнем мире александрийской библиотеки, где хранились памятники художественной культуры многих стран и эпох, явились невозвратимой утратой для всего культурного человечества.

Не меньшую роль в развитии музыкальной культуры Средиземноморья сыграло музыкальное искусство Сирии. Сладкозвучные сирийские напевы, пленявшие вдохновенным распевом, за 2000 лет до н. э. распространились по многим странам Востока, проникли в Древнюю Грецию, а в начале Средневековья составили одну из основ византийской музыки (гимны) и литургических песнопений на Западе Европы. Сирия – родина пяти- и семиструнной лиры, двойного гобоя и многострунной арфы. Сирийские города Тир и Сидон славились блестящим музыкальным искусством, отличавшимся чувственностью, эмоциональной остротой. Это искусство осуждалось древнегреческими философами, ратовавшими за строгую чистоту нравов.

Сложная, пёстрая картина музыки древних государств не может быть охвачена теоретически, так как приходится пользоваться вторичными, то есть опосредствованными, источниками. Любой вновь открытый памятник древности становится целым событием для культурологов. Исследования же древних напевов и их обнаружение не раз вдохновляли композиторов.



**Вопросы и задания:** 1. В чём выражается принцип остиности в музыке древности? 2. Сравните особенности каких-либо двух систем музыкального искусства на Востоке и в Средиземноморье. 3. В каких видах происходило развитие музыки в древности? 4. Какие функции выполняла музыка в быту древних народов? 5. Какие особенности отмечаются в музыке а) храмовой, б) дворцовой? 6. Какие инструменты получили распространение в Древнем мире? 7. Какие ладовые основы отмечены в древнем музыкальном искусстве?

## МУЗЫКА СРЕДНИХ ВЕКОВ

Полоса Средних веков не отличается стабильностью и поэтому её не рассматривают как одну большую эпоху с общими хронологическими рамками, эти рамки для разных стран заметно отличаются друг от друга. Тем не менее первый рубеж, связанный с культурой Средневековья, обозначается падением Западной Римской империи (476 г.), но обычно отсчёт ведут с VI века. С этого периода до XII века сохранились лишь памятники музыкального искусства, связанные с христианской церковью. Большинство исследователей сходятся на том, что вплоть до конца XII столетия нельзя говорить об изменении общих тенденций в развитии искусства. Только начиная, самое раннее, с музыки XIII века (причём в разных странах по-разному) становятся заметны переходные явления, а далее вообще в Европе не существует общего для разных стран ренессансного стиля или единых временных вех<sup>4</sup>.

Своеобразным мостом между музыкальными культурами Востока и Запада стала Византия, где в VI–VIII веках достигло расцвета гимническое пение в диатонических ладах, связанное с именами Романа Сладкопевца, Иоанна Дамаскина и др. В Византии было широко поставлено певческое дело, известно также о разработке музыкальной теории (учение о восьми церковных ладах – так называемый Октоих).

С VII по XII век происходит расцвет арабского искусства, где музыка занимала важные позиции. Роскошно орнаментированные мелодии (часто 17-ступенного строя), богатая инструментальная культура (лютня, ребаб, мизхар), вдохновенные лирические газели, касиды и многочастные цветистые макамы, высокоразвитая теория – таковы драгоценные приобретения арабской музыки, в истории которой увековечены имена музыкальных деятелей Ибн Сина (Авиценна), Абульхасан Рудаки, Джами и др. Мавританская культура распространилась и на европейские земли (Испания), что не могло не сказаться на развитии музыкального искусства в Европе.

<sup>4</sup> Т. Ливанова, имея в виду не ранние, а зрелые ренессансные тенденции в музыкальном искусстве, указывает: «Второй важнейший рубеж, знаменующий переход от Средних веков к Возрождению, в Западной Европе проходит неодновременно: в Италии – в XV веке, во Франции – в XVI; в других странах борьба средневековых и ренессансных тенденций протекает в разное время» [17, с. 25].

Для музыкального искусства Средневековья характерно его своеобразное разделение на область профессионального церковного искусства, в принципе единого для разных народов, принявших христианство (на латинском языке), и местное народное искусство на различных языках и диалектах. Т. Ливанова отмечает: «Первое записывалось с прогрессирующей точностью, второе оставалось в устной традиции. Поэтому о церковной музыке мы можем судить на основании различных письменных памятников, о народном искусстве — только по позднейшим записям» [17, с. 28]. Носителями песенной культуры были странствующие музыканты — шпильмань, жонглёры, менестрели, гистрионы, хоглары (в разных странах их называли по-разному). Они же были исполнителями на музыкальных инструментах. Всё подчинялось слову, музыка Средневековья — служанка поэзии, светской и духовной, словесные тексты были канонизированы — они повторялись неизменно, и композитор мог искать музыкальное разнообразие в создании новых произведений. Инструментальная музыка пребывала в зачаточном состоянии и обособлялась от вокальной только для сопровождения танца. Особыми явлениями западноевропейской музыкальной культуры были замковая культура и быт, рыцарское песенно-поэтическое искусство.

Стиль церковной католической музыки сложился в Западной Европе в IV–VII веках, он связан с работой над систематизацией мелодий песнопений. Результатом усилий многих людей стал обширный кодекс, главную роль в создании которого отводят папе Григорию I. Песни-молитвы «Григорианского антифонария<sup>5</sup>» на латинском языке предназначались для мужского хора и получили обобщающее наименование «григорианский хорал». Это чисто мелодическая, одноголосная (монодическая) музыка, отсюда другое название — *plainsong* (англ. — простое пение). Мелодический склад и особенно ритмический рисунок напевов невозможно представить с полной точностью, так как запись того времени основывалась на принципе напоминания и опиралась на устную традицию и накопившиеся навыки певцов. Руководитель раннего христианского хора движениями рук (хейрономия) напоминал о направлении мелодии. Именно направление без интервальных обозначений указывалось в древних записях Средневековья, ритм также не фиксировался точно, то есть интонационно-ритмическое движение могло иметь ряд вариантов. Когда появились новые системы записи, григорианский хорал прошёл уже большой путь эволюции и изменился. В современности григорианский хорал подвергается расшифровке, обычно при этом учитываются те образцы хорала, в которых сочетались и силлабический склад (по звуку на слог), и распетые слоги. Особый тип

<sup>5</sup> Антифонарий — собрание антифонных (чередование двух хоров или двух частей хора, исполняющих одну мелодию с разными текстами) и респонсорных (чередование сольных и хоровых разделов в литургическом пении) песнопений для официина (цикл почасовых служб католической церкви, охватывающий сутки).

движения отличал юбилании<sup>6</sup>, аллилуйи<sup>7</sup>, любое мелизматическое пение, где ритмическая периодичность могла сочетаться со свободой импровизации, с замедлениями, ускорениями, с задерживанием определённого звука и т. д.

Древнейшим видом григорианского пения является *псалмодия*<sup>8</sup>, которую христианская церковь считала основным молитвенным песнопением, наиболее отвечавшим мистическому духу ритуала. Жанр псалма распространился по всей Европе.

Более развитыми мелодически и структурно завершёнными были *гимны*, песнопения силлабического стиля с небольшими распевами, периодические композиции которых опирались на словесные тексты стихотворного и строфического строения. К. Розеншильд отмечает: «Многие гимны на уныло-однообразном гимническом фоне звучали свежо и даже жизнерадостно» [27, с. 71]. Гимны не сразу были допущены в церкви, но затем стали использоваться в качестве своеобразных интермедий – «вставок» в богослужебный ритуал, которые распевались всеми прихожанами. Впоследствии в гимническом складе постепенно были переинтонированы все песенно-лирические кульминации в мессе, а именно:

- |  |   |
|--|---|
| 1. Kyrie eleison                           | - Господи, помилуй                        |
| 2. Gloria in excelsis deo                  | - Слава в вышних                          |
| 3. Credo in unum Deum                      | - Верую                                   |
| 4. Sanctus, sanctus, sanctus<br>Benedictus | - Трисвятая песнь<br>- Благословен грядый |
| 5. Agnus Dei                               | - Агнец божий                             |

Особой певческой формой стали *секвенции*, в Средние века так назывались импровизационно-поэтические вставки-вокализы, которыми распеивался старый молитвенный текст. В истории сохранилось имя монаха-регента из монастыря св. Галла Ноткера-Заики (Бальбулуса), который одним из первых стал подтекстовывать юбилании (импровизационные вокализы) стихами собственного сочинения с расчётом, чтобы на каждый звук мелодии приходилось по слогу текста и таким путём фигура лучше запоминалась бы певчими. Теперь стало проще запоминать даже длинные мелодии. В дальнейшем мелодия хора подвергалась не только подтекстовке, но и некоторой трансформации: подчёркивалось окончание каждой строки текста, повторялись те или иные попевки, что вносило периодичность в строение напевов. Таким образом,

<sup>6</sup> Юбилании – импровизационные вокализы в литургических песнопениях.

<sup>7</sup> Аллилуйя (от древнееврейского халлелуйя) – молитвенный возглас. Распевы на слово А. обычно завершают псалмы. А. как самостоятельное песнопение следует после градуала и состоит из начальной фразы на слово А., большого мелизматического распева (юбилании) на последний слог, затем *versus*, распетого в силлабо-мелизматическом стиле, и повторения А. с юбилацией.

<sup>8</sup> Псалмодия – это протяжная – в очень узком диапазоне – речитация латинских молитвенных текстов в прозе, не лишённая суровой красоты.

внутри григорианской мелодики постепенно разрастались по-новому организованные фрагменты. Приобретая самостоятельность, секвенции стали отпочковываться от григорианского контекста, а затем Ноткер начал сочинять секвенции как возможные вставки в хорал. В примере 1 можно сопоставить мелодию григорианского распева «Аллилуйя» и секвенцию на неё, созданную Ноткером, и увидеть, как из мелодического фрагмента вырастает новое музыкально-поэтическое образование. Т. Ливанов полагает: «В принципе секвенции были первым “прорывом” музыкального творчества в область догматически канонизированной мелодики. Разумеется, до кодификации григорианского хора́ла творческие возможности духовных поэтов и певцов ещё не были в такой степени стеснены: вспомним о гимнотворцах. Теперь же, при существовании григорианского антифонария, создание секвенций (они назывались также “прозами”), по существу, знаменовало зарождение антигригорианской тенденции, пусть ещё на первых порах очень скромно выраженной» [17, с. 41].

### Пример 1:

Григорианский хорал

Секвенция Ноткера

Al-le-lu-ia

Do-mi-nus ih-si-na in con-cto, as-cen-dens

Christus hunc di-em jo-cun-dum cum-ctis con-ce-det es. se-Christi

e-nis e-ma-to-ri bus su-la. Christe Je-su, fi-li de-i

me-di-a ter-ra tu-rae no-strae ac di-vi-nae, Ter-rae, de-us

vi-ci-to-ri ae-ter-nae, de-ter-re no-vus ho-mo trans-vo-lans

Je-su ho-di-e ter-rae sti-lum rom-ae ven-et dul-cem de-dis-ti, do-mi-ne, op-erem

di-coe-le-sti-a. Que-ta gau-di-a tu-os re-plant a-po-sto-los

Quem hi-la-res in coe-lis ti-bi se-cur-runt no-vi or-di-nes

so, Quem, Chri-sta, be-ne pos-tor, dig-na-re cus-to-di-re.

До наших дней дошёл культовый напев «Dies irae», который благодаря своей необыкновенной популярности не попал в XVI веке под запрет Тридентского собора на исполнение секвенций (пример 2). Образ секвенции трагедийный и сложный, он был рождён суровым миром,

жизнью того времени. Авторство приписывают обычно монаху ордена Миноритов Фоме, жившему в XIII веке. Асторга, Моцарт, Берлиоз, Лист, Россини, Верди, Чайковский, Рахманинов и другие композиторы обращались к интонациям старинной секвенции, когда требовалось ввести символ смерти или неотвратимости рока. К. Розеншильд отмечает: «Dies irae – типичнейший песенный образец Средневековья, его мирозерцания и чувств. Словесный текст 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 шагает угрюмо и неотвратно ровно; этот шаг словно подавляет “вздохи-слёзы”, возникающие в её глубине и с каждой рифмой всё более властно утверждает сакраментальную формулу почти неизменного каданса» [27, с. 73].

### Пример 2:

bi - es i - rae, di - es i - la Sal - vet  
 san - tus tre - mor, est iu - tu - rus, Quan - do  
 iudex - est ven - tu - rus; Cun -  
 cta stri - cta - cum si - bi i - la,  
 cta stri - cta - cum si - bi i - la,  
 Tu - ba mi - rum spar -  
 mor - su - pe - bit et  
 zens so - num per se - pul - chra re - gi - o - num,  
 na - tu - ra Cum re - sus - cet cre - a - tu - ra,  
 Co - set om - nes ante tro - num  
 ju - di - can - ti res - pon - su - ra.  
 Li - ber scri - ptus pro - fa - ra -  
 ju - dex er - go cum su - de -  
 tur in quo to - tum con - fi - ne - tur.  
 bit, Quid - quid la - tet ap - pa - re - bit.  
 un - de mun - dus ju - di - ce - tur.  
 Nili in ul - tum re - ma - ne - bit.

Кроме секвенций, сочинялись тропы, то есть вставки в ритуальный текст, разросшиеся из ладовых формул, ранее добавлявшихся к концу или середине песнопений, а также из юбилейных. С принципом тропирования история связывает и возникновение литургической драмы как разросшейся части рождественского или пасхального богослужения. В дальнейшем литургическая драма, став родом театра, вышла за пределы церкви и превратилась в мистерию.

В течение раннего Средневековья профессиональное искусство пользовалось в основном так называемой «невменной» нотацией. Точное обозначение высоты звука, как и его длительности, отсутствовало. Невмы — знаки в виде штрихов, точек, крючьев — надписывались над молитвенным текстом, чтобы указать, в каком направлении движется мелодия, они могли относиться и не к отдельным звукам, а к целым последованиям. Линейная нотация впервые встречается в записях X века. Первоначально линии — это своего рода модели струн, они обозначали определённые звуки и различались по окраске: фа обозначалось красной линией, до — жёлтой. Позднее для обозначения высоты звука стали проставлять ключи: до, фа, соль. Итальянский теоретик Гвидо из Ареццо (995–1050) применил систему трёх и четырёх линий как стан с нанесёнными на него невмами, а также буквенными знаками. Это было плодотворным нововведением, и Гвидо д'Ареццо считается создателем линейной нотации (во второй четверти XI века). Однако найденная форма записи оставляла без внимания длительность звука, что не позволяло фиксировать ритмическую сторону мелодии и приходило в противоречие с бурно развивавшейся полифонией, которая требовала точного соотношения тонов по длительности звучания во всех голосах контрапунктической ткани.

Усилиями полифонистов парижской и ряда других школ была создана мензуральная<sup>9</sup> нотация. Линии нотного стана приобрели современное значение, возникло деление нотного текста на такты. Ноты на линиях и между ними (сначала они напоминали невмы, затем появились квадраты, позднее круглые — чёрные и белые) стали обозначать не только высоту звука, но и ритмические доли. Наступила эпоха фиксированной записи (примерно с XIII в.). Тем не менее в отношении записи средневековых напевов большинство учёных сходятся на том, что характерный для той исторической эпохи «свободный григорианский ритм», связанный с бытовавшими в разных местах различными ритмическими модусами, не передаётся современной нотацией, и поэтому в современных записях мелодии отражены интонационно подробно, но с ровным неритмизованным движением. Теоретики различают чёрную и белую нотации. Чёрная нотация (середина XII — конец XIV в.) ведёт начало от квадратной нотации, ей предшествуют такие виды нотации, как слоговая, буквенная, невменная, которые не фиксировали ритмику. Появление белой нотации относится к эпохе Возрождения, когда все нотные знаки стали писаться незакрашенными, транскрипция ритмики записи в белой нотации связана с увеличением длительностей в сравнении с чёрной. В дальнейшем нотация приобрела современный черно-белый вид.

<sup>9</sup> Мензура (лат. *Mensura* — букв. измерение, мера) — понятие, обозначающее систему времяизмерения и соотношения основных длительностей. Совершенная (перфектная) мензура — деление длительностей на более мелкие (лонга=тремя бревисам, бревис=тремя семибревисам). Несовершенная мензура — деление на два. Витри ввёл специальные указания для вида используемой мензуры, что указывает на один из этапов в развитии фиксированной записи.

Многочисленные памятники средневекового фольклора в профессиональной церковной музыке свидетельствуют о полном господстве диатоники. Европейские народы не знали ни хроматизма, свойственного сирийской музыке, ни четвертитоники арабского типа. На диатонической основе сложились те мелодические структуры, которые обобщили материал огромного множества напевов, известных как «церковные лады». Одна из особенностей средневековых ладов – свойственный им главный или так называемых конечный тон (*tonus finalis*), которым замыкалась, а часто и начиналась мелодия. Конечный тон определял высоту лада, хотя о тональности здесь ещё не могло быть и речи. Другим опорным звуком лада была квинта, которая особенно ярко выявлялась в середине напева. В автентических (главных) ладах мелодия совершала движение от финального тона к его верхней октаве, иногда не достигая её, а иногда 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 кончиться и на нижней кварте, с которой вступил.

Названия ладов были древнегреческие, однако они не совпадали со своими оригиналами из-за допущенной путаницы с терминами. В дорийском ладу светло звучала высокая шестая ступень, во фригийском темно и скорбно – вторая низкая, в миксолидийском мягко и нежно – седьмая низкая. В этой системе отсутствовали мажор (ионийский лад) и минор (эолийский лад). Эти лады известны уже с 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 теоретики-догматики почитали такие лады художественно чуждыми церковной музыке, пришлыми (*tonus peregrinus*), неполноценными и даже безнравственными (*tonus lascivus*). Развитие мелодии привело к тому, что унаследованная от греков система тетрахордов – четырёхзвучных ладовых ячеек, попарно слагавшихся в октавы, – оказалась уже недостаточной. Музыкальная система – от соль большой и до соль первой октавы – слагалась из сцепленных между собой гексахордов – шестизвучных ячеек различного диатонического строя: натурального с-а, твёрдого g-с, мягкого f-d. Отдельные звуки шестиступенного лада 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 педагог и регент Гвидо из Арrezzo воспользовался этими обозначениями при обучении певчих. Впоследствии была присоединена седьмая ступень, названная *Si*<sup>10</sup>. Понижение на полтона IV ступени мягкого гексахорда, которое обычно объясняют стремлением избежать остро диссонирующего тритонового интервала (звук *si* обозначался тогда

<sup>10</sup> Начальные буквы слов *Sancte Joanne* (св. Иоанн).

буквой В), привело к широкому внедрению в музыкальный строй полутоновых интонаций, в первую очередь — интонации вводнотонной. Эти интонации постепенно изменяли, усложняли старую диатонику, способствовали внедрению в напевы хроматизма, а также мелодических оборотов мажорного лада. Это обогащало, обостряло эмоциональную выразительность музыкального языка.

Из народных истоков примерно в IX–X веках возникло раннее профессиональное многоголосие. Ю. Евдокимова отмечает: «Самые ранние определения, появившиеся в связи с многоголосием, — это органум и диафония. Они даются Скотом Эриугеной в трактате “De divisiones naturae” и Псевдо-Хукбальдом в трактате “Musica Enchiriadis”. По Хукбальду, органум представляет собой двухголосие, основанное на одновременном звучании симфоний (консонансов)» [9, с. 18]. Исторически первым выступает параллельный органум, утолщение напева одним из совершенных консонансов производило огромное впечатление на современников, в сравнении с монодией такое звучание, поддерживаемое акустикой соборного пространства, резонирующего на чистые интервалы, давало ощущение гармоничного пения, даже воспринималось как чудо. Однако вскоре параллельный органум поглотился непараллельным, в котором отступление от параллельного движения в диафонии регулировалось твердо установленными правилами. Всё более свободное употребление интервалов и раскрепощение голосоведения вплоть до перекрещивания голосов способствовали дальнейшему развитию многоголосия. В качестве примера позднего свободного органума приведём памятник английского происхождения, датируемый концом XI — началом XII века (пример 3).

Пример 3:





Искусство мелодического творчества — варьирования, обновления, прорастания — расцвело в органуме «эпохи Сен-Марсьяль»<sup>11</sup> (с конца XI до середины XII в.) и положило начало принципу мелодического колорирования, получившему большое значение уже в ренессансный XV век. Самым развитым и совершенным видом двухголосия Средних веков явился *дискант*<sup>12</sup>, что в ряде источников означает «противогласие», или пение в противоположном движении. Дискантовый стиль письма позднее называется *кондуктом*, так же называется и жанр, представляющий собой двухголосные обработки гимнов и секвенций<sup>13</sup>. Индивидуальность каждого голоса возрастает, появляется разнообразие в соотношении линий, твёрдо регулирующих лишь в начале и концах фраз, плотность двухголосия варьируется на протяжении композиции, которая строится как бы по собственным законам волнообразного развития. Дискант достиг высшего расцвета во Франции XII–XIII веков — с очагами в Лиможе, Шартре, Фэкаме и особенно в Париже. От других полифонических форм того времени дискант отличался тем, что основная мелодия (*cantus firmus*<sup>14</sup>) передавалась нижнему голосу, получившему название тенора, верхний голос (или голоса) исполнял контрапунктирующую мелодию в движении, нередко противоположном тенору, с мелизматическими украшениями.

Певческая школа собора Парижской Богоматери во главе с регентом Леонином<sup>15</sup>, создателем «Большой книги органумов», а затем на новом этапе в развитии музыкального письма, связанном с трёх- и четырёхголосием, во главе с регентом Перотином<sup>16</sup> довела средневековое искусство дисканта до наибольшего совершенства. Перотин — создатель образцовых квадруплей, то есть четырёхголосных, и триплумов, то есть трёхголосных сочинений.

Для сравнения представляем фрагмент двухголосия Леонина (пример 4 а) и четырёхголосия Перотина (пример 4 б). Леонин противопоставляет развитый голос медленно идущей основной мелодии хорала, при этом в

<sup>11</sup> Название монастыря во Франции, знаменитого своим музыкальным искусством.

<sup>12</sup> Дискант (лат. *discantus*): 1. Многоголосие, ритмизованное во всех голосах в системе ритмических модусов, затем в системе мензуральной ритмики. Простой дискант — многоголосие от двух до четырёх голосов по типу «нота-против-ноты». 2. Голос над *cantus firmus*.

<sup>13</sup> Кондуктами в XII и XIII веках назывались латинские песнопения, не имевшие своими источниками григорианские мелодии, причём безразлично, были ли они монодическими или полифоническими.

<sup>14</sup> *Cantus firmus* (лат. букв. «прочный напев»). 1. Обозначение хорала, подвергающегося обработке в средневековом многоголосии. В этом смысле он равен тенору или *cantus prius factus* (напев, положенный в основу музыкального произведения, заимствованный или «предварительно созданный»). 2. В более позднем понимании — техника многоголосной композиции, с лежащей в основе мелодией (литургической, светской, свободно сочинённой), выделяемой крупными длительностями.

<sup>15</sup> Деятельность Леонина принято относить к 50–80-м годам XII века.

<sup>16</sup> Деятельность Перотина протекала в конце XII — начале XIII столетия.

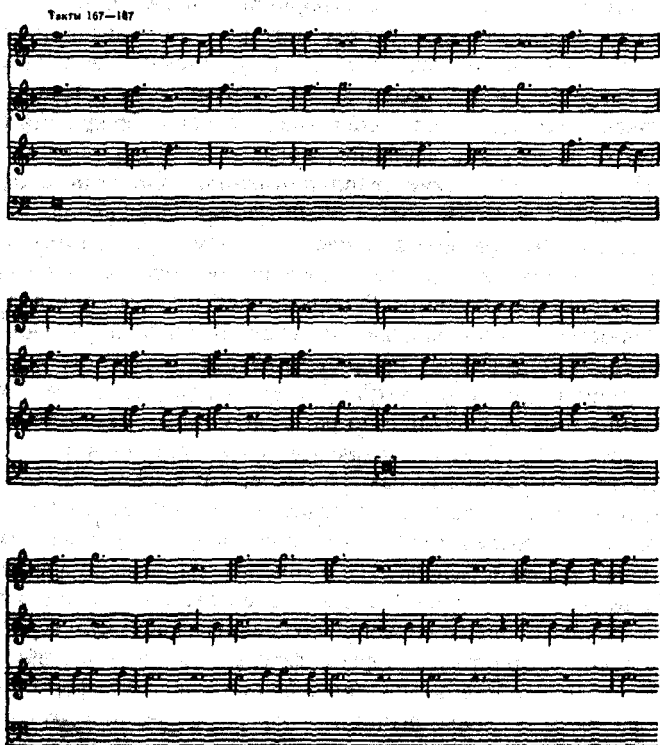
свободном голосе заметна ритмическая упорядоченность, связанная с модусной ритмикой, при этом звуки хора выполняют роль органичных пунктов к подвижному второму голосу. У Перотина принцип противопоставления растянутых звуков хора подвижным контрапунктам сохраняется, а новым является переплетение ячеек в трёхголосии. Одни и те же попевки возвращаются то в одном голосе, то в другом, частое паузирование делает ткань «дышащей», ажурной.

Переход от двухголосия к большему числу голосов произошёл стремительно, и стиль Перотина распространился по всей Европе. Существо этого стиля оказывается результатом преобразований в ритмике (утверждение модальной ритмики на основе шести модусов), отбора универсальных ритмо-интонационных формул, кратких попевок, а также качественных изменений в приёмах развития (остинатное и варьированное повторения). Письмо Перотина отличает высокое мастерство в последовательной разработке одних и тех же попевок на протяжении композиции. Ю. Евдокимова считает, что «в произведении складывается некий устойчивый, легко воспринимаемый на слух, стабильный интонационный комплекс, происходит своего рода тематизация попевок. Возникает некий центральный, главный мотивный стержень и периферийный (попевки, не получающие сквозной разработки)» [9, с. 67]. В стиле Перотина слагается система вариантно-остинатного формообразования, что составляет главное отличительное свойство музыки данной эпохи, формируются приёмы полифонической техники – имитации, каноны, канонические секвенции, сложные контрапункты и т. д. Стремление такой многосложной композиции ввысь (завершение в сопрано) сочеталось с орнаментальным кружевом, покрывавшим контуры верхних как бы «ярусов постройки», что даёт аналогию с готической архитектурой того времени.

Пример 4:

а





Основными жанрами, как церковными, так и со светской тематикой, были органумы, кондукты, клаузулы. Важнейшей из музыкальных форм, практиковавшихся композиторской школой при соборе Нотр-Дам де Пари, был мотет. В отличие от органума того же времени ритм мотета строго организован посредством применения ритмических модусов. Сочиняя мотет, композитор XIII века использовал в качестве теноровой партии (нижнего голоса) фрагмент какого-либо мелизматического пассажа григорианского напева, организуя его в соответствии с избранным модусом. Второй голос, наделённый текстом и потому называвшийся «мотетусом» (букв. имеющий слова – выражение, давшее название всей форме) или «дулум» (второй голос), сочинялся во вторую очередь и пристраивался к тенору таким образом, чтобы в акцентируемых моментах образовывать с ним консонансы (унисоны, кварты, квинты, октавы). Между акцентируемыми моментами допускались любые интервалы, вплоть до остро диссонансирующих. Третий голос – триплум – присоединялся к теноровой партии на тех же условиях; столкновения, которые при этом могли возникнуть между ним и мотетусом, не принимались во внимание. В

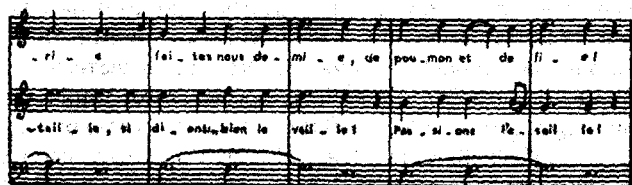
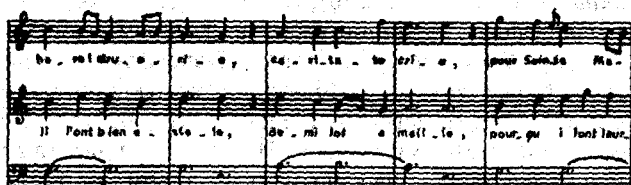
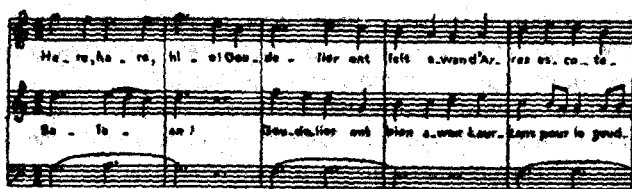
качестве текстов верхних голосов (обычно разные) первоначально использовались латинские тропы тенорового напева, однако постепенно связи между оригинальным текстом цитируемого напева и чувствами, выражаемыми верхними голосами, были утрачены. На высшей стадии развития мотета, как правило, использовались французские и провансальские тексты, нередко светские по своей природе. Эта тенденция к секуляризации достигла вершины, когда в качестве теноровой партии стали использоваться светские мелодии. Мотеты были разного характера, в сложных образцах обнаруживается очень изощрённая техника в сочетании верхних голосов. В примере 5 представлен шуточный мотет, в котором церковной секвенции в качестве тенора противопоставлены два верхних голоса с застольными песнями. В первых шести тактах они ведут разные мелодии, простые, чёткие, иногда в перекрещиваниях; в следующих шести тактах мелодия, звучавшая в верхнем голосе, переходит в нижний, и наоборот (приём двойного контрапункта). В построении целого следует обратить внимание на членение по равноритмичным двутактовым фразам тенора. Эта ритмическая остинатность в соединении с двойным контрапунктом в верхних голосах крепко держит форму.

Профессиональная светская музыка в Средние века возникла позже церковной. Она сосредоточивалась при дворах крупнейших владык средневекового мира и развивалась в городах, которые со временем стали важными центрами культуры. В свою очередь, рост городов в Европе, крестовые походы, соприкосновение со средневековой культурой Востока, очаги светской культуры и другие факторы влияли на общественное сознание и способствовали зарождению новых форм светского музицирования и преобразованиям в сфере церковной музыки. Среди жанров придворного музыкального искусства — песни-славления, застольные, охотничьи, шутовские песни. Среди старейших танцевальных форм инструментальный танец эстампи, название которого происходит от провансальского слова *estamper* — «топать», что может служить указанием на природу этого танца.

Рыцарская поэзия и музыка достигли расцвета в XII–XIII веках в немецкой и французской замковой культуре. Музыкально-поэтическое движение *art de trobar*, что значит «искусство изобретать», первоначально возникло в Провансе (Франция). Создатели этого искусства, в основном обитатели наследственных замков, были названы трубадурами, то есть «изобретателями», «искусниками». В дальнейшем движение распространилось по городам, крупные очаги его были в Марселе и Тулузе. Т. Ливанова отмечает: «Музыкально-поэтическое искусство трубадуров, по существу, не отделено непроницаемой гранью ни от искусства значительного слоя горожан, ни от народно-бытовой музыкальной традиции, представляемой жонглёрами и менестрелями. Об этом свидетельствуют и повседневная практика исполнения трубадурами песен при участии жонглёров, и осязаемое воздействие народной традиции на мелодику этих произведений» [17, с. 59]. В среде трубадуров

находились представители различных сословий: графы и герцоги, рыцари, купцы, дети придворной obsługi и т.д.

Пример 5:



Когда движение трубадуров стало сходить на нет, выдвинулись труверы, в среде которых преобладали горожане, хотя встречались и странствующие рыцари, и даже духовные лица. К числу характерных жанровых разновидностей творчества трубадуров относят альбу (песню рассвета), пастурель (из сельской жизни), сирвенту (песню, не связанную с лирикой, скорее сатирическую), тенсон (нравоучительные диалоги) и т. д.

В формообразовании в песнях трубадуров и труверов ощущается строфичность, нередко и рондальность. Записи песен расшифровываются исследователями по-разному, так как музыкальная строфа песни вместе с первой стихотворной строфой нотировалась без фиксации ритмической структуры мелодии, а музыкальный ритм подчинялся стихотворному и укладывался в один из шести модусов, принятых в теории того времени. Т. Ливанова резюмирует: «Искусство трубадуров послужило важным соединительным звеном между первыми в Западной Европе формами музыкально-поэтической лирики, между музыкально-бытовой (отчасти народно-бытовой) традицией и высокопрофессиональными направлениями музыкального творчества в XIII–XIV веках» [17, с. 66].

Песни труверов отличались от песен трубадуров более ясно очерченным ритмом и регулярным строением, а также большим разнообразием форм. Основные формы песен труверов – баллада, рондо и виреле. Для виреле характерно включение рефрена, сопровождаемого новой музыкальной фразой, которая затем повторяется с новым текстом; после этого следует рефрен с новыми словами и, завершая построение, – рефрен с первоначальным текстом. Таким образом, схему стихов можно представить как ab, cd, ef, ab, а музыкальную схему – как ab, cc, ab, ab.

После французских трубадуров значительное явление представляют немецкие миннезингеры XII–XIV столетий. Очагами воспевания высокой любви были, как и во Франции, не только рыцарские замки, но и города – Эйзенах, Вена и особенно Вартбург, где в 1206 году происходило знаменитое состязание миннезингеров, в котором приняли участие Вальтер фон дер Фогельвейде и автор «Парсифаля» Вольфрам фон Эшенбах. Слово Minne означает «любовь», но тексты песен миннезингеров склоняются к роду скорее повествовательных, чем любовных; многие из них обладают религиозным характером. Искусство миннезага развивалось в тесном взаимодействии с народным творчеством, от которого были восприняты некоторые характерные черты: использование диатонических ладов и композиционных форм, среди них короткая песня без строф (Leich) и строфическая песня (Lied) с двумя строфами на один напев и заключением на новую мелодию. Излюбленными темами миннезингеров, помимо любовной лирики, были религиозно-нравственные притчи-поучения (Spruch), сатира, тема войны. Кроме того, у них яснее, чем у французских трубадуров, чувствовалась связь с духовной тематикой и церковной мелодической традицией. Немецкие поэты-рыцари сами пели свои песни, аккомпанируя себе на маленькой треугольной арфе. Образцом широкой плавной мелодики, облечённой в чёткую структуры, может служить песня Генриха из Мейсена, прозванного Фрауенлобом (пример 6). Мелодическое развитие отличается удивительной цельностью: первый девятитакт повторен, а с 19-го такта следует новый девятитакт, музыка его основывается на интонациях и элементах предыдущего материала. В данном случае так называемая «барформа», схематично выражаемая как AAB, становится более завершённой, поскольку B развито из A.

## Пример 6:

A

Ich sach in ei-nen ger-ten gen al-tis-si-mus und si-ne zwo-lif-  
f-nest man. Er sprach zu in: Ir horn ich wil uch schon-chen,  
A  
so ei-nen sel-den-ri-chen tranek. Clor, tu-tor, fin elz er um tun-mer-  
bir ge-spreng; Ir tie-ben gees, da-mft wil ich uch tren-chen!  
Trie-chet, Ir sel-den-ri-chen her, swar uch ge-keers, ind sym-mer mer! Der  
ein emp-fing des tu-fels ley: uch, tum-me wolt dar-uo wolt du ge-den-chen.

**Вопросы и задания:** 1. Определите систему жанров церковной музыки, сформировавшихся в средневековой Европе. 2. Чем прославилась Певческая школа Нотр-Дам де Пари? 3. Что объединяет искусство трубадуров, труверов, миннезингеров? 4. Назовите основные жанры в творчестве трубадуров и труверов. 5. Что называлось секвенцией в Средние века? 6. В чём сущность реформы Гвидо из Арrezzo? 6. Назовите произведения более поздних эпох, использующие интонации средневековой секвенции «Dies irae». 7. Что представляет собой модусная система Средних веков? 8. Как проявило себя раннее искусство полифонии? 9. На какие потоки разделялось музыкальное искусство Средневековья?

## МУЗЫКА РАННЕГО РЕНЕССАНСА

### Общие положения

Общественная роль музыки меняется в эпоху Ренессанса, когда получили развитие идеи гуманизма. К этому времени становятся заметными важные перемены на территории Западной Европы. Закономерными явлениями были упадок монастырской и замковой культуры, возвышение городов, сосредоточивавших в себе промышленность, торговлю, переход музыкального первенства к плебейским слоям населения.

Жонглёры и шпильманы, гистрионы и хоглары массами оседали в городах, заселяли там целые кварталы, создавали свои организации – цехи

и братства. К пришлым народным музыкантам примыкали местные ваганты, голиарды из расстриженного духовенства, беглых монахов, нищих студентов. С ними смыкались зачастую музыканты из ремесленных цехов, а иногда и дворцовые менестрели. Светские и церковные власти в городах притесняли и преследовали народных певцов, те же, 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 при университетах, где обучение пению и теории музыки составило обязательный предмет образования. С университетами были связаны и определённые шаги в развитии теоретического музыкознания. В университетской музыкальной жизни получили распространение первые жанры и формы профессионального светского многоголосия. Самой развитой и художественно выразительной формой городской светской полифонии стал мотет<sup>17</sup>. Этот жанр имел истоки в церковной музыке, но главенствовало в нём светское начало. Порой различные голоса пели одновременно контрапунктически сплетённые, но совершенно несхожие между собой мелодии — одни на религиозные, другие на мирские тексты, что создавало прямо-таки кричащие контрасты, что и составляло смысл мотета того времени.

Музыка начинает приобретать значение относительно самостоятельного вида искусства, хотя продолжает быть связанной с традицией хорового и вокального музицирования. С. Скребков называет период, приблизительно уместающийся в XIII–XIV века, ранним Ренессансом. Заметим, что некоторые исследователи придерживаются другой классификации: они относят это время в музыке к позднему Средневековью с многочисленными признаками переходных явлений.

Как указывает С. Скребков, новый принцип переменности стал проявляться уже на этом этапе. Он выражался прежде всего в том, что каждая новая тема в произведении, новое тематическое построение не только противопоставляют себя предыдущему, отрицают его, образуя процесс переменного формообразования, но и утверждают свою переменность от предыдущей темы, своё родство с ней. Переменность в результате понимается как множественность проявлений оstinatности. В области лада переменность связана с модальностью. Переменные устои, как и ладовая устойчивость, приобретают многозначность, рассредоточиваясь по многим ступеням, которые вступают в определённые интервальные соотношения. Даже в нидерландской школе, довольно позднем для Возрождения явлении, предлагалось транспонировать целые произведения в разные лады, что предполагало не изменение тональности, а именно переосмысление внутренних взаимоотношений звуков лада,

<sup>17</sup> Мотет — от фр. Mot, что значит слово, то есть распевание слов.



звуковой результат, естественно, получался новым. В ладах, построенных на проявлении переменности, остинатность не исчезает, но имеет свои особенности: каждый из устоев переменного лада может опеиваться своими неустойчивыми звуками. Устои неравновесны, их значение изменчиво. Один из устоев может занять относительно господствующее положение, а другие получают роль «спутников». В области фактуры принцип переменности — это акцент на множественности, на сосуществовании относительно равноценных компонентов.

Для композиторского мышления эпохи Ренессанса в целом характерно обращение к заимствованному извне тематизму. В композиторскую практику вошли так называемые мессы-пародии, возникшие как свободные обработки других многоголосных произведений, в том числе светских. А месса-парафраза предполагала свободную обработку одногоголосного источника. К концу ренессансной эпохи гармонические закономерности, вертикаль становятся всё более существенными даже в полифоническом движении. А система модульных ладов колеблется, и предпочтение оказывается мажору и минору с их выразительными возможностями и функциональным отношением гармонических устоев в них.

Для раннего Ренессанса наиболее характерен гетерофонно-подголосочный склад: в басу лежит какой-либо традиционный напев (из григорианских хоралов, из светских или народных песен — это *c.f.*), а сверху накладываются, надстраиваются голоса, также черпающие свой тематический материал из традиционных напевов, но в преобразованном виде. Иногда сочетаются даже разные тексты, но, как считает С. Скребков, это — взрывающаяся изнутри гетерофония, так как действительной свободой мелодически автономные верхние голоса не располагают: в опорных точках они дублируют мелодию *c.f.* Каждый участник такого музицирования является и композитором (так как импровизирует подголоски), и исполнителем, и слушателем своих коллег по ансамблю, ценителем их импровизационного и исполнительского мастерства, участником непрерывного художественного соревнования.

Господствующим принципом формообразования становится вариационность. Наибольшее распространение получили строгие вариации на *basso ostinato* и куплетно-вариационная форма. Остинатный принцип куплетности в басу сочетается с переменностью верхних голосов, обновляющих свой тематизм.

В раннем Возрождении появился специфический приём изложения в многоголосном складе, который называли гокетом (от слова «икота»). Это — прерывистое изложение мелодии, когда она, разделяясь на отрезки, как бы «перебрасывалась» из голоса в голос, и поскольку то один из них, то другой паузировал, как бы «заикался», получался особый эффект. Гокетирование встречается в дошедших до нас памятниках эпизодически, причём как в светской, так и церковной вокальной музыке.

К концу века две ветви многоголосного творчества — «классический» мотет, достигший большой сложности, изысканности техники письма, и

новое светское многоголосное творчество, основанное на одноголосном песенном репертуаре труверов, — находятся на разных полюсах художественной эстетики эпохи. Светские многоголосные формы, хотя и оперировали той же профессиональной техникой мелодических контрапунктов, ориентировались на другие художественные задачи и культивировали те стороны техники письма, которые способствовали простоте, ясности, гармоничности выражения. Светские многоголосные жанры сохраняли простоту выражения и тот линейно-гармонический склад фактуры, которые оформились уже в XIII веке.

В искусстве XIV века появляются принципиально новые моменты, к числу которых относится формирование национальных школ. Впервые в истории музыки эпоху во всём великолепии её эстетики и музыкального стиля представляют в равной степени две национальные школы — французская и итальянская. Они во многом различны и по системе жанров, и по стилевым особенностям. К середине столетия на первое место выдвигаются жанры песенного многоголосия — рондо, баллады, виреле во Франции, баллаты и мадригалы в Италии. Возникает техника изоритмии, происходит сложение мессы как самостоятельной формы, начинается история авторских музыкальных стилей.

### *Музыка во Франции*

В истории многоголосия Западной Европы «эпоха Нотр-Дам» охватывает около столетия — примерно с середины XII до середины XIII века. Париж стал центром нового творческого направления в музыкальном искусстве как раз в то время, когда там развернулось строительство кафедрального собора Notre-Dame — всемирно известного памятника готического стиля в архитектуре. В этот же период складывался Парижский университет — новый очаг науки. Возникшее музыкальное направление было непосредственно связано с капеллой собора и, в известной мере, с деятельностью университета.

Париж был влиятельным культурным центром того времени. К Парижскому университету — центру европейской образованности — стекались учёные и учащиеся, в частности из Англии, так и парижская певческая школа отчасти была связана с музыкантами ряда стран — особенно английскими. К счастью, именно английские источники сохранились, благодаря чему стало возможным восстановить художественный облик школы Нотр-Дам де Пари.

В бытовом многоголосии XIII века получила популярность форма, имевшая названия «рондель», «рота», «ру» (колесо). Это шуточный канон, известный в творчестве шпильманов и ставший в дальнейшем основой таких изобразительно-полифонических жанров, как шас (chasse) во Франции и качча (caccia) в Италии, что означает «охота». Легко и забавно звучит прославленный Летний канон, где мастерски соединяются шесть

голосов: четыре верхние ведут канон в унисон, повторяя длинный текст, а два нижних произносят «Пой ку-ку», всё время меняясь местами.

К концу XIII века музыкальное искусство Франции в большой мере задавало тон в Западной Европе. Музыкально-поэтическая культура трубадуров и труверов, как и важные этапы в развитии многоголосия отчасти повлияли на музыкальное искусство других стран. Произведения французских авторов распространялись в рукописях далеко за пределами Франции. В музыкальной жизни страны сосуществовали явления разного порядка: героический эпос с давней традицией (*chansons de geste*), песни различного рода — от старинных народных до лирики трубадуров, торжественные кондукты, «учёные» мотеты, духовные песнопения, инструментальные пьесы. Практически все общественные слои участвовали в музыкальной жизни со своими вкусами и определёнными предпочтениями.

Около 1320 года был создан в Париже музыкально-теоретический труд знаменитого композитора и музыкального деятеля Филиппа де Витри (1291–1361) под названием *Ars nova* (новое искусство). Название стало крылатым и использовалось для определения нового стиля во французской музыке. Музыка французского Арс нова отличается большей утончённостью и выразительностью от музыки предшествовавшего периода, названного представителями нового стиля *Ars antique* (старое искусство).

Таким образом, согласно истории музыки, в XIII веке процветает *ars antique* (примерно с 1230-х годов), в XIV веке получает развитие новый стиль — *ars nova*.

В центре внимания многоголосного искусства XIII века во французской музыке находится жанр мотета. Склад многоголосия в мотетах, небольших лирических поэмах, довольно однороден — это исключительно полимелодическое многоголосие. Развёрнутые формы сложных кондуктов уступают место простым и небольшим куплетным формам, связанным с принципами вариационности и оstinатности.

Классический мотет *ars antique* трёхголосный, в нём используется модальная ритмика, полимелодическое существо фактуры усиливается разнотекстовостью, закономерности музыкальной композиции связаны со строением тенора. Широкое распространение получила практика контрафактуры, то есть переработок одного произведения, что могло быть связано с заменой текста (латинского на французский и наоборот), с подписыванием нового голоса к уже имеющимся двум или трём, передвижение среднего голоса (мотетуса) в верхний (триплум) или нижний (тенор) и т. д. Каждую такую переработку современники оценивали как новое произведение, даже если отличия были небольшими. Ритмическая организация целого составляла важную задачу в формообразовании мотета, которому придавалась композиционная чёткость, зачастую внутренняя периодичность, причём нижний голос скреплял композицию, создавая фундамент в фактуре. Так, в мотете

Филиппа де Витри «Colla jugo – Bona condit» ритмизованный тенор семь раз воспроизводит одну и ту же ритмическую формулу, а затем даёт те же ритмические соотношения в уменьшении, и вновь формула проходит семь раз. Это ритмическое повторение ритмической формулы без обязательного тождества мелодии в целом называлось тогда *talea* и соответствовало нашему пониманию оstinатности баса. В других случаях могла быть повторена мелодическая формула (в интервальном соотношении), но без ритмического тождества, это называлось *color*.

Последовательное применение подобных оstinатных принципов формообразования побудило ввести понятие «изоритмический мотет» («изо» означает «такой же»), создателем которого признают Ф. де Витри.

Модальный ритм вуалируется и постепенно исчезает, контрапунктическое письмо становится значительно более свободным. Мелодические линии приобретают большую гибкость. В гармонии чаще используются в качестве консонанса терции, что более близко современному уху.

Крупнейшим представителем *ars nova* был Гийом де Машо (ок. 1300–1377), прославленный поэт и композитор своего времени. О жизненном пути его известно мало. Нет сомнений, что уже в молодом возрасте Машо как образованный и одарённый человек смог заявить о себе в Париже, иначе никто не порекомендовал бы его герцогу Люксембургскому. Более 20 лет композитор находился при дворе короля Богемии, то в Праге, то постоянно участвуя в его походах, путешествиях, празднествах и т. д. В свите Яна Люксембургского ему довелось побывать в ряде городов Италии, в Германии и Польше. После смерти короля Богемии в 1346 году он находился на службе у французских королей, а также получил каноникат в соборе Нотр-Дам в Реймсе. Музыкальное и поэтическое творчество, которые находились у Машо в тесном взаимодействии, развивались в своеобразных условиях, его жизненные впечатления отличаются полнотой и разнообразием. Его высоко ценили при жизни, а после смерти современники прославили композитора и поэта в пышных эпитафиях.

Основное противоречие в творческой деятельности Машо, которое современные исследователи находят в его поэзии и которое нельзя не обнаружить в музыке, – это противоречие между признанием чувства как важнейшего побуждения к творчеству и взглядом на поэзию как своего рода риторику, о чём сохранились высказывания самого автора.

Творческое наследие Машо обширно и связано с жанрами мотета, мессы, песенными одноголосными и многоголосными жанрами – балладой, рондо, виреле, ле, а также с инструментальным гокетом. Мотеты Машо и его современников обычно подчинялись изоритмическому принципу, отсюда наименование «изоритмический мотет». Принцип изоритма предполагает соединение в мелодии высотного рисунка и ритмической конструкции, которые различны по протяжённости и потому не совпадают при повторении. Т. Ливанова замечает: «Развитое

многоголосие школы Нотр-Дам представляется всего лишь простой и ясной юностью этого рода искусства в сравнении с мотетами и балладами Машо, изысканными в мелодическом и ритмическом аспектах, сложными в соотношении голосов (тенденции полимелодизма) и принципах формообразования (изоритмия)... У Машо, конечно, мало непосредственности и открытой экспрессии (к тому же это и не в духе его времени, когда поэзию считали "второй риторикой"), но отказать ему в выразительности, в образности никак нельзя. Только выразительность эта – новая, иная, чем, например, в лирике трубадуров, более индивидуальная и утончённая, более индивидуальная по своему возбуждению. Это как раз и есть свойство *Ars nova* во Франции – более, чем сами по себе технические ухищрения или частности формообразования» [17, с. 100].

В фактуре произведений Машо происходит кристаллизация тенденций к стройности и плавности голосоведения. Наряду с новым ощущением вертикали, осознанием консонантного типа созвучий как более приемлемого в художественном отношении, чем диссонантного, в его музыке складывается параллельное движение несовершенными консонансами, упорядочивание диссонансов, а на больших участках музыкального движения композитор умеет вообще обходиться без диссонансов. Как бы ни усложнилось в XIV веке развитие многоголосных форм, линия музыкально-поэтического искусства, идущая от трубадуров и труверов и связанная одnogолосной песней, не была потеряна в интеллектуальной атмосфере *Ars nova*. У Машо наряду с многоголосными мотетами и балладами встречаются образцы изысканной одnogолосной виреле [см. 17].

Баллады занимали центральное место в творчестве Машо. В его интерпретации они встали между песней и мотетом. От песенного происхождения баллада у Машо сохранила чёткость формы во взаимоотношении стихотворной строфы и музыкальной структуры, гармоничность внутреннего членения. С мотетом она соприкасалась в разработке приёмов развитого многоголосия. В целом его баллады разнообразны: от простых двухголосных до трёхголосных канонических, от чисто вокальных до вокальных с инструментальным сопровождением. Трёхголосие в балладах Машо тонко разработано, мелодические линии, сплетаясь на близком расстоянии, самостоятельны и графически пластичны, но фактура вместе с тем не отяжелена и главное – интонационно – всегда хорошо слышно в ансамбле, причём гармония, местами весьма острая, помогает оттенить детали (пример 7).

Пример 7:

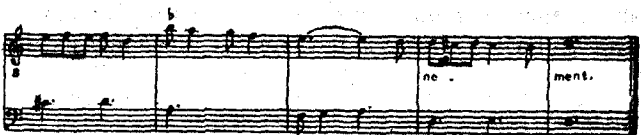
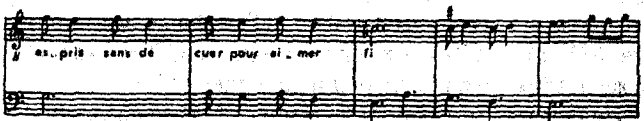
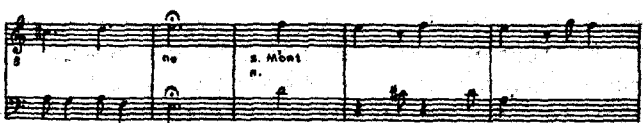
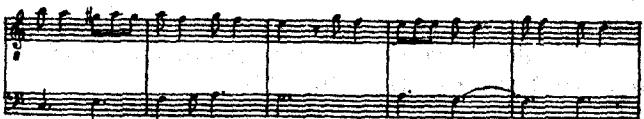
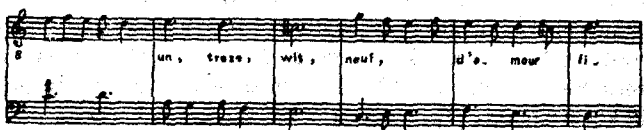
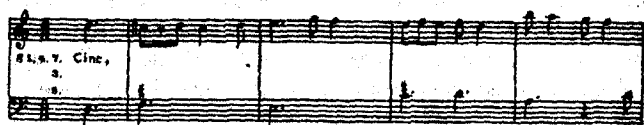
The musical score consists of five systems, each with three staves. The lyrics are written in French and are distributed across the staves as follows:

- System 1: Mes es-pe-rie-se combat a na-tu-re de-Cer se na-ture est a des-con-fi-tu-re, du-
- System 2: dans mon corps, puet dant en
- System 3: moult moy sui-mas et-ee-
- System 4: be-pe-
- System 5: his. rie.

Машо создавал рондо в небольших чётких формах. В стихотворной строфе восемь строк чередуются в таком порядке: а в с а d e а в. Музыкальная композиция состоит всего из двух построений, которые образуют несколько иную последовательность: А В А А А В А В. Эти скромные рамки не сковывали поэта-композитора. Он сосредоточивался на мелодическом движении, на соотношении голосов, на эффектах отдельных

созвучий. Для Машо музыкальная композиция была частью музыкально-поэтического синтеза. В качестве примера обратимся к простому рондо «Cinc, un, trez» (пример 8). Это произведение небольшого объёма (два построения по 18 и 13 тактов), текст местами широко распет, мелодия грациозна, чуть изломана, ритмически прихотлива. Нижний голос даёт гармоническую основу, он мог исполняться на инструменте. Характерны синкопы, острота некоторых сочетаний, утончённость выражения. Общие интонационные зёрна встречаются в обоих голосах.

# Пример 8:



Особое место в творчестве Машо занимает месса, созданная по случаю коронации французского короля Карла V в Реймсе в 1364 году. Она явилась первой авторской мессой, написанной известным композитором. В четырёхголосной мессе с инструментальными голосами Машо нашла своё применение та же система приёмов многоголосной композиции, какая сложилась в других его сочинениях, прежде всего в мотетах. В различных частях мессы используется разный склад многоголосия, то полимелодического, то аккордового, а объединяющую роль выполняет григорианская мелодия, появляющаяся в теноре. Мелодическое развитие в каждой из частей мессы основывается на интонационно-ритмической общности характерных попевок, как это происходит и в его мотетах, балладах, рондо. Машо стоит первым в ряду композиторов, создававших мессы, среди них Г. Дюфан, Ж. Депре, Палестрина, О. Лассо, Л. Бетховен и т. д.

Искусство Машо прочно связано с поэтическим словом, тем не менее вокальное начало в нём играет важную роль. Машо достойно венчает усилия французской школы в сфере многоголосной музыки. Транскрипции ряда произведений Машо представлены в Приложении работы Ю. Евдокимовой, а на с. 174–176 помещён список многоголосных сочинений композитора [9].

Значительным автором ряда трёхголосных баллад «эпохи Машо» (в XIV веке) является француз Требор. Прославились также Солаж и Жан Вейан, писавшие баллады, рондо, виреле. Рядом с ними и непосредственно после них работали композиторы, в творчестве которых обозначился перелом от эпохи Машо к другим течениям.

### *Музыка в Италии*

Многоголосие в Италии возникло не на литургической основе, как во Франции, а на светской, к тому же это случилось позднее. Переход от одногоголосия к многоголосию определяется концом XIII – началом XIV века. До этого времени музыкальное искусство в стране было одноголосным, представленным итальянским жанром лауды и внедрившимися под влиянием французских труверов жанрами светской лирики – прежде всего балладами. Центральными многоголосными жанрами в XIV столетии (Треченто) стали мадригал, качча<sup>18</sup>, баллата<sup>19</sup>, духовные же жанры находились под их влиянием.

Замечательные музыканты раннего Возрождения – Иоанн Флорентийский, Гирарделло, один из образованнейших гуманистов Флоренции, слепой виртуоз-органист Франческо Ландини, Якопо из Болоньи, Пьетро Казелла, Николо из Перуджи и ряд других музыкантов –

<sup>18</sup> Качча – обычно двухголосный канон с контрапунктом.

<sup>19</sup> Ballata – танцевальная песня или сценка, на что указывает название ballo – танец. Баллаты сочиняли для пения соло с хором или инструментальным аккомпанементом.



оставили множество произведений лирического и лирико-бытового жанра для пения с сопровождением на лютне. Некоторые их сочинения можно было исполнять инструментальным ансамблем. Наиболее глубоким по содержанию и утончённым по форме был итальянский мадригал, не имеющий аналога с другими жанрами европейской музыки, – лирическая песня с контрапунктически обработанной мелодией изысканно выразительного стиля и строфической композицией на затейливо-иносказательный текст.

Вершиной итальянского *ars nova* является творчество Франческо Ландини (не ранее 1325–1397). Композитор родился в семье живописца, после перенесённой в детстве оспы он ослеп навсегда, музыка стала для него призванием и способом выражения своего гения. Музыкальное развитие у него шло с небывалой быстротой, изумлявшей окружающих. Он превосходно изучил устройство многих инструментов и сам вносил усовершенствования и изобретал новые образцы. Особенно его прославила игра на органе, за которую он в присутствии Петрарки был увенчан лаврами в Венеции в 1364 году. Его слава композитора затмила искусство всех его современников. Ландини много общался с поэтами, сам писал стихи, участвовал в учёных эстетических спорах гуманистов. Из сочинений Ландини опубликованы были лишь немногие. В наши дни известны 154 композиции. Мелодика его баллат, мадригалов и других жанров повсюду несёт основной образный смысл. Она может быть более простой в следовании за поэтическим текстом (как в песне), а может быть распевной, с фиоритурами, может быть интонационно драматизированной, а может быть раздробленной на короткие фразы словно поэтическая речь. В большой трёхголосной баллате «*Muorì' ogmai*» два верхних голоса ведут как бы дуэт-диалог, отвечая один другому, дополняя друг друга, поочерёдно выступая на первый план (пример 9). Эти смены происходят беспрестанно, а бас поддерживает целое, не стесняя подвижности мелодий, не опасаясь образовывать порой параллельные квинты даже с верхним голосом.

В мелодике Ландини много особенностей, органично воспринятых из народной музыки той далёкой эпохи. Настойчивые нисходящие «вздохи» в верхнем голосе, экспрессивные синкопы при достижении мелодических вершин, да и сама «каденция Ландини» (оборот с задеванием шестой ступени и возвратным ходом) не придуманы композитором: они коренятся в самой природе итальянского вокального мелодизма. Не случайно исследователи обнаруживают отдельные совпадения в голосах произведений Ландини со старинными итальянскими песнями.

При всех особенностях эволюции стиля композитора неизменным остаётся его понимание целостности музыкальной формы, как ясно завершённой, чётко расчленённой, пропорциональной в своих частях. Вокальное происхождение такой формы подтверждается исследователями, которые связывают её со структурой поэтического текста. При различных общих масштабах разделов обычно два раздела музыки, каждый из

которых завершён каденцией, соответствуют пяти разделам (строкам, двустрочиям) поэтического текста – порядка А В В А А. Членение на разделы побуждало композитора подчёркивать его каденциями с завершающим созвучием октавы (или октавы с квинтой). Индивидуальный оттенок приобретали у него заключительные интонации в мелодии: плавное нисходящее движение от VII к VI ступени лада, а далее к основному тону лада. После Ландини такая каденция получила очень широкое и долгое распространение не только в Италии. Эту поэтичную интонацию через века восприняли романтики и стали трактовать как недосказанное, вопросительное окончание.

Пример 9:



Ландини чутко улавливал интонации музыкальной среды своего времени. Настойчивые нисходящие «вздохи» в верхнем голосе, экспрессивные синкопы при достижении мелодических вершин, сама форма характерной для него каденции – всё это не было выдумано композитором, а коренилось в самой природе итальянского покаянного мелодизма. Он лишь обработал их рукой мастера и ввёл в употребление в профессиональной музыке.

Во второй половине столетия в итальянской музыке ощущаются французские влияния, хотя итальянская специфика пренебрегает, в частности своеобразная трактовка голосов, характерные параллелизмы в голосоведении, следы гетерофонии в двухголосии, особые виды кадансирования, использование гокета в трёхголосии как «точечной гармонии» и т.д. Итальянское многоголосие имеет вокальную природу, итальянский тип многоголосной фактуры – с двумя голосами покаянного

стиля и одним голосом инструментальным — получает в музыке XV века общеевропейское распространение.

Ars nova проявилось в Италии несколько позже, чем во Франции. Французский принцип изоритма в итальянской музыке не привился, зато итальянская мелодика превзошла французскую в естественности, в итальянской музыке Ars nova не ощущается зависимость от григорианского с. f., а функция теноровой партии стремится к простой поддержке верхнего голоса.

**Вопросы и задания:** 1. Назовите характерные черты полифонического голосоведения в раннем Ренессансе. 2. Какие напевы использовались для с. f.? 3. Какие основные школы выдвинулись в эпоху Ренессанса? 4. Назовите жанры раннего Ренессанса во французской музыке. 5. Проанализируйте фактуру одного из мотетов Машо. 6. На какие виды разделялось музыкальное искусство в период раннего Ренессанса? 7. Назовите наиболее распространённые жанры в искусстве Ars nova в а) Италии, б) Франции. 8. Кто является композитором первой авторской мессы? 9. В чём в рассматриваемый период проявилось отличие французской музыки от итальянской? 10. За что был в своё время увенчан лаврами великий мастер раннего Возрождения Франческо Ландини?

## МУЗЫКА ВЫСОКОГО РЕНЕССАНСА

### *Общая характеристика*

Период высокого Ренессанса признаётся практически всеми музыковедами как знаменательная эпоха в истории музыкального искусства. Вместе с тем в определении строгих исторических границ для изменения музыкальных вкусов и стилей, единство не наблюдается. В частности, Т. Ливанова считает, что «в музыкальном искусстве западноевропейских стран явные черты Возрождения выступают, хотя и с некоторой неравномерностью, в пределах XIV–XVI веков» [17, с. 110]. Глареан, немецкий учёный-гуманист, автор музыкально-теоретических трудов, утверждал в середине XVI века, что современная музыка существует всего около 70 лет, он называл последнюю треть XV века порой её детства, начало XVI – временем созревания, а во второй четверти столетия отмечал зрелость совершенного искусства. Он проводил параллели с античностью, сравнивая Жоскея Депре с Вергилием, Обрехта с Овидием, Пьера де ла Рю с Горацием. Очевидно, для современников изменения музыкального стиля, кажушиеся с позиций нашего времени достаточно постепенными и вполне определяемыми, были равнозначны коренному перелому. Всё же новизна искусства, литературы и философской мысли Ренессанса столь неоспорима, что позволяет называть его «величайшим прогрессивным переворотом из всех, пережитых до того времени человечеством, эпохой, которая нуждалась в титанах и которая

породила титанов по силе мысли, характеру, по многосторонности и учёности» (Ф. Энгельс) [цит. по: 17, с. 111]. Т. Ливанова убедительно распространяет характеристику, данную Энгельсом крупнейшим деятелям Возрождения, на такого музыканта, как Орландо Лассо.

Музыка в ряду других искусств в эпоху Возрождения, хотя и не обрела ещё полную самостоятельность, стала всепроникающей, так как была неизменной частью быта простых людей, достоянием многих групп странствовавших по Европе музыкантов, нехитрым развлечением в домашнем кругу скромного горожанина, пышным сопровождением придворной жизни, участницей церковного богослужения, поэтически-изысканным, порой рафинированным искусством в кругах гуманистической художественной интеллигенции и т. д. Гуманизм означал интерес к человеку, к его чувствам, признанию их эстетической ценности. Музыкальная специфика представляла в этом смысле благодатное поле. Гуманизм музыки проявлялся прежде всего в сочетании нового эмоционального начала со своеобразным выражением интеллектуализма в крупных полифонических формах, представлявших при стечении больших групп людей. Сугубо личностное начало даёт свои ростки в виде определённых музыкальных течений, в частности, в творчестве Дюфаи, Данстейбла и особенно у итальянских мадригалистов в конце XVI столетия. В целом музыка крупнейших полифонистов Возрождения определялась внеличностным характером образности и тематизма.

Уже в конце XIV – начале XV века в музыкальном стиле большинства стран заметны переходные явления: отход от ритмических усложнений и изменение характера верхнего голоса, который становится более выразительным, напевным – ведущим голосом многоголосия; преобразуется и контратенор, который берёт на себя роль второго тенора. Выделение солирующего голоса на фоне гармонически поддерживающих инструментальных является наиболее ярким признаком поворота к новой трактовке многоголосия.

В высокий Ренессанс (согласно С. Скребкову, нужно рассматривать европейскую музыку XV–XVI веков) возникли кварто-квинтовые имитации, что поколебало вековые ладовые устои монотоникальной оstinатности, раскрепостило голоса, дало новые импульсы в формообразовании. Многоголосие стало объёмным, перестроились принципы формообразования, в дальнейшем музыка ушла из подчинения танцу и слову. Полиостинатность уступает место основным переменным функциям мажора и минора, полюсом неустойчивости являются субдоминанта и доминанта, ощущается устремлённость в тонику. Для этого периода в целом характерно преобладание вокальной полифонии.

В XV веке происходит переход от *ars nova* к «строгому» стилю на основе более высокого единства при имитационном тематическом равноправии голосов хора. Заметным явлением стало разделение прежде единого стиля профессиональной музыки на множество национальных стилей. При этом одной из сильнейших сторон развития европейского

музыкального искусства было заметное углубление связей между различными творческими школами, возникновение новых, всеохватных связей, особенно знаменательных для эпохи. История одной из школ – нидерландской – особенно показательна в этом плане. Само её формирование совершалось на основе достижений фламандских, французских, итальянских, английских мастеров. В дальнейшем воздействия этой школы не избежало ни одно из крупных творческих направлений XVI века. Непокойная обстановка эпохи Возрождения, казалось бы не способствовавшая путешествиям, не мешала творческому общению музыкантов. Подавляющее большинство биографий композиторов изобилует сведениями о передвижениях из страны в страну, об их работе в разных капеллах, о частом общении представителей разных национальностей. В итоге музыкальное искусство эпохи Ренессанса характеризуется не только важными достижениями национальных школ, но и близостью, а порой даже единством, основных творческих тенденций.

XVI век – это время выдающихся достижений в истории полифонии, первая значимая кульминация в её развитии. Здесь обозначается целое созвездие имён крупнейших полифонистов – нидерландских (Х. Изак, Ж. Мутон, П. де Ла Рю, П. Мулю, А. Вилларт, Ч. Де Роре, Ф. де Монте), итальянских (А. и Дж. Габриели), испанских (Т.Л. де Витториа, К. де Моралес), немецких (Г. Финк, Л. Зенфль, Г.Л. Хаслер), английских (Дж. Тавернер, Т. Таллис, У. Бёрд, Т. Морли), французских (К. Жанекен, К. Сермизи, П. Сертон, Г. Котле, К. Гудимель). Заметны фигуры музыкантов славянского происхождения – польских (Вацлав из Шамотул, Миколай Гомулка), чешских (Я.Т. Турновский, К. Гарант), словенца Я. Галлуса, венгра В. Бакфарка. Появляются новые инструментальные полифонические жанры – ричеркар, канцона, фантазия и др. Во второй половине XVI века среди целого созвездия имён выделяются Палестрина и О. Лассо. Н. Дубравская пишет: «Музыкальное искусство на протяжении XVI века переживает огромную эволюцию. Она протекает на редкость интенсивно, что вообще было свойственно историческим процессам этой эпохи». И далее: «Очевидно, что при всей общей динамичности ренессансной эпохи XVI век в ней занимает особое место. Он знаменует новое качество эволюционных процессов – непосредственный переход к иной системе музыкального стиля (барокко), утверждающей свои принципы музыкального формообразования, интонационного мышления, свой круг жанров» [6, с. 3; 4–5].

Месса была многочастной формой. Вне церкви и обряда музыка мессы не звучала, музыкальное произведение было рассредоточено на всём протяжении литургии. Мессы обычно опираются на с. f., светские песенные жанры обходятся без него. Это зрелый период «строного» стиля – музыка остаётся вокально-хоровой, напевно-декламационной по тематике и принципам интонирования. Внутренние возможности «строного» стиля, историческая тенденция к мелодической индивидуализации голосов, к рельефной композиции музыкальных образов доведены

до высшего уровня. Показательны точное имитационное вступление голосов, упорядочивание гармонической ткани. В этот период мажорные и минорные трезвучия становятся нормой, идёт процесс уплотнения от «пустых» квинт и октав к полнозвучию. В тематизме проявляются различия образно-жанрового характера. Образы радости, ликования связываются с мажором, лирические раздумья, печаль – с минором.

Полифонический стиль XVI века дал многогранный принцип свободного вариационно-строфического развёртывания. Выкристаллизовывалась контрастно-составная форма и трёхчастная репризная, наметилась рондообразная форма. Понятие «композиция» имело смысл не временного, горизонтального упорядочивания, а вертикального, гармонического. Создание фактуры было центральным звеном композиторской работы над произведением. Н. Дубравская замечает: «Специфика музыкально-текстовых полифонических форм – в своеобразной зависимости музыки от текста. Синтаксической единицей их является строка (стих), на основе которой возникает музыкальная фраза, получающая то или иное полифоническое изложение. Из последования таких фраз и складывается музыкальная форма» [6, с. 11].

В интонационном мышлении также происходит эволюция. Параллельно с поиском «говорящей» интонации на протяжении столетия всё более осознаётся эстетическая ценность мелодийного начала, красота звучания собственно человеческого голоса. Это приводит к возникновению нового музыкального феномена – знаменитого *bel canto*, причём расцвет мелодийности способствовал выявлению особенностей инструментального мышления. Процесс становления *bel canto* сопровождался расцветом музыкальной орнаментики. Хотя орнаментика культивировалась в исполнительской практике, складывавшиеся здесь приёмы находили отражение в композиторской стилистике.

В творчестве великих художников Палестрины и Лассо назревает исторический перелом стиля – на смену коллективному искусству «строного» письма идёт лирическая музыкальная драма индивидуальных характеров, открывается простор для буйного цветения самостоятельной инструментальной музыки. У О. Лассо ряд исследователей находят предчувствие драматического оперного стиля XVII века. Важным фактором стало также возрастание значимости народно-бытового, широкое включение его жанров и стилистики в орбиту профессионального композиторского творчества.

### *Особенности развития национальных школ. Инструментальная музыка в странах Европы*

В музыкальном искусстве Италии и Франции после Ландини и Машо, чьё творчество не оставило заметных школ, не возникает особо крупных имён композиторов. Вместе с тем в этих странах создаётся большое

количество музыкальных произведений, нередко интересных, порою изящных и утончённых, порою ясных и свежих в своей простоте. В целом линии, намеченные Ландини и Машо, размываются, утрачивают былую определённости. В начальном периоде высокого Возрождения уже появляется характерная тенденция к обмену творческим опытом между представителями различных творческих школ.

На переходном периоде выделяется творчество Йоханнеса Чикониа (ок. 1335–1411). Чикониа (Ciconia) родился в Льеже, провёл там первую половину жизни, некоторое время работал в Авиньоне. С конца XIV века Чикониа живёт и работает в Падуе, куда его взял с собой папский легат. В 1359 году этот же кардинал испросил у папы для Чикониа каноникат в одной из церквей Льежа. Вернуться на родину Чикониа смог лишь в 1367 году, после смерти кардинала. С 1367 по 1403 год композитор жил и работал в Льеже, создавая мессы и мотеты, в которых синтезировал черты французского и итальянского *ars nova*. В 1403 году Чикониа перебрался в Падую, где стал каноником местного собора. Кроме музыкальных сочинений, Чикониа создавал теоретические труды, главным из которых считал трактат «*De Arithmetica istituone*».

Чикониа обращается к жанрам, которые до него были разделены локально-национальной спецификой: виреле и мотеты были характерны для французской музыки, мадригал – для итальянской. Взаимовлияния французской и итальянской музыки образовали в творчестве Чикониа новую систему с фундаментальными, даже универсальными принципами. Поэтому музыкальные сочинения композитора производят достаточно необычное для своего времени впечатление. Его музыка звучит просто, цельно, ясно, что достигается не за счёт техники, которая нигде не выступает на первый план. Чикониа мастерски владеет изометрией, широко использует имитации, полифонизирует всю ткань вокального многоголосия, казалось бы, по французским образцам, однако итог у него получается иной: частое расчленение формы при итальянских каденциях и внимании к вертикали, в которой заметны мелодическое выделение верхнего голоса и «опорная» гармоническая функция нижнего. Использование одних и тех же попевок, мелодические секвенции способствуют как единству мелодического движения, так и интонационной доступности, запоминаемости того, что звучит. В качестве образца приводим фрагмент из «*Et in terra pax*» в Gloria, содержащий два раздела (пример 10).

Расцвет имитационной техники в сочинениях Чикониа связан с особенностями самого музыкального материала, для которого отобраны единообразные мелодические попевки и мелодические фразы, выступающие как стереотипы. Воздействие его музыкального письма на Беншуа и Дюфаи, представителей франко-фламандской школы, сказалось весьма заметно. Нидерландский композитор и теоретик Иоганн Тинкторис считал, что музыку его времени, представленную именами Дюфаи и Беншуа (а затем Окегема и других композиторов), следует оценить как подлинно новое искусство. Источник этой новизны он видел в английской

музыке, где ведущей фигурой выступал Данстейбл, его слава распространилась по всей Европе. Мастерское владение полифонической техникой обогащено замечательным мелодическим даром Данстейбла, а гармония выступает в его сочинениях с невиданной ранее полнотой, в музыкальной ткани его хоров достигается равновесие горизонтали и вертикали.

Пример 10:

Et in ter-ra pax, ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te, be-ne-di-ci-mus te, a-da-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnum glo-ri-am tu-am, Do-mi-ne de-us, rex coe-lestis, de-us pa-ter om-ni-po-tens. Do-mi-ne fi-li u-ni-ge-ni-te Je-su Chri-ste. Do-mi-ne de-us ag-nus de-i fi-li-us pa-tris.



О жизни Данстейбла известно мало. Установлено, что он умер 24 декабря 1453 года и похоронен в Лондоне. Итальянские архивы хранят наибольшее количество его сочинений, а слава композитора распространилась по всей Европе. Данстейбл работал в обычных для своего времени полифонических жанрах, создавая мессы, мотеты, песни (особую известность получила в своё время песня с итальянским текстом «O rosa bella»).

Данстейбл владел всеми известными на тот период тонкостями полифонии, однако техника имела подчинённое значение в его музыке. На первом плане — выдающийся мелодический дар композитора. Соотношение мелодии и других голосов в хоровой полифонии Данстейбла может быть различным, но никогда не идёт в ущерб звучанию мелодии. Каждое произведение композитора имеет свои характерные особенности при утончённости в построении хоровой фактуры. Композиция позднего мотета «*Quam pulera es*» на библейский текст из «Песни песней» выдержана в одном характере движения, голоса равноправны, фактура плотна (пример 11). Полнозвучность аккордики, возросшее значение терций и секст в гармонии при красивом мелодичном ведении голосов создают замечательное равновесие гармонии и полифонии. В голосоведении у Данстейбла оригинально претворяются английские народные традиции гимеля, что придаёт своеобразие звучанию его произведений самых высоких жанров. Т. Ливанова отмечает: «По-видимому, не одна техника полифонии Данстейбла произвела впечатление на его современников во Франции и в Италии: в технике они и сами были искушены со времён Машо. Поразила власть его мелодики, полнозвучие его многоголосия, соединение ощутимой непринуждённости хода музыки, тонкости выражения — с тактично проведённой, последовательной, но не навязчивой организацией единства её формы» [17, с. 136].

Творчество Данстейбла имело важное значение для создания традиций английского хорового многоголосия, однако заметных имён после великого мастера в английской школе не оказалось. В этом смысле творческий опыт Данстейбла объективно оказался более существенным для нидерландцев; особенно для Дюфаи, а в дальнейшем для путей полифонии в Западной Европе.

*Английский Ренессанс* относится к концу XVI века и длится примерно до середины следующего столетия. Англия переживала первый расцвет светского музыкального искусства как в вокальных, так и в инструментальных формах. Оформились две замечательные школы — английская мадригальная и английская вёрджинельная. Большую роль музыка играла в театре эпохи Возрождения. Т. Ливанова считает: «Музыка звучала в драматическом театре по преимуществу как явление быта (но не как внутренне драматический компонент), а в жанре «маски» участвовала в пышных спектаклях при королевском дворе, соединявших зрелищные эффекты, балетные сцены, вокальные и инструментальные фрагменты, поэтический текст» [там же, с. 280].

Пример 11:



Во Франции явления, характерные для эпохи Ренессанса, выразились с полной определённости в XVI веке, что было подготовлено развитием страны и успехами в ней гуманизма. Национальный характер проявился во французской литературе, живописи и архитектуре того времени. Французское музыкальное искусство близко соприкасалось с французской поэзией, его высшие достижения выражены по преимуществу в полифонической песне. Жанр *chanson* в это время представлял камерное

лирическое вокальное искусство, композиторы, работавшие в этом жанре, наследовали большую полифоническую традицию, сложившуюся в два предшествующих века.

Ранее всего в Европе прославились песни Клемана Жанекена (ок. 1475—ок. 1560). Его творчество относится к первой половине XVI столетия, а достоверных сведений о жизни сохранилось крайне мало. В историю музыкального искусства вошли светские многоголосные песни композитора, их более 260. Помимо песен, Жанекен является автором множества месс, псалмов и других духовных произведений. Крупные светские песни Жанекена, такие, как «Война», «Охота», «Пение птиц», «Соловей», «Крики Парижа», «Болтовня женщин за стиркой» и др., неоднократно переиздавались и породили множество обработок. Обычно они выходят за рамки просто песни, а представляют собой хоровые сцены или жанровые сценки. В некоторых из них композитор отходит от ограничений строгого письма, вводит звукоподражание, смелые для своего времени звуковые эффекты, причём голоса у него нередко подражают инструментам. Принцип звукоподражательной картинности соединяется с динамической выразительностью, композитор остаётся динамичным на протяжении крупной формы. В своих лирических песнях, более камерных по масштабам, более вокальных по изложению, Жанекен следовал традициям французской *chanson*, разрабатывая в ней черты утончённости, изящества. В его лирико-бытовых *chansons* преобладает народно-жанровое начало. В качестве образца приводим фрагмент песни «Au joli jeû» (без текста) на весьма фривольные любовные стихи, здесь преобладают как бы говорливые, резко очерченные интонации (пример 12). Идея размеренной музыки увлекла и более известных композиторов того времени, например, Клода Лежена и Эустаха Курруа.

Пример 12:



Европейскую известность получили также песни других французских композиторов, таких, как Клодель Сермизи, Пьер Сертон, Пьер Кадеак и — позднее — Гийом Котле.

Новое направление наметилось в эволюции французской многоголосной песни с основанием в Париже Академии поэзии и музыки в 1570 году. Она возникла по инициативе Жана де Баифа, поэта, музыканта-любителя, знатока античности, теоретика стихосложения и давнего друга Ронсара. Академия была призвана объединить поэтов и музыкантов и вернуть их к идеалам античности: к сочинению размеренных стихов и соединению их с размеренным пением согласно искусству метрики. Композиторы, входившие в круг Баифа, создавали песни в аккордовом складе с какой-либо выдержанной ритмической формулой. Вполне самобытно развивалось в эпоху Ренессанса музыкальное искусство в *Германии*, которая оказалась на периферии магистральных путей европейского искусства. К середине XV столетия относятся сочинения слепого от рождения немецкого органиста Конрада Паумана (ок. 1415–1473), позволяющие оценивать его стиль как цельный, отражающий довольно высокое развитие органного искусства в Германии. С кругом Паумана связывают и так называемую «Бухсхаймскую органную книгу».

К XVI веку относится формирование стиля ранней немецкой полифонии. Крупнейшими полифонистами Германии эпохи Ренессанса были Людвиг Зенфль (1490–1543) и Ганс Лео Гасслер. Для немецкой органной музыки лютеранский хорал стал главной тематической основой. Складывался и немецкий органно-исполнительский стиль, в котором сочетались торжественный пафос, виртуозно-фигурационный блеск и рельефность ведения голосов.

Для немецкого музыкального искусства Ренессанса самым важным оказалось движение Реформации. Раньше всех его воздействие испытала народная песня. Мартин Лютер сам был хорошим знатоком музыки, причём не только немецкой, а среди его ближайших друзей были композиторы-профессионалы (Иоганн Вальтер). Лютер провозглашал нравственно-воспитательную миссию музыкального искусства. Ему приписывают авторство в нескольких протестантских гимнах. Лютер был противником имитационно-линейной полифонии, в которой применялись сложные контрапунктические приёмы, затемнявшие молитвенный текст, который и так пелся на латыни. Реформированное культовое пение должно было сблизить массы с новой церковью и её ритуалом. Наряду с многоголосными хорами старого образца, было введено одноголосное пение. Молитвы произносились теперь не только по латыни, но и на немецком языке, многие григорианские хоралы сохранились. Однако появились и новые напевы, частично заимствованные из немецких народных песен и из фольклора других стран. Новые протестантские песнопения слагались в старинных церковных ладах, в одноголосном складе, строго однообразном ритме — равными длительностями и с глубокими цезурами между резко очерченными мелодическими фразами.

Хорал пела вся община. В ходе крестьянской войны Томас Мюнцер довёл церковную реформу до конца. Латынь, григорианские мелодии, полифония католического образца были изгнаны из церковного обихода. Молитвы стали распевать лишь на немецкие напевы в одноголосном или четырёхголосном аккордовом складе и на немецком языке. Перенесение основного напева из тенора в сопрано способствовало ясному и отчётливому восприятию идейного смысла песен.

С протестантским хоралом этого более позднего стиля связана и традиция немецкого аккордового многоголосия. Этот склад образовался в немецкой народной песенности, о чём свидетельствует Лохаймский сборник XV века. Первая профессиональная немецкая полифоническая школа сложилась также до реформации, а окончательно стиль ранней немецкой полифонии сформировался в 20–40-х годах, когда близкий Лютеру композитор Вальтер, а за ним крупнейшие полифонисты Германии эпохи Возрождения Людвиг Зенфль (1490–1543) и Ганс Лео Гасслер выступили с обработками хоралов в полифонически развитом, главном образом четырёхголосном складе.

Лютеранский хорал оказал большое влияние на немецкую инструментальную и – особенно – органную музыку. Вместе с тем К. Розеншильд отметил: «Но протестантский хорал обладал и другой стороной, отрицательно сказавшейся в развитии немецкой музыки. В его мелодике, хотя и величавой, народные напевы часто как бы застывали, теряя свежесть первоначального очарования. Однообразно строгий ритм, лишённый гибкости и изящества рисунок, почти неизменная и схематичная, несколько “деревянная” фактура, – все эти черты, в своё время озарённые преобразившею их великой традицией, с течением времени потускнели и застыли» [27, с. 147]. Отмеченная исследователем эволюция сказалась и на внекультовой немецкой музыке, прежде всего на музыке мейстерзингеров. Это не были музыканты-профессионалы, по роду своей деятельности они оставались ремесленниками, мастерами городских цехов. Преемственно связанные с миннезагом XIII–XIV веков, мейстерзингеры сыграли свою роль в приобщении к музыке городского населения. Однако заострившиеся правила (табулатура), согласно которым можно было сочинять, превращались в своего рода оковы. Р. Вагнер живо воскресил атмосферу состязаний в опере «Нюрнбергские мейстерзингеры». Характерно присутствие «метчиков», следивших за исполнением и фиксировавших все отступления от уставных правил.

В XVI веке мейстерзанг выдвинул своего талантливого поэта и музыканта Ганса Закса (1494–1576). Он родился и умер в Нюрнберге, создав на своём веку свыше 4000 песен. Некоторые из них приобрели поистине всенародную популярность в Германии. Литературная деятельность Закса была ещё более значительной, чем музыкальная. Он был глубоко начитан, знал античных авторов и современную ему литературу, изучал Библию в переводе Лютера. Песни Закса, для которых он сам сочинял или подбирал мелодии, создавались как раз в те годы,

когда формировался протестантский хорал. Его мелодии принадлежали к лучшим образцам. Наиболее органичным для него было создание мелодий песенного склада, диатоничных, ритмически активных, легко запоминающихся, они имели чёткую строфическую структуру. Самым известным был «Серебряный напев», возникший как духовная песня на немецкие слова (пример 13).

Пример 13:

8 Sal - ve, ich grus dich scho - ne, Rex Chris - te, in dem  
8 thro - ne, der du tra - gest die kro - ne Mi - se - ri - cor - di - e;  
8 vi - ta, dul - ce - do bist für - war, des le - bens u - re - sprung. Sal - ve, Chri -  
ste, wir grus - sen dich, ein herr, hi - mel und erd - te - rich, gar hoch in hie -  
rer - chei - el Ad te, Chri - ste, gar  
8 frei - e - cle - me - mus wir stets schrei - es Hilff uns auss al - lem we - el

Творчество Закса осталось явлением уникальным. Широко разросшийся мейстерзанг не дал больше подобных художественных фигур, он со временем растворился в песенной немецкой культуре крупных немецких городов, в их быту, в бытовом музицировании бюргерства, в певческих обществах. Цеховая организация изжила себя, и не только в области создания песен.

В Испании признаки Возрождения отчётливо проявились в XVI веке, а предпосылки появились ещё раньше. Связи между испанскими и итальянскими дворами были давние, с XV века творческий обмен происходил между испанскими капеллами и папской капеллой в Риме, а также капеллами герцога Бургундского и герцога Сфорца в Милане и др. Испанская народная музыка приобретала всеевропейскую известность своими неповторимыми особенностями. Среди испанских жанров песенного фольклора в эпоху Возрождения на первый план выдвинулись романсеро (романс) и вильянсико (сельский напев) — песни для голоса соло с аккомпанементом гитары или вихуэлы. Их тематика была разнообразна.

Песни и романсы испанцы исполняли с инструментальным сопровождением. В число излюбленных инструментов входили кастаньеты, бубен, цимбалы, чистуа (род гобоя), пятиструнная гитара,

шестиструнная вихуэла с выпуклой нижней декой и шейкой, откинутой назад. Вихуэлы были щипковые (*de mano*) и смычковые (*del arco*).

Народные жанры и приёмы проникли и в профессиональное творчество. На смену *cantigas*, одnogолосным духовным песням трубадуров, пришли *cantarcillos*, *villancicos* 3- и 4-голосного склада. Крупнейшим мастером и первым испанским полифонистом считается Хуан дель Энсина. Тем не менее в течение XVI столетия полифонические песни вытеснились сольными одnogолосными романсами и вильянско. Испанская народная традиция утвердилась в светской профессиональной музыке. К. Розеншильд замечает: «Это было искусство живое, полнокровное, страстное. Чуткие к жизни музыканты-гуманисты XVI столетия Мигуэль де Фузильяна, Алоизо Мударра<sup>20</sup> и другие создавали романсы и вильянско на самые злободневные исторические, бытовые и другие темы» [27, с. 114].

Культура щипковых инструментов — гитары, лютни, вихуэлы — пришла к блестящему расцвету. В XVI веке выделяется творчество вихуэлиста Луиса Милана. В инструментальной музыке утвердился светский гомофонно-гармонический склад, сюда проникли народные мелодии, здесь развивались и совершенствовались приёмы тончайшего фигурационного варьирования мелодий — *diferencias*, нашла отражение характерная для испанской музыки любовь к орнаментальным украшениям. Особую популярность получили вариационные жанры, хотя композиторы писали и имитационно-полифонические пьесы, которые назывались *tientos* (от касания струны).

Испанская органная школа была известна за пределами страны. Главой этой школы был слепой органист Антонио Кабесон (1510–1566), который служил капельмейстером у Филиппа II. Композитор писал органные транскрипции католических гимнов, духовных мотетов, псалмодий, он создавал также многочисленные *tientos* и органные вариации фигурационного типа (*glosas*), не чуждался танцевальных жанров («Итальянская павана» — один из дошедших до нас шедевров Возрождения).

Культовая хоровая музыка этого периода представлена в Испании прежде всего творчеством выдающихся композиторов Возрождения Кристобала Моралеса (1500–1553) и Томаса Луиса де Виктория (ок. 1550–1611). Моралес, опираясь на опыт Энсины и других светских полифонистов, сам обращавшийся к внекультовым жанрам, ещё до Палестрины пришёл к тому прояснению полифонии и аккордово-гармоническому насыщению ткани, которые обычно связываются с римской школой. Виктория создавал только духовную музыку, народная песня была ему чужда. К. Розеншильд считает: «Музыкальная натура трагическая и до крайности экспансивная, он сосредоточил эмоциональный строй своих произведений на двух полюсах, неразрывных между собою: мистической отрешённости и экзальтированного пафоса» [там же, с. 118].

<sup>20</sup> А. Мударра славился как лютнист, он был настоятелем монастыря в Севилье.

Учёная деятельность испанских музыкантов заслуживает особого внимания. Среди работ XVI века выделяются трактаты, посвящённые вопросам исполнительства на различных инструментах. Композитор и исполнитель на виолоне (басовой виоле да гамба) Диего Ортис издал в Риме свой «Трактат о глоссах» (1553), в котором обосновал правила импровизационного варьирования в ансамбле (виолон и клавесин). Попытку обобщить опыт импровизаций на органе предпринял в трактате «Искусство играть фантазию» Томас де Санкта Мария (1565). Хуан Бермудо выпустил в Гренаде «Декларацию о музыкальных инструментах» (1555). Франческо Джироламо Дирута (1561 – после 1609), органист и композитор, ученик А. Габриели и К. Меруло, выпустил большой методико-теоретический трактат «Трансильванец, или Диалог об истинном способе игры на органе и клавишных инструментах» (2 части, 1597, 1608). Речь идёт и об органе, и о клавире, и о репертуаре, а также об исполнительских проблемах.

В музыкальной культуре *славянских народов* XVI век также отмечен ренессансными тенденциями. В России с образованием и укреплением централизованного государства возник блистательный «Русский Ренессанс», принесший расцвет не только живописи, зодчества, но и многоголосного хорового пения. В Чехии возникла своя полифоническая школа, стиль которой связан с народно-песенными истоками, а образное содержание – с патриотическими взглядами и деятельностью таких композиторов, как Ян Кшиштоф Гарант (1564–1621), Ян Турновский и др. Одним из самых знаменитых музыкантов своего времени был органист Якоб Хандль (Петелин), известный также как Галлус-Карниолус (1556–1591). Родом он из словенских земель, а жил и творил в основном в Праге. В своих мотетах и других произведениях полифонического склада Галлус сочетал песенную широту мелодии с остро выразительным, порой хроматизированным гармоническим языком. Для XVI века характерен подъём польской творческой школы с обилием имён и разносторонностью проявлений в вокальных и инструментальных жанрах. Наиболее известными мастерами полифонии были Вацлав из Шамотул (1533 или 1534–не позднее января 1568) и Миколай Гомулка (ок. 1535–не ранее 1592).

Общие признаки Ренессанса – создание полифонических произведений, освоение полифонии и пение литургической музыки на родном языке. Серьёзное развитие повсеместно получила светская музыка, в том числе инструментальная. Процесс освобождения музыки от связи со словом и движением, обретения независимой образности и принципов формообразования проходил на протяжении всей эпохи Ренессанса и только в его итоге инструментальные жанры и формы стали получать самостоятельность. На первых этапах пути инструментальной музыки к самостоятельности обозначились две её жанровые области со своими характерными тенденциями. Одна из них связана с полифонической традицией, с крупными формами, другая имеет в своей основе традицию



бытовой музыки, песни и танца. Первая представлена главным образом композициями для органа, другая – музыкой для лютни.

Лютня была самым излюбленным инструментом во многих западноевропейских странах. Из более ранних видов известна пятиструнная лютня, в XVI веке широко распространилась шестиструнная. Система лютневых табулатур имела ряд вариантов и различалась как итальянская, испанская, старонемецкая, старофранцузская. На протяжении XVI столетия выдвинулись блистательные композиторы-лютнисты в целом ряде стран: Франческо Канова да Милано (1497–1543) и Винченцо Галилей (ок. 1520–1591) в Италии; Луис де Милан (ок. 1500–после 1560) и Мигель де Фузильяна (после 1500–ок. 1579) в Испании; Ханс (ум. В 1556) и Мельхиор (1507–1590) Нойзидлеры в Германии; Джон Дауленд (1562–1626) в Англии; венгр по происхождению Валентин Грефф Бакфарк (1507–1576), Войцех Другорай (ок. 1550–после 1619) и Якуб Рейс в Польше. Огромное количество произведений для лютни распространялось также анонимно, и именно в сфере музыки быта межнациональные обмены были традиционными. К концу XVI века и далее общий стиль лютневой музыки заметно изменяется, в частности, в Италии он становится виртуозным, концертным. В Англии и во Франции музыка для лютни, едва достигнув расцвета, как бы передала свой опыт клавишным инструментам.

В XVI столетии органное искусство находится на подъёме, а орган представляет собой могущественный инструмент с огромными возможностями. В эпоху Возрождения строительство органов заметно прогрессирует. Объём клавиатуры расширяется сначала в Испании, а затем и в ряде других стран. Повсеместное распространение получает ножная клавиатура (педаль). Авторы трактатов Арнольд Шлик («Зеркало органичных мастеров и органистов», 1511) и Санкта Мария («Искусство играть фантазию», 1565) пишут о различных новшествах: о применении трёх мануалов, педали, о различных органичных регистрах и о соединении каждой клавиши с большим количеством труб (до шестнадцати). В различных творческих школах сложились основы мастерства органиста, принципы отбора произведений для обработок, приёмы колорирования мелодий, пассажная техника, методы импровизации и даже «спартирования», то есть сведения вокальных полифонических сочинений в партитуру при исполнении их на органе (вместо игры по партиям). Во второй половине столетия органичный репертуар быстро пополняется собственно инструментальными ричеркарами, канцонами, токкатами, хотя обработки продолжали составлять важную часть репертуара органиста. Выдвигаются сначала испанская органная школа, а затем сильная и влиятельная итальянская, представленная в основном венецианскими мастерами.

Новой тенденцией было изменение формы записи музыкального материала. Партитур в тот период ещё не существовало, исполняли многоголосные произведения по записи голосов. В этих условиях переложение для органа выполняло функцию, аналогичную позднему клавираусцугу. На практике органисты стали подписывать партии одну

под другой. Когда партии оказались на одной вертикали, почувствовалась необходимость общей тактовой черты. Новшество сначала имело своих противников, так как казалось слишком упрощённым приёмом. Однако в дальнейшем появились уже издания одних басов, по которым органисты должны были исполнять многоголосные произведения. Так постепенно оформлялась практика генерал-баса: фактически стали выписывать реальные басы, то есть самые низкие звуки партитуры, которые могли находиться в любой партии. Цифрованный бас был знаменем времени и отражал изменения в композиторском мышлении, переход от полифонии к гомофонии. Basso continuo как бы игнорировал полифонические закономерности и выявлял гармонические основы сопровождения. Тактовая черта также утверждала возросшее значение вертикали и созвучий в противовес линейной природе полифонии. Т. Ливанова считает: «Появление этих, казалось бы, внешних признаков музыкальной записи, по существу, было подготовлено внутренним переломом в развитии самого музыкального стиля. К ним привела вся музыкальная практика XVI века с её явными и скрытыми гомофонно-гармоническими потенциями» [17, с. 305].

### *Нидерландская школа XV–XVI веков*

Система строгого письма и его нормы были разработаны в нидерландской школе, которая сложилась на стыке различных культур, на основе синтеза достижений мастеров разных стран. Из недр вокальной гетерофонии «строгий» стиль вывел хоровую имитационную полифонию как новую систему музыкального мышления. Имитация пока стреттная, то есть сжато каноническая, знаменует собой реальное высвобождение голосов из-под власти *c. f.*: голоса стали вступать не одновременно (со сдвигом по горизонтали), на разных ступенях лада, а в опорных гармонических голосах уже не наблюдается параллельное движение с басом.

В строгом стиле на смену полного случайностей полумимовизационного фигурирующего движения голосов (на основе гетерофонного параллелизма «пустых», слитных совершенных кадансов – квинт, октав, отчасти кварт) приходит и устанавливается система пластичного мелодического голосоведения, опирающегося на полнозвучные консонансы – терции и сексты. Гармоническое единство трезвучия становится художественной нормой для вертикали: секундовые, септимовые и нонавые, а вместе с ними и квартовые диссонансы отходят на положение «украшающих» звучаний. Параллелизмы квинт и октав объявляют «варварством», несовместимым со свободным, самостоятельным движением каждой мелодической линии в имитационной полифонии.

Новый склад – многоголосие с мелодически самостоятельными голосами, то есть полифония. Возникает ещё один, «хоральный», склад,

или аккордово-гармонический, также имеющий полифоническую природу. Эта исторически новая система стиля была закреплена в творчестве Ж. Дебре во всех жанрах – в мессе, мотете, песне. Именно нидерландцам принадлежит инициатива внедрения народно-песенного начала в церковную музыку. Популярны песни «Ах, побледнела ты», «Вооружённый человек», «О несчастная судьба», «Боже, свадьба какова!» стали тематической основой для хоров мессы. Народные напевы не исчерпывали мелодического содержания музыки, а лишь местами вплетались в музыкальную ткань, но это интонационное обогащение способствовало расцвету полифонического искусства, светского и церковного.

Обычно исследователи выделяют несколько поколений композиторов нидерландской школы, в результате чего выстраивается цепочка ведущих мастеров: Гийом Дюфаи – Иоханнес Окегем – Якоб Обрехт – Жоскен Дебре. Обобщило же достижения нидерландской школы творчество Орландо Лассо, творившего в XVI веке. Нидерландские мастера владели целой системой принципов, приёмов и даже тайн искусства полифонии, применяя её в традиционных жанрах (месса – мотет – песня). Все композиторы – великие и менее значительные – умели сочинять произведения большого масштаба, все обычно опирались на первоисточник из церковных напевов или светских песен, все разрабатывали приёмы его включения в ход полифонического развития, вместе с тем творчество каждого из них имело и индивидуальные черты.

Гийом Дюфаи (ок. 1400–1474) – выдающийся представитель бургундской школы, которая разработала технику композиции, приведшую к пышному расцвету вокальной полифонии эпохи Лассо и Палестрины. Ранний и поздний периоды творчества Дюфаи сильно отличаются по стилю. Дюфаи, положивший начало высокому подъёму мессы, был одним из первых, кто использовал светские песни в качестве *c.f.* в духовных сочинениях. Им написаны мессы на две мелодии, особенно любимые в дальнейшем композиторами XV и XVI веков, – «*L'homme armé*» и «*Se la face au pale*». В его мессе «Вооружённый человек» («*L'homme armé*») тематический материал всех голосов черпается из *cantus firmus*, возникает огромный цикл свободных имитационно-полифонических вариаций на одну мелодию. В отличие от преобладавшего в XVI веке пения а *capella* ансамбли эпохи Дюфаи включали инструменты. В состав капеллы бургундского двора в Дижоне входили исполнители на органе, блокфлейте, гобое и виоле. В примере 14 а представлен фрагмент *Kyrie* из мессы «*Se la face au pale*» в современной нотации (в виде клавира, кроме того, длительности сокращены вдвое, как это сделано в книге Пэрриш и Оун «Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха»). По партии тенора можно проследить, как используется первая половина песни (пример 14 б).

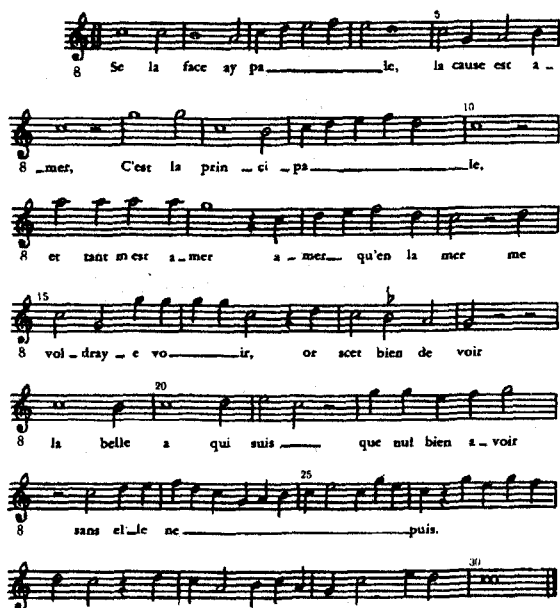
В каждой части мессы проводится особый композиционный замысел, зависящий от масштаба части, возможности выделения внутренних

разделов, связанных с членением литургического текста. Вместе с тем принципы развёртывания мелодий путём внутреннего варьирования, принцип полифонического развёртывания целого являются основными в формообразовании. Не менее важны возникающие на расстоянии интонационные связи и приёмы развития уже прозвучавшего. Начала разных частей мессы связаны между собой либо близостью интонаций, либо единством «заглавных» фраз. Начало Gloria, например, родственно началу Kyrie и началу Christe. Единству интонационного развития на различных масштабных уровнях композиции мессы способствуют имитации и каноны, но наряду с ними Дюфай достаточно широко пользуется приёмами более свободного многоголосия с элементами полимелодизма.

Пример 14:

а

Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison



Направление творческой эволюции Дюфаи несколько проявляется с годами: он шёл от опытов к установлению равновесия в своём стиле, от испытания многого — к поискам единства внутри произведения, цельности, последовательности полифонического развёртывания.

Среди современников Дюфаи выделяется Жиль Беншуа (ок. 1400–1460). Он талантливый автор французских chansons, месс, мотетов, магнификатов, в его творчестве заметно тяготение к светскому искусству. Основой содержания песен Беншуа почти всегда остаётся любовная лирика. Песни обычно миниатюрны, их поэтичность стоит вне сомнений, как и тонкий вкус, обычно композитор обращается к форме рондо. В исполнении песен участвовали инструменты. Главная прелесть этих произведений — в гибкой, грациозной, ритмически живой мелодике, легко следующей за стихотворным текстом, что и демонстрирует пример 15.

В эпоху Возрождения в Западной Европе для крупнейших музыкантов была возможна практика выбора лучших придворных и церковных капелл, в которых они могли работать постоянно или временно, встречаясь там с соотечественниками, знакомясь с иностранцами, переезжая из одного города в другой, приобретая известность далеко за пределами своей страны. Кто только не побывал в Италии! Для творчества мастеров нидерландской школы избранная музыкальная европейская среда значила очень многое, так как подлинно профессиональную оценку своей деятельности они получали именно в ней, здесь рождались и блестящие идеи, которые осуществились в совершенных творениях вокальной полифонии.

## Пример 15:



Иоханнес Окегем (ок. 1425–1497) родился во Фландрии, всю жизнь прослужил в капелле французских королей. В Италию, в отличие от большинства нидерландцев, он не стремился и сосредоточился на своих занятиях, но авторитет его был велик и непререкаем не только во Франции, а имя Окегема прославилось по всей Европе. Он писал музыку в традиционных для нидерландской школы полифонических жанрах, мастерски развивал найденные его предшественниками приёмы в крупных формах, совершенствовал голосоведение. Окегем наметил перспективу сплошного имитационного развития в полифонической композиции, но сам не осуществил этого. Большой заслугой композитора является разработка виртуозной канонической техники. Его месса «Prolationum», полностью каноническая, состоит из 5 частей, в которых заключено 15 разделов, каждый из них канон, в 11 случаях – двойной, в двух – канон не строгий. Среди двойных канонов есть формы с увеличением в ристпосте, с двойным увеличением к концу. Окегем располагает каноны в первых 10 разделах таким образом, что интервал вступления голосов последовательно разрастается от примы, секунды, терции и далее до октавы. Мастерская композиция цикла строится в каноническом развитии при равенстве взаимосвязанных голосов или пропорциональности их соотношений. В мессах Окегема выросло значение мелодического начала, в голосах появились мелодические волны, имеющие выразительно-архитектонический смысл.

Мотеты и chanson Окегема примыкают к его мессам и отличаются лишь масштабами. Уникальным в музыке Ренессанса является праздничный благодарственный мотет «Deo gratias», написанный для четырёх девятиголосных хоров (поэтому он считается 36-голосным). В

местах наложений реально звучат 18 голосов, мелодика причудлива и инструментальна (большие скачки, ломаное движение), общее звучание и мощно, и напряжённо, сплетение голосов создаёт эффект беспокойной динамики, который умеряется сдерживающей силой гармонии, с остигнутым повторением двух созвучий в кварто-квинтовых отношениях.

Якоб Обрехт (1450–1505) представляет третье поколение нидерландских полифонистов. Он работал как в Нидерландах, так и в Италии в Ферраре при дворе герцога Эрколе д'Эсте, где его высоко ценили. В мессах Обрехта более многообразно, чем у его предшественников, понимается первоисточник – заимствованная мелодия из песни или церковного напева: она может быть разделена на части, которые звучат порознь или объединяются между собой, может варьироваться сама по себе. Она обычно служит основой для полифонической обработки, её можно и рассредоточить в произведении и собрать в целое где-либо в конце мессы. В результате такой свободной трактовки *cantus firmus* перестаёт быть догмой, фрагменты же, лишённые с. ф., становятся всё более заметными благодаря сосредоточению в них имитационного и канонического движения, что придавало им особую функцию в форме. Обрехт изобретает множество способов работы с опорным напевом, который может быть просто песней, его музыка наполнена жизненной энергией, в ней нет ничего отрешённого. Песни композитора исключительно разнообразны, в некоторых из них заметно, как Обрехт под воздействием итальянских влияний тяготел к гармоническому укреплению полифонии (пример 16).

Пример 16:



В середине XVI века наиболее совершенным признавалось искусство нидерландца Жоскена Дебре (ок. 1440—ок. 1524). В частности, Глареан в «Двенадцатиструннике» замечал: «Никто больше его не выражал в песнях с большей силой настроение души, никто не начинал более удачно, никто не мог соперничать с ним в отношении изящества и прелести...» [цит. по: 17, с. 174]. Предполагается, что Ж. Дебре родился около 1440 года в Пикардии, его музыкальные занятия начались в церковном хоре Сен Кентина. Дальнейшая его деятельность связана как с певческими капеллами в Италии, так и с двором французского короля Людовика XII, а поздние годы в духовном сане он провёл в Конде-сюр-Эско. Творческая жизнь музыканта совпадает с периодом высокого Ренессанса в Италии. Он принадлежал примерно к поколению Леонардо да Винчи, при нём появились многие выдающиеся живописные и скульптурные работы. Связь с прошлым у Жоскена выражена сильнее и резче, чем у современных ему итальянских композиторов, тем удивительнее выступает его новаторство.

Для Дебре все традиционные музыкальные жанры были равно интересны. В его творческом наследии 20 полных месс (6 отдельных частей), 98 мотетов и других духовных сочинений, более 60 песен. Сохранились также 10 инструментальных пьес для 3–6 голосов. Жоскenu приписывают ещё много крупных сочинений, но его авторство считается спорным. Он был одним из первых композиторов, у которых с 1502 года появилась возможность публиковать свои сочинения, так как стало развиваться нотопечатание. Среди месс преобладают четырёхголосные — их 14, есть две пятиголосные и четыре шестиголосные. Две мессы, свободные от заимствованных мелодий, являются каноническими. В отношении к первоисточникам Дебре как бы сконцентрировал в своём творчестве весь опыт нидерландской школы. Здесь есть место и технике сочинения на *cantus firmus*, и расчленению его мелодии, и более свободной её обработке, вплоть до своеобразного «врастания» в ткань многоголосия; также используется техника создания мессы на основе другого многоголосного произведения (*chanson* или другого жанра), обычно это происходит при создании мессы-пародии.

Для индивидуального стиля Дебре с его стремлением к расчленённости структуры, повторности, секвенционности характерно и возрастание роли аккордовых эпизодов и разделов мессы, в которых полифоническое развитие не прекращается, а принимает другую форму — выстраивается по принципу «нота против ноты», то есть складывается в колонны аккордов. Каждый голос сохраняет при этом свою плавность, но целое звучит гармонично. В имитационно-полифоническом контексте той или иной мессы подобное изложение выделяется по контрасту и обычно связывается с образностью более лирического плана, чаще всего она возникает в «*Et incarnatus*», то есть там, где речь идёт о Христе-человеке.

Однако как бы ни эволюционировало искусство Дебре на протяжении почти полувека, его полифоническая вариационная природа остаётся признаком классики строгого стиля, где можно говорить об особом



принципе постепенности контрапунктирования, планомерного усложнения фактуры, что отразилось впоследствии на композиции классической фуги.

Мотет у Дебре сопоставим с частью мессы, в которой имеется несколько разделов. Среди множества мотетов преобладают крупные сочинения на латинские духовные тексты, но есть и образцы шуточной техники, когда мастер как бы ставил себе задачу с большими ограничениями и жёсткими правилами, а затем решал её шутя. Т. Ливанова описывает светский по содержанию мотет «*Ut Phoebi radus*»: «Латинские строки подобраны таким образом, чтобы их начала содержали слоги, совпадающие с сольмизационными названиями звуков: в первой строке это “*Ut*” (как обозначали тогда ноту до), во второй — “*Ut re*” и так далее, вплоть до шестой строки, начинавшейся “*Ut-remi-fas-sola*” (гексахорд)» [17, с. 185]. Во второй части мотета всё происходит в обратном порядке, так как используется ракоход. На основе музыкальной шутки возникает мастерская полифоническая фантазия (151 такт) из двух частей, достаточно разнообразная, разделённая на шесть разделов в каждой части, с кодой на доминантовом органном пункте.

Нейтральный характер происхождения свойствен многим темам Дебре. Так, в мессе «*Hercules Dux Ferrarie*» последовательность тонов возникла как подстановка нотных обозначений под гласные буквы наименования мессы, посвящённой Эрколе, герцогу Феррары:

Hercules	Dux	Ferrarie
re ut re	ut	re fa mi re

Тема проходит в разных голосах мессы в основном виде, в уменьшении, в ракоходе. При общем четырёхголосном складе последняя часть разрастается до шестиголосия. Соотношение фрагментов, и связанных и темой, и свободных от неё, оказывается равным, а структура мессы в целом слагается из восьмитактов. В примере 17 представлен фрагмент *Kyrie*, ярко показывающий, насколько свободно чувствует себя композитор в отношении избранной темы и как щедро пронизывает он музыкальную ткань оstinatными и секвенционными образованиями, сочетая их в прихотливой, но ясной связи. Из 18 тактов тема мессы проходит в тактах 9–18, становясь осью гармонии. Кроме того, она выделена крупными длительностями. В целом *Kyrie* построено на оstinатной фигуре, мерно спускающейся вниз по звукам лада (сначала в верхнем голосе, с 5 такта — в басу). У альты оstinатность возникает в тактах 1–4. С такта 9 вступает как *cantus firmus* тема мессы, а верхние голоса входят в новые соотношения с элементами противодвижения, тогда как в басу неизменно звучит оstinатная фраза. Таким образом, цепь не прерывается, одни элементы всё ещё накладываются на другие, а развитие мелодий в верхних двух голосах протекает внутренне вариационно — со сцеплением близких попевок.

Пример 17:

Handwritten musical score for "Kyrie eleison" in G major, 4/4 time. The score is for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and includes a piano accompaniment. The lyrics are "Kyrie eleison". The score is written on five staves. The first staff is the Soprano part, the second is the Alto part, the third is the Tenor part, and the fourth is the Bass part. The fifth staff is the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Allegretto". The score is handwritten in ink on aged paper.

Песни Жоскена – тоже полифонические произведения, хотя по своему содержанию это любовная лирика, обычно не отяжёлённая драматическими или трагическими чувствами. В сравнении с мотетами они образно сконцентрированы в пределах одного эмоционального состояния и чаще всего не распадаются на части разного движения и различной фактуры. Для его песен характерно стремление к репризности и образованию трёхчастной формы (иногда с кодой), в отличие от более

крупной формы мотета с его продвижением вперёд и вперёд при внутренних вариационных связях целого.

Искусство Дебре оказало огромное воздействие на последующие поколения музыкантов многих западноевропейских стран, особенно самих Нидерландов, Франции, Германии, Италии, Испании. Новые мастера двигались за корифеями нидерландской школы, разрабатывали их идеи, совершенствовали полифоническую технику, распространяли влияние школы вширь и вглубь. В эпоху Ренессанса появились значительные творческие направления, не связанные напрямую с областью церковного искусства, породив иные жанры, иной характер образности, иную стилистику, иные композиционные принципы. Возрастала роль личностного начала, обретало силу стремление освободиться от опоры на тематические образцы, почерпнуть силы в непосредственной близости к песне или танцу.

Последняя вершина в истории влиятельной нидерландской школы была достигнута на пути синтеза всего лучшего, что было создано передовыми направлениями эпохи и творческого опыта нидерландских мастеров, в творчестве Орlando Лассо. Затем она не иссякла в своей творческой силе, а как бы влилась в другие школы, передавая им огромный опыт и величайшие достижения в области полифонического письма. Т. Ливанова отмечает: «Так расцвет венецианской творческой школы к концу XVI века, с одной стороны, искусство Палестрины – с другой, в большой мере связаны с претворением полифонических традиций нидерландцев на итальянской почве. А от этих явлений тянется нить к развитию полифонии в XVII столетии, в свою очередь подготовившему феномен Баха» [17, с. 193].

Орlando Лассо (1532–1594), как и его современник Палестрина, принадлежал к последнему поколению выдающихся мастеров полифонии, сложившемуся под воздействием художественных идей Ренессанса. Лассо – художник оригинальный, его творческая широта исключительна для своего времени. Достигнув вершины в развитии полифонии строгого стиля, он смелее других нарушал традицию внеличного характера тематизма полифонических форм, наполнил свои сочинения жизненной силой. В произведениях Лассо практически всех жанров тематизм приобрёл конкретность, сблизился с реальным звучанием бытового круга, в значительной степени освободился от типов мелодического движения, принятого в строгом стиле.

Первоначальное музыкальное развитие О. Лассо связано с г. Монс (провинция Эно), одним из важных центров нидерландской школы, где будущий композитор рано стал мальчиком-певчим в местной церкви. Как вундеркинд, он попадает к генералу Гонзага, будущему вице-королю Сицилии, в составе его двора приезжает в Италию. Лассо сопровождал патрона во многих поездках, побывал во Франции. Освободившись от службы у Гонзага, композитор работал в Неаполе и Риме. Из-за тяжёлой болезни родителей Лассо вернулся на родину, где в 1555 году вышел

первый сборник его сочинений, включивший 5 мотетов, 7 мадригалов, 6 вилланелл, 6 chansons. С 1556 года жизнь Лассо оказалась связанной с Мюнхеном, куда его к своему богатому и известному на всю Европу двору пригласил баварский герцог Альбрехт V. Произведения Лассо быстро завоевали известность и были изданы во многих странах. Герцогская капелла состояла из первоклассных музыкантов, они могли исполнять сочинения для сложных составов<sup>21</sup>. Сам же Лассо как автор, актёр и певец с большим успехом импровизировал на придворной сцене целые комедии (по типу дель арте). Композитор и в дальнейшем, получив мировую известность, оставался полным жизненных сил, душевной молодости, балагуром и весельчаком. Со временем обстановка в Мюнхене меняется, так как дух Ренессанса отступает перед контрреформацией. Прежние весёлые праздники сменяются исполнением духовной музыки. Лассо пишет больше церковной музыки, совершает паломничество в Лорето. Общий тонус и тематика изменяются даже в его светских сочинениях, в них больше проступают образы скорби, мотивы бренности всего земного, покаянные настроения. Но, как и прежде, Лассо покоряет всех своим дарованием, поэтому его прославляют и французский поэт П. Ронсар, и римские кардиналы с папой Григорием XIII, и католическое духовенство Мюнхена, Швабии, Нижней Австрии, и протестанты (он решался писать музыку на тексты Лютера!). Его называли «божественным Лассо», а в эпитафии на его смерть сказано, что он наполнил музыкой целый мир.

Творческое наследие Лассо велико, многие его сочинения издавались при жизни композитора. После смерти композитора его сыновья, продолжившие дело отца и служившие в мюнхенской капелле, собрали и выпустили отдельным изданием 516 мотетов Лассо под общим названием «Magnum opus musicum» («Великое музыкальное творение»). Однако количество мотетов и примыкающих к ним пассионов<sup>22</sup> значительно больше и превышает 700. «Магнификатов»<sup>23</sup> написано около сотни, многими десятками исчисляются мадригалы (на слова лучших поэтов – Петрарки, Ронсара и др.), французские chanson, песни на немецкие тексты, итальянские вилданеллы, шуточные диалоги и т.д.

Месс им создано 58, в общих масштабах его творчества они занимают более скромное место, чем это было принято у других композиторов того времени. Мессы Лассо глубоко связаны с традицией их создания, в частности, тематизм не оригинален, а заимствуется как из собственных мотетов, так и мадригалов или chanson других композиторов. Среди месс больше всего пяти- и четырёхголосных, реже встречаются шести- и восьмиголосные. Части месс Лассо отличаются лаконичностью,

<sup>21</sup> В частности, сохранилось свидетельство, что при дворе исполнялась «Битва» А. Падуано для 14 голосов, 8 тромбонов, 8 виол, 8 флейт, лютни и клавесина.

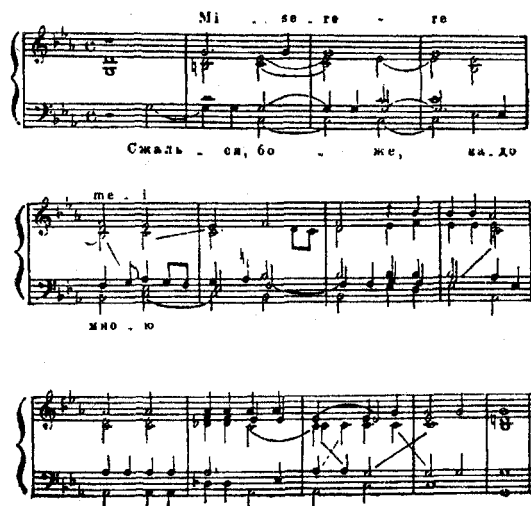
<sup>22</sup> Лассо написал пассионы на все четыре евангелия, этот жанр ещё не обрёл цельность, характерны латинский текст и многоголосие, сольные номера отсутствуют.

<sup>23</sup> «Магнификаре» – латинский глагол «величить». Род хвалебного песнопения на молитвенный текст: «Величит душа моя господя!».

композитор избегает длиннот даже в расширенном цикле. С материалом в мессе-пародии Лассо обращался свободно, достигая яркой образности в его истолковании. Трактровка же частей мессы часто не похожа на ту, которая была принята у других композиторов, и связана с мужественностью, внутренней силой, крепостью.

Лассо выработал оригинальный музыкальный язык, гармонизирующий с природой своего гения и содержанием произведений. Мелодика его сочинений отличается остротой интонаций, для неё характерны короткие, напряжённо-экспрессивные фразы, метко и точно очерчивающие главное. Р. Грубер выделяет особенность стиля Лассо, не отрываясь от текста песни, с мастерством психолога или жанриста то концентрировать и сгущать мелодические интонации-штрихи, то рассеивать и рассредоточивать их по полифонической ткани [5, с. 115]. К. Розеншильд пишет: «Он более чем кто-либо из композиторов эпохи Возрождения был музыкантом-реалистом своего времени. Страстно любя, пристально изучая жизнь, он правдиво запечатлел её в образах самого широкого круга и оригинальнейших художественных решений. В семи «Покаянных псалмах» Лассо выражен трагический пафос страданий и жертв суровой эпохи, а его многочисленные песни составляют целую галерею бытовых картин, характеров, портретов современников — людей различных Национальностей и общественных положений» [27, с. 123-124]. Отрывок из четвёртого Покаянного псалма даёт представление о том, как композитор средствами «прояснённой» полифонии воплощает образ глубокой скорби (пример 18). Розеншильд отмечает: «Подобно полотнам Рубенса, он радуется нас мощью тонуса, яркостью красок, разливом пылкого чувства» [там же, с. 124].

Пример 18:



Т. Ливанова считает: «Нет сомнения в том, что Лассо был великим полифонистом, но на поверку он не оставался только полифонистом, о чём свидетельствуют его villanelles, некоторые его французские и немецкие песни, а порой даже значительные фрагменты в крупных полифонических сочинениях. Точно так же, хотя Лассо создал огромное количество вокальных произведений а capella, в них самих зачастую заложено потенциально инструментальное начало — их фактура не ограничена вокальным складом (столь чистым, например, у Палестрины)» [17, с. 256]. Мотеты Лассо чрезвычайно разнообразны, порой композитор выходит за рамки собственно вокального склада, побуждая голоса подражать звучанию различных групп инструментов. Приближается он и к драматическим жанрам, где предполагается диалог или сценка. Лассо тяготеет к жанровости, что было ново для полифонии строгого стиля. Вместе с тем изложение в ряде его мотетов подготавливает фугу. В итальянских жанрах — мадригале, villanelle, канцоне, мореске и др. — ещё более заметно, насколько Лассо продвигается в гармоническом осознании полифонии. Среди песенных жанров у него встречаются крошечные, очень стильные миниатюры, в качестве примера приведём chanson «O Mère des amours, Cyprine» (пример 19).

Пример 19:



Широта охвата светских вокальных форм своего времени, гигантская работа над мотетом, дальнейшее развитие полифонической концепции мессы определяют многозначительную роль О. Лассо как последнего великого представителя нидерландской школы, обобщившего не только её достижения, но и новые тенденции других творческих школ. Лассо не

выходил за пределы вокальной полифонии. Преобразуя её материал и связанное с ним формообразование, находясь в пределах традиционных жанров, он своим искусством вплотную подвёл музыку к новой эпохе, связанной с победой гомофонии, подъёмом драматизма и т. д.

Нидерландская полифоническая школа стала своего рода всеевропейской академией контрапунктического мастерства, она способствовала установлению связей между музыкантами разных стран и народов. Её достижения оказались жизнестойкими, и сегодня творения нидерландских мастеров живут в хоровом репертуаре.

### *Музыка в Италии*

Италия была колыбелью Возрождения, которое как широкое общественно-культурное движение расцвело в итальянской музыке. Понятие «новое искусство» (*ars nova*), теоретически впервые выдвинутое во Франции, именно в итальянской музыке получило наиболее художественно зрелое и убедительное воплощение. Народная музыка Италии уже тогда славилась своим замечательным песенным искусством с удивительным жанровым разнообразием. В светской музыке наряду с лаудами появились новые, демократичные жанры фроттолы<sup>24</sup> и вилланеллы<sup>25</sup>.

Плебейским песням массового распространения противостоял мадригал, сохранивший связи с предшествовавшим ему мадригалом стиля *ars nova* (Ландини). Создатели новых мадригалов Николо Вичентино (1511–ок. 1576) Яков Аркадельт, Лука Маренцио (1553–1599), Карло Джезуальдо (ок. 1560–1614) и др. были искусными мастерами своего времени, а их творчество оказало сильное влияние на последующее развитие итальянской музыки.

Поиски новых хроматических звучаний проявились как в движении мелодии, так и в гармонических последовательностях. Вичентино следовал античному пониманию хроматических татрахордов (сверху вниз ми – до – до-диез – до-бекар – си – ля – фа-диез – фа-бекар – ми) и проводил это движение по всем голосам многоголосного сочинения, что вызывало причудливые, странные звучания, когда голоса идут то по полутонам, то по малым терциям. Хроматизм Вичентино имел теоретический оттенок, а

<sup>24</sup> Фроттола – композиторский жанр, связанный с обращением к народным истокам и стихам итальянских или античных поэтов. Обычно используется четырёхголосное изложение, хотя общее звучание скорее гармонично, чаще всего с ведущей ролью верхнего голоса и опорой в басу, в отличие от произведений строгого стиля повторность в музыке фроттол преобладает, уходя от вариационно-строфического развёртывания и подчиняясь построению поэтической строфы (ода, сонет и т. д.).

<sup>25</sup> Вилланелла – демократичный песенный жанр, произошедший из неаполитанских крестьянских песен, в ней позволялось обходить строгие правила голосоведения. Изложение в вилланелле более гомофонно, в ней используются моторные, танцевальные ритмы, её форма состоит из чеканных кратких разделов, в ней ощутимы жанровые черты.

Киприан де Роре использовал его для достижения звукописи. В его мадригале «Звучащие камыши» создавалось свежее, неизведанное ранее живописно-звуковое впечатление. Опыт мадригалистов приобрёл международное значение и был широко освоен в искусстве европейских народов. Тексты мадригалов заимствовались из ренессансной гуманистической поэзии созерцательно-лирического характера, а они были возвышенны и утончённы. Имитационно-полифоническое плетение голосов образует сложную ткань, насыщенную хроматизмами, с выразительно прочерченными верхними голосами. Мадригал явился областью смелого экспериментирования, в частности, в хроматической гармонии (неаполитанская школа, Джезуальдо). Одна из самых новаторских разновидностей – драматический (театрализованный) мадригал, непосредственный предшественник итальянской оперы (Л. Маренцио, О. Веки, А. Стриджио, Л. Луццаски и др.).

Музыку Карло Джезуальдо, князя Венозы, современники воспринимали как совершенно особенную, ни на какую другую не похожую. Трагична и необычна сама жизнь этого композитора с изломанной психикой, в одном жизненном пути как бы сконцентрировалось множество поворотов личной судьбы человека эпохи Возрождения. Князя Джезуальдо входили в узкую касту, связанную с высшими клерикальными кругами (мать Карло была племянницей папы Пия IV, а брат отца – кардиналом). В капелле его отца, просвещённого любителя музыки, работали такие известные музыканты, как Помпонио Ненна, Дж. Примавера, С. Дентиче. Кто-либо из них мог и обучать юного Джезуальдо. Первая книга мадригалов появилась в 1594 году, когда композитор вступил в новый период жизни, едва оправившись от перенесённого ранее тяжёлого потрясения. Ещё в 1586 году Джезуальдо женился на своей двоюродной сестре Марии д'Авалое. Для неё это был третий брак, двух предыдущих мужей, итальянских маркизов, она схоронила одного за другим. После 4 лет супружеской жизни, имея уже малолетнего сына, Джезуальдо был оповещён о неверности жены. Он выследил её и умертвил любовников, дело получило огласку, но судебного преследования удалось избежать, хотя опасность кровной мести со стороны родственников убитых была вполне реальной. Тень прошлого легла в дальнейшем на творчество Джезуальдо. С 1594 года Джезуальдо находился в Ферраре, где был заключён новый брак с Элеонорой д'Эсте. Поселившись в палаццо Марко де Пио, композитор собирав у себя многих музыкантов, поэтов и любителей искусства, объединив их в академию. На собраниях академии часто звучали мадригалы Джезуальдо. Композитор подружился с Т. Тассо, на тексты которого написаны многие сочинения. Последние годы жизни Джезуальдо были омрачены постоянными семейными неурядицами и тяжёлыми болезнями.

Мадригалы составляют главную часть творческого наследия Джезуальдо. В основном он создавал пятиголосные мадригалы (известно 125 произведений), посмертно опубликованы мадригалы на 6 голосов.



Кроме того, композитор создал ряд духовных сочинений (но не месс). Сохранилась также рукопись его четырёхголосной «Гальярды для игры на виоле» (1600).

Прижизненную славы принесли композитору именно его мадригалы: «Появляясь впервые как раз в те годы, когда во Флоренции готовились первые оперные опыты, а монодия с сопровождением была полемически противопоставлена полифонии строгого стиля, мадригалы Джезуальдо по своему тоже означали драматизацию музыкального искусства, поиски новой выразительности, хотя и в многоголосном вокальном складе» [17, с. 220]. Характерно, что лишь в 28 мадригалах обнаружены тексты определённых поэтов. Предполагают, что композитор сам создавал стихи. Главное, что отличает музыку Джезуальдо от любой другой, современной ему, это острохарактерная образность (скорбно-страстной сферы), связанная с обращением к хроматике (в отличие от диатоники строгого стиля). В свою очередь, обращение к хроматизму у Джезуальдо воспринималось современниками как своего рода переворот в стилистике, связанный с вторжением новой образности в итальянский мадригал. Композитор обновил и гармонию, и мелодику. Сплошь и рядом гармония окрашивает мелодию в неожиданные, странные тона, сообщает ей красочность, хрупкость, таинственность, неопределённость. Порой в мелодии ощущается прерывистое дыхание благодаря паузам, а её движение отличается напряжённостью, патетическими заострениями на кульминации (пример 20).

Пример 20:



В отличие от традиционной опоры старых полифонистов на канонизированные церковные напевы, мелодии популярных песен или собственный тематизм «нейтрального» характера (например, диатонический гексахорд или символические темы из нескольких звуков в ровном движении), Джезуальдо стремится к наибольшей индивидуализации своего тематизма, как правило начиная мадригалы то драматичными возгласами, то скорбными жалобами, всегда приметными, эмоционально ударными, захватывающими внимание. Композитор разработал ряд приёмов для создания предельного драматизма на кульминации. Все характерные для него слова – «Умираю, несчастный!», «Пощады! Кричу я, плача» и т. п. – выделяются и мелодически, и

гармонически необычными для того времени средствами. Одной лишь логикой голосоведения смелые вертикальные сочетания Джезуальдо объяснить невозможно, так как он осознанно искал неожиданную, но выразительную вертикаль. Не случайно, что его мадригалы издавались в партитуре, тогда как другие многоголосные произведения выпускались в партиях. Характерно и то, что в мадригалах Джезуальдо напряжение сохраняется буквально до последнего созвучия (пример 21)

Искусство Джезуальдо закономерно появилось на излёте ренессансной эпохи. Сила чувства, страсти, смелое воплощение личности в творчестве — ренессансные черты. Крайности индивидуализма, господствующая скорбно-патетическая образность, тёмная меланхолия — черты нового времени. И хотя Джезуальдо во многом предсказал наиболее трагические образы и ситуации в операх XVII века (например, у Монтеверди), его пессимизм и болезненный надлом не были восприняты художниками следующих поколений.

### Пример 21:

Example a) shows a four-part setting of the madrigal "Io moro, io moro!". The lyrics are: "Io moro, io moro, io moro!". The music is in G major and 4/4 time, featuring a dramatic harmonic progression with a final cadence on a diminished chord.

Example b) shows a four-part setting of the madrigal "S'io non mirò non moro". The lyrics are: "S'io non mirò non moro". The music is in G major and 4/4 time, featuring a dramatic harmonic progression with a final cadence on a diminished chord.

В Италии получило начало развитие инструментализма, распространившееся затем на всю Европу. Лютня стала излюбленным инструментом для музицирования в итальянском обществе, сформировалась оригинальная лютневая литература. Однако в концертных жанрах итальянского Возрождения преобладал орган. В период высокого Ренессанса итальянские мастера, главным образом венецианцы, написали для этого инструмента много произведений, стиль которых оказал большое влияние на дальнейшее развитие инструментальной музыки. Основными жанрами были прелюдия, ричеркар и канцона.

В итальянской церковной полифонии высокого Ренессанса образовались две основные школы: римская и венецианская. Объединённые общностью уже сформировавшегося в то время национального певческого стиля и строгого письма, они значительно различались между собой. К римской школе принадлежали Дж. П. Палестрина, Фел. Анерио, Дж. Нанини, Грег. Аллегри. Признанным главой этой школы был Джованни Пьерлуиджи Санто, прозванный Палестрина по месту рождения близ Рима (ок. 1525–1594). Его жизнь была связана с римской церковью: мальчиком он пел в церковных хорах, зрелым музыкантом состоял регентом в соборе св. Петра и других знаменитых церквях папской столицы.

Наследие Палестрины большей частью состоит из культовой музыки – месс, мотетов, ламентаций (религиозные песни-жалобы), импроперий (укоры, упреки, с которыми Христос обращался к непризнавшему его народу) и т. д. 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 и изящен. Подъёмы и спады постепенны, плавны, с мягко звучащими подготовленными задержаниями. Над всем разлит ясный и светлый, умиротворённый колорит. Хоровая фактура не бывает перегруженной. Инструментальное сопровождение не требуется, хор поёт а capella. К. Розеншильд отмечает: «Имитационные проведения вплетаются в лёгкую и лучистую полифоническую ткань естественно и органично, не затемняя словесного текста и образуя время от времени в своих сочетаниях аккордовые вертикали, как бы поддерживающие всё строение» [27, с. 102]. Фрагмент палестриновской музыкальной ткани, представленный в примере 22, очень типичен.

В гармоническом языке Палестрины сформировалось ощущение скрытой гармонии, полифонические голоса фигурационно расцвечивают гармонию, нередко образуя фигурационную полифонию. Существенно и то, что крупнейший художник итальянского Возрождения достиг творческой зрелости в период контрреформации<sup>26</sup>, что обусловило его позицию по обновлению полифонического искусства изнутри. Огромное значение имела при этом итальянская природа вокального мелодизма Палестрины, ведь она смягчила характер многоголосного звучания, внесла кантиленность в голосоведение, способствуя тем самым удивительной пластичности и ровности полифонического развёртывания музыкальной хоровой ткани.

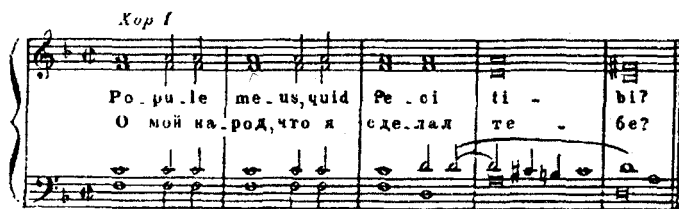
<sup>26</sup> На Тридентском соборе начиная с 1545 г. обсуждались и вопросы, касающиеся музыки в церкви. Нарекания со стороны высшего духовенства вызвало развитие крупных полифонических форм, так как в многоголосной музыке слова становились трудно различимы, а характер музыки не всегда был благочестив. Крайние решения о запретах не прошли, многоголосная музыка была допущена к службе при условии, что она не будет мешать слышимости текста, не будет включать ничего светского и, кроме хорала, будет ограничена гимнами и лаудами.

Пример 22:

The image displays three systems of musical notation, each consisting of three staves (likely soprano, alto, and tenor/bass). The lyrics are in Latin and are distributed across the staves. The first system shows the beginning of a phrase: 'Vel - de ho - no - ran - dus est'. The second system continues the phrase: 'Vel - de ho - no - ran - dus est, ho -'. The third system concludes the phrase: 'no - ran - dus est, vel - de'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, indicating a complex polyphonic texture.

Творческое наследие Палестрины не может не поражать воображение, ведь им создано более 100 месс, более 300 мотетов, 140 мадригалов, свыше 70 гимнов, десятками исчисляются его оффертории, магнификаты, литании, ламентаций, причём все высокого уровня. Полифоническую технику композитора исследователи называют идеальной. Весь сложный, традиционный и одновременно индивидуализированный комплекс технических приёмов направлен у Палестрины на достижение образно-тематической целостности в крупных музыкальных масштабах. Т. Ливанова считает: «Творческое дарование композитора было феноменальным. В нём нераздельно сочетались острота интеллекта, совершенство художественного расчёта – и поэтическая сила, неистощимость вдохновения, прирождённая пластичность» [17, с. 239]. В поисках песенной основы своих композиций Палестрина обращался к народным песням. В частности, его «Импроперии» написаны в стиле, типичном для лауды XVI века, с опорой на аккордовое четырёхголосие с гармониями мажорно-минорной системы в их функциональных отношениях (пример 23).

Пример 23:



Интерпретация музыки Палестрины требует прозрачности звучания, тонкой нюансировки, при которой хоровые пласты должны парить легко и свободно в звуковом пространстве. К. Розеншильд отмечает: «Музыка Палестрины, возвышенная и сияющая, гармонически уравновешенная, проникнутая глубокой человечностью, недаром её уподобляют живописи Рафаэля. Наш выдающийся музыкальный критик и теоретик А.Н. Серов был прав, относя Палестрину к тем художникам, над истинно прекрасными творениями которых время бессильно» [27, с. 103].

В области крупной формы Палестрина дал образцы высочайшего совершенства в построении мессы. Многие из них построены на имитационных и канонических принципах. Так, основным принципом в форме его «Missa canonica» выступает имитационно-строфический, он обусловлен вниманием к каноническим текстам, использованным в мессе. В структуре мессы выделены 5 основных частей: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus dei, Agnus. Внутри каждой части отчётливо выделяются составляющие их разделы. Следующая схема показывает внутреннее членение мессы и количество голосов в разделах:

Kyrie eleison	Christ eleison	Kyrie eleison	+	Gloria	+
4 гол.	4 гол.	4 гол.		4 гол.	
29 т.	34 т.	27 т.		109 т.	
Kyrie = 90 т.				Gloria = 109 т.	

+ Patrem	Et incarnatus	Crucifixus	Et resurrexit	+
4	4	2	4	
53	16	38	85	
Credo in unum Deum = 192				

+ Sanctus	hosanna	Benedictus	Hosanna	+
4	4	2	4	
43	20	25	12	
Sanctus = 100				

+	Agnus Dei	+	Agnus
	4		5
	37		45

Таким образом, в композиции заложена кольцевая симметрия: в центре находится наиболее протяжённая часть сложного строения – Credo, к ней с двух сторон примыкают примерно равные по протяжённости Gloria и Sanctus, по краям расположены также примерно равные открывающая мессу Кюрие (из трёх слитых воедино разделов) и Agnus dei + Agnus (из двух самостоятельных разделов), замыкающие форму. Остинатность связана с опорой на единые мелодические обороты и ритмические модели, с постоянными возвращениями к ним. Вместе с тем в сложной форме мессы ярко проявляются репризность и вариантность. Музыкальная ткань как бы соткана из вариантов и точных повторений ячеек, которые перемещаются как по вертикали, горизонтали, так и по диагонали фактуры. Несмотря на внушительные размеры мессы, её форма уравновешена соотношением основных частей, имеющих концентрическое расположение, и тематическим проращением, устремляющимся к последней, самой лучезарной части.

Палестрина обладал совершенным чувством формы, что особенно заметно в его одночастных камерных сочинениях, которые никогда не грешат длиннотами. Большая область его творчества связана с мотетами и мадригалами. Он отдаёт в них предпочтение пятиголосию. Довольно много у него шести- и восьмиголосных мотетов, мало двенадцатиголосных и всего два семиголосных. Композитор постоянно экспериментирует с составом: удвоения касаются то теноров, то альтов, то сопрано, а иногда он вообще обходится без верхнего голоса. Если число голосов велико, то Палестрина имеет в виду два или три хора, которые выступают и в перекличках, и вместе. Лучшие примеры мотетов лирического характера содержатся в цикле «Canticum canticorum», который посвящён папе Григорию XIII и относится к 1583–1584 годам. В нём собраны 29 пятиголосных произведений на известные библейские тексты («Песня песней царя Соломона»). Палестрина создал серию сдержанно-лирических произведений, объединённых большим музыкально-поэтическим единством и по общему облику отличных от его других мотетов. В этих произведениях Палестрины точный художественный расчёт выражается, в частности, в появлении мелодической вершины в важной точке формы, что особенно заметно на фоне эмоциональной сдержанности стиля композитора и отказа от многих экспрессивных приёмов.

Светские мадригалы Палестрины несколько расширяют круг выразительных средств за счёт большей свободы стилистики. Композитор воспринял некоторые изобразительные приёмы, так называемые «мадригализмы». Они нацелены на выделение отдельных слов. Палестрина

обращался с такой целью даже к увеличенному трезвучию. Этим основы стиля Палестрины не колеблются, а лишь происходит дополнение наших представлений и полифонии строгого стиля в её классическом выражении.

Венецианская творческая школа сложилась в середине столетия, а расцвета достигла к его концу. Духовная атмосфера в Венеции была гораздо более свободной от влияния церкви, чем в Риме. Достаточно упомянуть об открытой уличной венецианской жизни, о массовых карнавалах и представлениях на площади, а также о содружестве «академии Славы», объединявшим прославленных живописцев (включая Тинторетто), известных музыкантов (среди них Андреа Габриели) и наиболее влиятельных куртизанок того времени. В отличие от римской школы, в трактовке жанров мадригала и мотета венецианские композиторы не делали различий. Одной из существенных особенностей музыки венецианских мастеров было новое чувство звукового масштаба, яркой красочности звучаний, сменяющихся, эффектных, сильно воздействующих, что можно уподобить исканиям венецианских живописцев во главе с Тицианом. Музыканты тоже были выдающимися колористами в использовании многохорных возможностей, ярких инструментально-хоровых контрастов, регистровых противопоставлений. Т. Ливанова пишет о венецианских мастерах: «Далеко отходя от аскетизма церковной музыки строгого стиля, они придавали своим произведениям для церкви звуковую красочность, монументальность, создавали произведения широких масштабов, крупного плана... Занять место органиста или руководителя капеллы в соборе св. Марка мог только прославленный музыкант, кандидатура которого тщательно обсуждалась городскими властями, словно государственное дело» [17, с. 266]. Адриан Вилларт в своё время перенёс в Венецию нидерландскую полифоническую традицию, одновременно он сумел воспринять местные обычаи, в частности антифонное пение. Для дальнейшего развития венецианской школы характерны отход от хорового письма а *capella* в сторону вокально-инструментального ансамбля крупных масштабов, а также работа над чисто инструментальными пьесами.

Крупнейшими представителями венецианской школы в эпоху её расцвета были Андреа Габриели (между 1510 и 1520–1586) и его племянник Джованни Габриели (ок. 1557–1612/13), оба уроженцы Венеции. Андреа Габриели написал много крупных хоровых сочинений для церкви, в которых принимали участие инструменты, а также выпустил несколько сборников мадригалов. Он создавал органные пьесы, а также музыку к сценическим постановкам (в основном хоры в аккордовом письме). Младший Габриели оставил не только богатое творческое наследие, но и множество учеников в разных странах (крупнейший композитор среди них – Генрих Шюц). Инструментальные вступления к хорам Дж. Габриели нередко носят театральный характер: фанфарные или маршеобразные, они предвещают оперную интраду, созывающую слушателей. Виртуозные соло с настоящими колоратурами нередко противопоставляются звучности 6-, 8-, 12-, 16-голосного хорового состава.

Отдельные хоровые группы контрастирует одна другой: нежное звучание верхних голосов и скрипок сменяется тяжёлой звучностью басов с тромбонами. Обращается композитор и к необычным гармоническим краскам. Такие особенности стиля воздействуют и на формообразование: в многоголосии Габриели нет места длительно разворачивающимся мелодиям, используется разделение на короткие, сильные, каденционно отчлнённые фразы, а в целом господствует принцип крупных красочных образований, широкого живописного плана.

В выборе средств музыкального языка Габриели отдаёт предпочтение напряжённым образам, преувеличенному выражению чувств. Например, в хоре «Timor et tremor» уже первые слова «Ужас и трепет» выражены индивидуализированной темой со скачками на большие интервалы, прерываемые паузами, эта тема проходит в имитациях по 6-голосному хору (пример 24).

Пример 24:

The image displays a musical score for a six-part vocal setting of 'Timor et tremor' by Gabriel. It is presented in two systems, each containing six staves. The lyrics 'Ti - mor et tre -' are written across the staves, with some staves having longer rests or melodic lines. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and slurs.

Среди произведений Дж. Габриели много мадригалов и инструментальных пьес. В развитии инструментализма в Италии его роль как основателя итальянского клавирного стиля велика. Его духовная



музыка представлена «Священными симфониями» (для 7–15 голосов), «Священными песнопениями», «Концертами» для 6–16 голосов, мотетами.

Т. Ливанова считает: «Творческое воздействие венецианской школы прежде всего в области крупных вокально-инструментальных форм испытали на себе итальянские музыканты XVII века, в частности создатели оперы, например, в Риме, так или иначе, сказалось оно и в творчестве Монтеверди. Однако этим отнюдь не ограничилась сфера влияния венецианцев. Их ученики в других странах, возвращаясь из Венеции к себе, принесли в немецкие центры, да и повсюду где они затем действовали, вкус к многокрасочной вокально-инструментальной музыке больших форм. Со временем это направление, развиваясь, как бы влилось в стилевую систему барокко» [17, с. 279].

Теоретическая мысль XVI века более всего была озабочена разработкой учения о ладах. Практика нередко обгоняла теорию в вопросах развития ладогармонического мышления, а на исходе XVI столетия старая ладовая система испытывала уже серьёзный кризис, в многоголосном складе ощущалась гармоническая основа. Обобщить опыт творчества и наблюдения науки смог итальянский теоретик Джозеффо Царлино (1517–1590), который пришёл к важным и перспективным выводам. В частности, ядро учения Царлино о ладах составляет признание различия в положении малой и большой терции в трезвучии. Для него терция является консонансом, а чистый строй связан с терцово-квинтовой основой, а не квинтовой, как в пифагорейском строе. Царлино констатировал тот факт, что происходит процесс замены модальной системы мажоро-минорной.

### *Некоторые итоги развития ренессансного музыкального искусства*

К исходу XVI века музыкальное искусство стояло на рубеже двух эпох. Развитие тенденций Возрождения, среди которых – многоголосное изложение (высший тип – полифония строгого стиля), выделение бытовых жанров и формирование гомофонии в аккордовом складе, происходило неравномерно, с местными и национальными особенностями. Полифония строгого стиля пришла к совершенству, повлияв на различные творческие направления. В творчестве Палестрины она достигла вершин классики, выявила возможности целеустремлённого тематического развития как основы единства композиции. В творчестве О. Лассо она породила как бы изнутри себя самой новые явления, новый тематизм, новую жанровую широту, новые национальные связи. В творчестве ряда мадригалистов, особенно Джезуальдо, она утратила именно строгий стиль, обретая индивидуальную экспрессию и новую стилистику. В венецианской школе строгий стиль также переродился в связи с широкими и смелыми колористическими исканиями. Традиции полифонистов эпохи Возрождения не иссякли как таковые, в опоре на них происходило движение к новым формам – прежде всего к фуге и старинной циклической сонате.

Новые явления и процессы, не получившие своего завершения в рамках эпохи, возникали по преимуществу в области светского музыкального искусства. Ими богата пора итальянского *Arg nova*. К ним относятся французская *chanson*, немецкая *Lied*, итальянский мадригал. С ренессансным мировосприятием связаны расцвет и широкая популярность музыки, опиравшейся на народно-бытовые формы (фроттолы, вилланеллы, вильянеско, песни под лютню и виуэлу, танцы и т. д.). Воздействие народной песни на протестантский хорал или значение гуситских песен для чешской музыкальной традиции знаменательны для своей эпохи. Многие из названных жанров и форм были связаны с полифоническим изложением, но полифония строгого стиля для них не характерна. Музыка была по преимуществу гомофонной. Выдвижение инструментальной музыки на самостоятельный путь означало начало освобождения от зависимости от слова, само по себе открывало путь к новой образности, новому тематизму. Эпоха Возрождения была плодотворной в плане обогащения музыкального искусства новыми тенденциями, в плане интенсивного развития, именно здесь был подготовлен переворот в художественном стиле, осуществившийся в последующие эпохи.

**Вопросы и задания:** 1. Назовите многоголосные жанры в высоком Ренессансе. 2. Какие новые явления в трактовке голосов заметны в период высокого Ренессанса? 3. Какой национальной школе принадлежит честь разработки основ строгого стиля? 4. Назовите ведущих представителей различных национальных школ высокого Ренессанса. 5. Какие особенности получил строгий стиль в нидерландской и итальянской полифонических школах? 6. Дайте характеристику стиля Палестрины. 7. В чём проявляется своеобразие стиля О. Лассо? 8. Почему Лассо называют в одном ряду с другими титанами искусства и литературы Возрождения? 9. Проанализируйте одну из месс Палестрины.

## МУЗЫКА XVII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

### *Общая характеристика. Стиль барокко*

С. Скребков выделяет в отдельную эпоху условно XVII век, замечая при этом, что эта эпоха в истории музыкального искусства особенная. Её границы не совпадают собственно со столетием, так как простираются между эпохой Возрождения и эпохой Просвещения, поэтому отчасти захватывают конец XVI и начало XVIII века. Именно в этот период происходит великий исторический перелом, на этот раз в судьбе музыки: она становится действительно самостоятельным искусством, а в начале XVII столетия в связи с рождением оперы европейское музыкальное искусство переживает также и радикальное изменение стиля. Монументальные формы хорового искусства внезапно отступили перед лицом скромного ариозного речитатива. Новая оперная гомофония, столь

простая в своих исполнительских средствах, пленила музыкальную аудиторию Европы и почти без труда проникла даже в церковную музыку. Возникновение нового типа оперного музыкального тематизма, предназначенного для пения солистов, обусловило изменения как в музыкальном языке, так и в формообразовании.

Т. Ливанова отмечает: «Художественная культура XVII в. представлена многими блестящими именами, среди которых Шекспир и Мильтон, Сервантес и Лопе де Вега, Корнель, Расин и Мольер, Караваджо, Бернини, Пуссен, Веласкес, Рубенс, Рембрандт. И всё же творческие достижения современных им представителей музыкального искусства Монтеверди и Фрескобальди, Люлли и Куперенов, Шютца и Пёрселла нисколько не меркнут перед величием литературы и изобразительных искусств» [17, с. 311]. Искусство XVII века стало более драматичным, динамичным, экспрессивным, более личностным, чем в эпоху Возрождения. Гармоничность высших достижений Ренессанса уступила место внутренней противоречивости, заключённой в творениях новой эпохи.

Победа мажора и минора стала возможной благодаря победе оперной гомофонии, но подготовлена она великим полифоническим искусством Ренессанса, создавшим трезвучное многоголосие. В централизованном мажоре и миноре присутствует дифференциация на два полюса – гармонии тонической, устойчивой, и нетонической, неустойчивой. С. Скребков считает, что подобное разделение в принципе является прерогативой оstinatности, то есть оstinатный принцип лёг в основу централизованного лада, оstinатность раскрывается также в тяготении к главному тоническому центру, в виде однозначности тоники. В этом смысле тоника мажора и минора сохраняет оstinатную устойчивую функцию. Тоника уже не одnogолосна, а трёхзвучна, то есть реально многоголосна. В тонике теперь заключено три тонических устоя, ей свойственны и многозначность, и потенциальная многоплановость тоникальности. Её внутренняя структура базируется на принципе переменности, который входит в основу тонической функции централизованного лада.

В развивающем разделе формы тоническая функция обнаруживает своё переменное значение, она стремится встать на лёгкую долю такта, предоставляя тяжёлую долю неустойчивым функциям, выступает в подчинённой роли, а как главная тональность вообще избегается. Тоническая функция не перестаёт быть основной функцией лада, не превращается в переменную функцию. Появляясь в развивающей части формы, она раскрывает таящиеся в ней потенциальные силы переменности и становится активным фактором развития.

В завершающей части формы вновь утверждается устойчивая оstinатная природа тонической функции на новом, более высоком уровне, как и динамическая «реприза» тоничности. Таким образом, в тонике теперь заключено три функциональных оттенка: экспозиционный (потенциальный синтез оstinатности и переменности), развивающий

(акцент на переменности) и завершающе-централизующий (динамический синтез остинатности и переменности).

Гармонические функции в централизованном ладу показывают себя как переменные: каждая ступень проявляет себя как местный ладовый центр, потенциально конкурирующий с главной тоникой. Система функциональных соотношений в централизованном мажоре и миноре сложнее, богаче и многозначнее, чем в ладах переменных. Простота классического мажора и минора – подлинно классическая, то есть простота для музыкального восприятия, но в её основе лежит сложная, поистине титаническая работа художественной мысли великих композиторов, создавших эту ладовую систему.

Ранняя гомофонная фактура содержит три компонента:

- 1) солирующий голос;
- 2) сопровождающие гармонические голоса, сливающиеся в аккорды;
- 3) генерал-бас.

Подобной трёхплановой конструкции фактуры ранее не существовало – это открытие рубежа XVI–XVII веков в связи с поисками оперной гомофонии.

Эту сложную и противоречивую эпоху нельзя характеризовать каким-либо единым стилем. Многие индивидуальные стили объединяются понятием «барокко», но далеко не всё развивалось в этой системе. Во Франции при Люлли, как считают С. Скребков и Т. Ливанова, сложился и восторжествовал стиль классицизма. С эстетической точки зрения музыкальная культура барокко – явление многосоставное, сложное, во многом противоречивое и неоднородное. К его изучению обращались многие исследователи, которые находят черты стиля барокко и наиболее яркие его проявления в музыке начиная с рубежа XVI–XVII веков примерно до середины XVIII века. Обычно различают несколько этапов – раннее, среднее, позднее (высокое) барокко, соседствующее уже с Просвещением и ранним классицизмом. Многие исследователи связывают рамки завершения периода высокого барокко со смертью Генделя.

Э. Федосова даёт следующую характеристику этапам музыкального барокко: «Жизнерадостность, полнокровие и масштабность барокко времён его ранних и средних этапов переходит в изысканность, выхолощенность и сентиментальную чувствительность рококо, непосредственно предшествовавшего раннему классицизму. В этих условиях в музыкальном искусстве происходит стремительный процесс укрепления простых форм с чётким членением и квадратностью, с опорой на функциональность и единый тональный центр» [31, с. 7]. По мнению Т. Ливановой, не все музыкальные явления обозначенного исторического периода можно отнести к стилю барокко. Она доказывает, что «на этой общей исторической почве сложился не один стиль барокко, а рядом с ним складывался классицизм (во Франции) и существовали сильные реалистические тенденции. Такие крупные художники, как К. Монтеверди в Италии, Г. Пёрселл в Англии и особенно И.С. Бах в Германии, не

ограничены в своём творчестве узкими для них рамками барокко, хотя в какой-то мере и связаны с его образной системой. Помимо того, на пути музыкального искусства, вероятно, даже свободнее и шире, чем в других художественных областях, соединялись и смешивались различные направления барокко» [18, с. 66]. Т. Ливанова обращает также внимание на неравномерность бытования стиля барокко в странах Европы: «... в Италии стиль барокко проявился полнее и раньше, в Германии – уже и позднее, во Франции и Англии – очень ограниченно и т.д.» [там же, с. 68].

В ощущениях художника барокко мир предстаёт в своей разъятости, в напряжённой игре света и тени, дня и ночи, в непрестанном споре противоречий, иллюзорность окрашивает барочное мироощущение. Не менее важны инвенторство, эмблематичность и аллегоричность в оформлении материала. Музыка, в значительной степени основываясь на риторических и математических положениях, предстаёт в барокко как сложная наука. Организовывая «материю», создавая форму, работая с числом, музыкант уподобляется архитектору, геометру, зодчему. Для многих композиторов барокко идея единства и числового контроля связана с музыкальной пропорцией, а пропорциональность реализуется в композициях. Не меньшее значение имеют комбинаторные возможности работы с материалом, в том числе с фигурационным (что генетически тоже связано с математикой). Не случайно в «Музыкальном лексиконе» Т. Вальтера – своде основных представлений о музыке, выработанных эпохой, – прописано понятие «комбинаторная музыка» [56].

В тематизме господствует сольное интонирование. На сцену выходит индивидуальный герой сценического действия, поэтому музыкальный тематизм стал сольным. Это уже не хоровая унисонная монодия, а одноголосие – свободная, импровизационная по своей природе мелодика. Но одноголосное пение – это не оторванное от хорового коллектива исполнение, а выпукло выступающая мелодия на фоне сопровождающих голосов. Вокруг солирующей мелодии как смыслового драматургического центра интонирования «вращаются» сопровождающие компоненты – хоровые партии, оркестр, клавесин и т. д. Интонирование стало пением, облечённым в гомофонную фактуру. В фактуре произошло радикальное изменение в соотношении голосов многоголосия. Полифоническое равноправие партий нарушилось, бас стал аккомпанировать верхнему голосу, средние голоса слились в сопровождающие аккорды. Казалось бы, произошло упрощение фактуры, но эта видимость простоты несла качественно новый принцип огромной сложности.

Тем не менее в основе гомофонной фактуры XVII века продолжала лежать разнотемная полифония (иногда имитационная): басовый голос не отошёл ещё на положение чисто сопровождающего голоса, а сохранил смысл самостоятельной мелодии тематического значения. Он выступает в гомофонном произведении в роли традиционной басовой темы, поверх которой импровизируется свободная индивидуализированная мелодия – тема солиста. Но теперь верхние голоса не преклоняются перед своим

господином – басом, а противопоставляют ему свою художественную индивидуальность и создают свободу движения. Именно полифоническая основа гомофонного склада эпохи барокко включает в себе объяснение того чуда расцвета полифонического искусства, которое свершилось позже в творениях И.С. Баха. Полифония Баха – это новая историческая ступень полифонии, в состав голосов которой уже входит открытый и закреплённый стилем барокко индивидуальный тематизм. Проблема скрытого многоголосия актуальна с XVII века. Техника скрытого многоголосия, которая сложилась главным образом в практике переложения для лютни хоровых произведений, позволила композиторам уже во второй половине столетия создавать одноголосные инструментальные произведения виртуозного типа, что было немыслимо в условиях строгого стиля.

Вместе с тем и новый репризный принцип формообразования и складывающиеся на этой основе жанры инструментальной музыки своими корнями уходят в новаторские завоевания музыки высокого Ренессанса, они органично вырастают из полифонического «строгого» стиля и его вариантно-строфического развёртывания музыкальной формы. При ближайшем рассмотрении обнаруживается, что оперная гомофония вообще строится на основе полифонического двухголосия (мелодия и обязательный бас), а композиционные структуры оперных номеров развивают традиции мадригалов, мотетов и песен «строгого» стиля, инструментальная музыка воспроизводит в первую очередь оперно-хоровые формы. Разрыв в истории музыки не наступает.

Музыкальная драматургия барокко нащупывает новое, динамическое единство своего процесса, когда экспонируемый образ не просто переходит в другое состояние (как при переменном формообразовании), а сам внутри себя обнаруживает реальную противоречивую переменность, с художественной неизбежностью влекущую музыку к качественному скачку в новое. Также и развивающая часть (как и все прочие проявления переменных функций – в форме, в ладу, в фактуре) не просто развёртывает мысль, а развивает её скрытые противоречия и с неизбежностью ведёт к утверждению синтетического, обобщающего итога. Остинатность становится динамически напряжённой, чреватой взрывами, а переменность перестаёт быть «повествованием» и превращается в целеустремлённое драматическое «действие» – в музыкальном произведении раскрывается динамический центр драматургии, на который ориентируется всё движение музыкальной мысли.

Называя этот период истории музыкального искусства условно «эпохой барокко», С. Скребков отметил, что она обнаруживает пестроту и даже эклектичность средств, эволюция стиля барокко в ней протекает крайне неравномерно, зигзагами. Скребков обращает внимание на ведущую роль в эту эпоху нового принципа в музыке – принципа *централизующего единства*, или *централизованности* (динамической функциональности), в котором отражается диалектический синтез остинатности и переменности. По мнению Скребкова, с установлением этого принципа музыка действительно стала самостоятельным видом искусства. Наиболее яркое выражение

принципа централизованности в области музыкальной формы связано с репризным утверждением начальной темы, так как выдвижение начальной темы на господствующее положение в форме выявляет целеустремлённое движение к репризному итогу развития. В самом начале изложения темы и в последующем её развитии накапливаются противоречия, требующие возврата темы и получающие в этом своё разрешение. Процесс формообразования становится динамически направленным.

С. Скребков считает, что тематизм в эпоху барокко может быть трёх видов: 1) старинный, связанный с гетерофонной фактурой; 2) ренессансный, раскрепостивший голоса в полифоническом движении, и 3) новейший, ориентирующийся на гомофонию, на функционально централизованную гармонию.

Типовые формы разнообразны, так как стиль барокко отличается пестротой. В эту эпоху складывается сложная и разветвлённая система музыкальных форм, остающаяся в основе всей последующей музыки вплоть до современности, причём старые формы сосуществуют с новыми. Из старых развиваются куплетная, куплетно-вариационная с basso continuo, вариантно-строфическая. Из новых необходимо назвать контрастно-составную, сложную трёхчастную (с контрастным трио), старинную простую (однотемную) двухчастную, старинную простую (однотемную) трёхчастную. Инструментальные произведения (главным образом танцы) ориентированы на старинную двухчастную форму, отсутствие тематической репризы в этой форме свидетельствует о господстве духа переменности в формообразовании этих пьес. Далеко не всегда монотематическую арию da capo можно назвать простой трёхчастной формой, так как её крайние части не всегда укладываются в границы периода – это, как правило, более развитые формы. Но общий принцип структуры целого произведения – наличие развивающей средней части, а не контрастирующего трио – свидетельствует о существенно иной природе этой формы по сравнению со сложной трёхчастной. Эту форму считают предтечей простой трёхчастной формы. В старинной двухчастной форме также заложена будущая простая двухчастная, так как каждое произведение однотемно, хотя каждая из двух частей может выходить за пределы периода. Контрастно-составная, сложная трёхчастная, простая двухчастная, простая трёхчастная – основные новые формы барокко, остальные – куплетное рондо, разные виды вариаций, сюитный цикл – производные от основных, они продолжают традиции Ренессанса.

### *Английское музыкальное искусство*

В период с последних десятилетий XVI до середины XVII века культура в Англии переживала свой расцвет (*английский Ренессанс*) и оказывала заметное влияние на культуру других стран. Вместе с тем в английском искусстве этого периода были сильны не только ренессансные, но и барочные черты, а тенденции в музыкальном искусстве определяются

новым временем и вкусами, характерными для светской публики (выдвижение на первый план инструментального музицирования и театрализованных представлений с последующим утверждением частных концертов).

Интенсивное развитие получило в этот период клавирное искусство. Среди клавишных инструментов самым популярным был вёрджинел<sup>27</sup>, родиной которого, впрочем, были Нидерланды, а не Англия. Однако именно он распространился начиная с XIV века в музыкальном быту англичан. Композиторы английского Ренессанса вошли в историю музыки как *английские вёрджинелисты*. Известность получили Дж. Булл, У. Бёрд, О. Гиббонс, Б. Козин, Дж. Мандей, Дж. и Р. Фарнеби и др. Вёрджинельное искусство содержит немало интересных находок, оказавшихся жизнеспособными и характерными для инструментальных жанров в более поздних стилях. Именно в творчестве вёрджинелистов происходят формирование и развитие специфических имманентно-музыкальных закономерностей. К их числу относятся кристаллизация различных форм организации и способов развития инструментальной ткани (*фигурирование здесь на первом плане*), формирование системы фактурных приёмов и собственно клавирной техники, индивидуализация тематизма, создание специфически музыкальных средств организации и завершения композиций.

Жанр вариаций получил всестороннее развитие, вместе с тем нередко вёрджинельные пьесы представляют собой масштабные композиции концертного плана, общий замысел в которых подчинён принципу «динамического нарастания», достигаемого за счёт фактурного развития. М. Друскин считает, что англичане «заимствуют от испанцев и развивают приёмы вариационно-фигуративного письма», и высказывает предположение, что «именно Кабесон, сопровождавший Филиппа II в 1554 году при посещении Лондона, был тем музыкантом, который познакомил англичан с вариационной техникой виуэлистов и с возможностями её применения на клавишных инструментах» [7, с. 89]. Однако в английской музыке Ренессанса много и своеобразного, оригинального, даже уникального для своего времени. Для английской клавирной школы характерно, в частности, насыщение фактурной основы мелкими фигурами, причем приёмы чрезвычайно разнообразны. Фигурирование переплетается с *техникой диминуирования*, которая предполагает исполнительское видоизменение мелодии, связанное с расщеплением крупной длительности заданного напева на ряд более мелких. Английские вёрджинелисты испытали сильное влияние итальянских теоретиков, детально разработавших приёмы диминуирования. Вместе с тем

<sup>27</sup> В словаре музыкальных инструментов Грова *вёрджинел* описывается как щипковый инструмент с одинарными струнами, которые расположены внутри корпуса под прямым углом к клавишам [54, р. 815]. В зависимости от положения клавиатуры по отношению к центру (по центру, слева от центра или справа от него) рассматриваются виды английских инструментов, такие, как *spinnet* (*spinnetten*), *muselar*. Все они имели большой диапазон, но короткую басовую октаву.



английские музыканты привнесли в старую традицию новые акценты, оригинальные приёмы, не описанные в иностранных руководствах<sup>28</sup>.

Помимо ярко выраженной орнаментальности, фигурация нередко используется в звуко-изобразительной функции. Яркий пример такого рода можно найти в «Фантазии» Дж. Мандея. По форме это тройные вариации, причём каждая из трёх контрастных тем имеет своё название: «Fair Weather» («Ясная погода»), «Lightning» («Молния»), «Thunder» («Гром»). Все три начальные интонации обозначенных тем основываются на движении проходящих звуков в объёме терции, только в первых двух случаях («Ясная погода» и «Молния») – это нисходящее движение, в последнем («Гром») – восходящее (примеры 25, 26). «Ясная погода» ассоциируется с плавным мелодическим спуском, мягкими опеваниями и задержаниями. «Молния» сверкает в быстрых, коротких пробегающих мотивах, голоса сливаются при этом в терцовых сочетаниях (ощущается влияние традиций гимеля). «Гром» рокошет в басу, что оформлено в виде фигур линейной секвенции, которые затем преобразуются в пассажном движении.

Пример 25:



Пример 26:



В первом блоке варьирования представленного материала все три начальные интонации появляются в инверсии, а в разделе «Гром» в басовом контрапункте начальная и продолжающая фигуры поменялись местами. Во втором блоке варьирования восстанавливается приоритет нисходящего поступенного движения. Последняя тройная вариация характеризуется сближением тематизма за счёт использования равномерного движения восьмыми (увеличение ритмических фигур). В «Молнии» композитор обращается к свободно трактованному двойному контрапункту, в «Громе» вводит стреттную имитацию. Имитация в инверсии появляется в начале завершающей вариации «Ясной погоды».

<sup>28</sup> Глубокое исследование творчества вёрджинелистов выполнено Т. Огановой [22].

Мастерская композиция «Фантазии» Мандея отмечена включением разнообразных полифонических приёмов, что является отличительным признаком старинной свободной композиции ричеркарного типа. Оперирование мелкими фигурами по горизонтали и вертикали сложной фактуры создаёт особое качество музыкальной ткани, которая активизируется, становится насыщенной, изменчивой, подвижной, в ней постоянно «что-то происходит».

Фигурационная техника в произведениях английских вёрджинелистов – важный аспект не только фактурного становления, но и формообразования. Это проявляется в чётком плане использования тех или иных фигурационных приёмов в разделах крупных композиций. В качестве примера на смешанный, комбинаторно-вариативный подход к фигурации рассмотрим фантазию У. Бёрда «Колокола». Это сочинение в сложном складе – с преобладанием полифонии, причём функции голосов неоднородны, а их количество колеблется от двух до пяти. В басу на протяжении всего произведения выдерживается фигурированный органнй пункт с опорой на *до*. Фигурирование производится с помощью привлечения соседних звуков и имеет варианты: *до-ре-до-ре*, *до-ре-ми-до-ре*, *до-ре-до-ми-ре*. Возможно другое движение в басу, а именно в направлении доминанты – *до-соль*, или с проходящими звуками – *до-си-ля-соль*. Иных вариантов не предусматривается, за исключением дублирования звука *до* терциями, в результате чего образуется мажорное трезвучие.

Вся композиция построена на «белой» диатонике, а остинатные басовые ходы напоминают культовые воксы *ut-re-mi*. Мелодические элементы, используемые в остальных голосах, также связаны с сольмизационной темой *ut-re-mi-fa-sol-la*. Все элементы образуются от начального *initio*, мотивы опираются на поступенное диатоническое движение к опорным тонам, но их конфигурация видоизменяется. Начальная фигура, преобразуясь, позволяет выработать целый набор разных фигур, которые участвуют в фактурообразовании.

В структуре «Колоколов» можно выделить девять различных по протяжённости разделов. В первом из них, начало которого представлено в примере 27, два верхних голоса вступают канонически. В дальнейшем количество голосов увеличивается до четырёх. В центральной части раздела вводится верхний органнй пункт, дающий зеркальную дублировку линии баса (то есть педальный органнй пункт). Красочный эффект, создаваемый с помощью этого приёма, связан с изображением гула колоколов и выполнен очень образно и тонко.

Пример 27:



Пример 28:



В примере 28 показано, как видоизменяются фигуры. Начальный тетракорд *соль-фа-ми-ре* (мелодический элемент *a*) изменяется за счёт введения фигурационных звуков, в результате появляются варианты *a*<sup>1</sup> и *a*<sup>2</sup>. Обновление начальной фигуры связано с изменением характера движения звуков в ней с прямолинейного на волнообразное, в результате чего формируется элемент *b*. В дальнейшем чередуются нисходящие и восходящие варианты *b*<sup>1</sup>, *b*<sup>2</sup> и *b*<sup>3</sup>. Оба основных элемента (*a* и *b*) устремлены в *ми*. Начавшись с предъёма к конечному звуку предыдущих тематических мотивов, новый элемент *c* спускается к *ля*, но тяготеет в тонику *до*. Фигуры постоянно варьируются, видоизменяются, сохраняя при этом свою интонационную основу. Интересное соединение возникает там, где усечённые *c*<sup>1</sup> и *c*<sup>2</sup> контрапунктируют с окончанием *c*<sup>3</sup> (пример 29).

Пример 29:



Остановка на доминанте после текучего фигурационного движения знаменует достижение определённого рубежа в построении пьесы. При разрешении в тонику происходит фактурная модуляция. Напевную изменчивую фигурацию сменяет пассажная оstinатная, и сам принцип построения фактуры становится другим. Происходит перестановка в двойном контрапункте октавы; пассажи, состоящие из двух фигур *d* и *f*, перемещаются в нижний регистр (пример 30).

Пример 30:

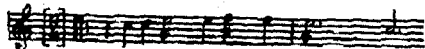


Далее в верхней части фактуры расположен фигурированный органнй пункт тоники, в то время как повторение в басу тона *до* сохраняется. Это ещё один вариант создания гулкости звучания: пассаж

оказывается внутри аккордового слоя. Одновременно проводятся три остигатные линии, причём две из них связаны с точным повторением материала, третья – с варьированным. После очередной перестановки по вертикали новая пассажная фигура  $e$  обнаруживает сходство с  $b^1$ . При господстве остигатности в каждом такте второго раздела происходит какое-либо обновление материала, в результате музыка не теряет характерной текучести.

В третьем разделе первоначальные функции голосов восстанавливаются. Фигурационное движение в басу в начале раздела активизируется, затем возвращается к начальному варианту. В мелодических голосах обращённая фигура  $c^2$  вводится с дублировками. Пассажная фигура  $d$  предстаёт в увеличении и также сопровождается дублировками, а затем появляется в ритмически изменённом виде в бесконечном каноне и, наконец, вновь показывается как пассажная фигурация, только фигуры сцеплены в обратном порядке:  $f+d$ . В четвёртом разделе вводится новый элемент  $g$ , важный для дальнейших событий в фактурообразовании «Колоколов» (пример 31).

Пример 31:



Возвращение к движению четвертями и к более узкому кварттовому диапазону в теме создаёт эффект репризы, за счёт чего в композицию вносятся черты рондальности. Элемент  $g$  подвергается мелодическому расцветиванию и проводится в парных имитациях. Пятый раздел возвращает уже известную пассажную фигурацию ( $d+f$ ), но в изменённом ритмическом оформлении.

В шестом разделе сосредоточено «разработочное» движение в фактуре. Из фигуры  $g$  вычленяется начальный оборот, который появляется в инверсии. Затем в мелодии, основанной на  $g$ , происходят преобразования, связанные с видоизменением её мелодических и ритмических ячеек. Постепенные внутренние преобразования фигур приводят к сближению  $g$  и  $c^2$ , а в последнем такте рассматриваемого раздела между ними можно поставить знак равенства, так как  $c^2$  замещает  $g$ . Седьмой раздел – это вариация на материал четвёртого раздела с использованием тех же способов построения фактуры. Большой восьмой раздел контрастен всем предыдущим в силу того, что пассажная составляющая фактуры выходит на первый план. Фигура  $f$  появляется в инверсии и преобразуется в тирату, басовая остигатная фигура удваивается в начале раздела верхним голосом (пример 32).

Пример 32:



Фактура приобретает вполне гомофонный вид, что подтверждается гармоническим фигурационным оформлением среднего голоса. Однако такое построение фактуры неустойчиво и дополняется последующим «дискантированием под темой», когда в верхнем голосе восстанавливается начальное *sol-fa-mi-re*, а нижний голос контрапунктирует ему пассажным движением, составленным из модификаций фигур *d* и *f*. В завершении раздела стихия пассажного развёртывания воздействует на верхний голос, а диатонические пассажи, пробегаая по регистрам инструмента, охватывают весь диапазон пьесы.

В последнем, девятом разделе «Фантазии» восстанавливается полифоническая фактура в начальной конфигурации, в её музыкальную ткань искусно вплетены легко узнаваемые варианты фигур *g*, *f* и *d*. Структура фантазии замыкается в результате возвращения к начальным принципам фактурного устройства и утверждения основных фигур.

В построении этой сложной свободной композиции ощущается воздействие целого комплекса композиционных принципов, среди которых основными можно назвать репризность, рондальность и вариационность. «Пассажные» разделы чётко структурируют форму, а подобие начального и завершающего разделов, а также четвёртого и седьмого с центром в «разработочном» шестом создаёт концентричность в построении фантазии. Текучесть фактуры связана не только с полифоническим движением голосов, но и с фигурационной работой, за счёт которой начальная мотивная основа постоянно расцветивается, видоизменяется. Сопоставление фигурационных моделей в разделах фантазии создаёт чёткий структурный план произведения.

В искусстве вёрджинелистов была достигнута первая вершина в английской музыке, получившей европейское признание. На протяжении всего столетия английское искусство испытывало на себе большое влияние политических событий, связанных сначала с пуританским движением, а затем с реставрацией Стюартов, то есть со своего рода переориентацией во взглядах на искусство, на его участие в общественной жизни. Как раз в это время, что пришлось на вторую половину столетия, выдвинулась фигура гениального музыканта, не знавшего себя равных в Англии, одновременно глубоко почвенного и тонко оригинального, непревзойдённого Генри Пёрселла (ок. 1659–1695). Пёрселл – творческое явление редкой индивидуальности, а для Англии – совершенно исключительное. После Пёрселла его страна надолго утрачивает значение в музыкальном творчестве Европы, но английские композиторы не прекращают своей деятельности, а концертная и оперная жизнь Лондона широко привлекает к себе иностранных артистов.

Генри Пёрселл родился в Лондоне не позже ноября 1659 года в семье придворного музыканта Томаса Пёрселла. Музыкальное образование будущего гениального композитора связано с королевской капеллой. Он занимал различные должности, в том числе выполнял обязанности личного клавесиниста короля. Однако его подлинным призванием было творчество,

которым его жизнь заполнена до предела. Скончался Г. Пёрселл 21 ноября 1695 года, оставив огромное, бесценное творческое наследие.

Хотя жизнь Пёрселла началась в самый канун Реставрации, на судьбы его искусства во многом воздействовало и то, что происходило в предшествовавшие годы, и то, что вело своё происхождение с XVI века. В инструментальной музыке он выступает последователем вёрджинелистов, а в области зрелищных искусств – замечательным английским оперным композитором.

Давно известны и освещены в литературе последствия пуританского движения для музыкальной культуры Англии: уничтожение музыкальных инструментов (органов в первую очередь) и нот в церквях, запрещение инструментальной и традиционной полифонической хоровой музыки в них, разрушение системы профессионального образования церковных музыкантов – всё это было в глазах пуритан частью их борьбы против ортодоксальной церковности. В результате подготовка профессиональных музыкантов пострадала, но музыкальная жизнь страны, конечно же, продолжалась, принимая другие формы, порой весьма перспективные. В новой обстановке утратили своё былое значение традиционные с XVI века зрелищно-музыкальные представления при дворе, в частности английская маска. Однако и во времена Кромвеля известны постановки масок, приуроченные к каким-либо официальным событиям. Когда были специальным указом запрещены собственно драматические спектакли, это открыло неожиданно путь для музыкальных постановок, ибо формально запрещение к ним не относилось. В 1656 году поэт и опытный драматург У. Давенант поставил в Лондоне «Осаду Родоса» как представление «на декламации и музыке в манере древних». Его обычно и считают первой английской оперой. Музыка была сборная, в основу сюжета положено восхваление рыцарей, победоносно отстаивавших христианскую веру от турок. На первом плане музыкальное решение, декоративная картинность и много балета. Постановка имела успех, а дальнейшие свои спектакли в подобном роде Давенант называл операми.

Продолжали своё развитие и другие формы музыкальной жизни. Так как традиционная церковная (полифоническая) музыка подвергалась гонениям, а пышность придворных концертов осталась позади, в обществе возрос интерес к камерному домашнему музицированию и устройству частных концертов в небольших собраниях, постепенно объединивших любителей музыки с профессионалами. Путь от домашних занятий музыкой к концертным предприятиям в Лондоне оказался недолгим. Уже в 1672 году скрипач Дж. Банистер положил начало платным концертам в помещении, которое он назвал «музыкальным кафе». С 1678 года в Лондоне известны камерные музыкальные собрания в доме Т. Бриттона, торговца и просвещённого любителя музыки. Сохранились даже копии произведений Корелли и Пёрселла, сделанные самим хозяином дома.

С реставрацией Стюартов (1660) художественная атмосфера в стране заметно изменилась, так как отпали многие препятствия для широкого

исполнения музыки. Музыкальные связи с Францией и Италией стали одной из важнейших черт нового периода. Именно в таких условиях происходило становление Г. Пёрселла как композитора.

Наследие, оставленное Пёрселлом, очень внушительно для небольшого срока его жизни. Он создал 53 произведения для театра (опера и музыка к драматическим спектаклям); 30 од, кантат и приветственных песен; около 100 одноголосных песен, 44 дуэта, 53 catches, свыше 100 произведений культовых жанров, 13 многоголосных фантазий для струнного ансамбля, 22 трио-сонаты, соната соль минор для скрипки с basso continuo, 8 сюит, 2 цикла вариаций и 40 других пьес для клавира, 4 фантазий для органа.

Главные музыкально-театральные работы Пёрселла появились в последние шесть лет его жизни (1689–1695). Современники хорошо знали и высоко ценили композитора. С ним охотно сотрудничали современные драматурги: он писал музыку к их произведениям, а также к переработкам пьес Шекспира, Бомонта, Флетчера, выполненных второстепенными английскими авторами. Собственно оперой названа лишь «Дидона и Эней», в более поздней «Королеве фей» (на сюжет Шекспира) композитор только приближается к оперному эталону. Пёрселл имел перед собой живые примеры традиционной маски, первые опыты создания английской оперы, представление об итальянской (венецианского образца) и французской оперных школах. Однако композитор в свои 30 лет был самостоятельным и оригинальным художником, а его «Дидона» осталась уникальным произведением в оперной культуре XVII века.

Т. Ливанова считает: «Необычайная одухотворённость лирики, достигающая высот трагического, развитие личной драмы на ярком фоне национально-колоритной фантастики или народно-жанровой стихии – эти свойства единственной “полной” оперы Пёрселла в своей совокупности более не повторились нигде в XVII–XVIII веках» [17, с. 437]. Опера «Дидона и Эней» предназначалась для исполнения в специфической обстановке закрытого заведения (женский пансион), однако композитор не мыслил никаких скидок на уровень и возраст исполнителей, только камерные условия исполнения определили относительную скромность масштабов оперы. Либретто написано Н. Тейтом по «Энеиде», эпической поэме древнеримского классика Вергилия Марона (70–19 годы до н. э.). У Тейта героям противостоят не античные боги, а ведьмы, такое воплощение зла типично для английского театра, особенно со времён шекспировского «Макбета». В опере Пёрселла можно найти все достижения итальянской и французской оперной школ на то время – развитую ариозность при концентрации тематизма, зрелые формы речитатива, участие хора, балета, тип увертюры (как у Люлли), но его музыка и оперная драматургия целиком вышли из английской почвы.

Увертюра к «Дидоне и Энею» состоит из двух частей: небольшого Adagio (всего 12 тактов) и бурного, моторного Allegro moderato. Ничего условного, внешне торжественного здесь нет. Хотя увертюра не имеет

прямых тематических связей с оперой, она близка миру её образов. Первая, медленная часть в отличие от помпезно-маршевых аккордовых вступлений в увертюрах Люлли полна субъективного печально-лирического чувства с внезапными вторжениями драматизма. Вторая часть увертюры противопоставлена выражением динамичного драматизма, который как бы обобщает беспокойную атмосферу драмы. Музыка увертюры даёт представление о блестящем мелодическом даре Пёрселла (пример 33).

В пределах первого акта сопоставлены две картины: лирическая и колдовская. Вся композиция первой картины подчинена единому эмоционально-психологическому замыслу: от печали, сомнений, томления любви к успокоению, просветлению, радости, торжеству. Наполненной нежной печалью до-минорной арии Дидоны противопоставляется до-мажорная, динамичная ария Белинды, ей свойственны лёгкость движения и мягкость звучания. Картина заканчивается «Триумфальным танцем» — чаканой. Обращает на себя внимание высокое мастерство хорового письма, в этой картине гомофонный по характеру, ритмически своеобразный женский хор (с дуэтом), как хоровая песня в национальном колорите, совсем не похож на хор, обращённый к Купидону, полифонический, в традиционном изложении, но лёгком движении. Действие во второй картине происходит в пещере ведьмы и представляет мрачный, колоритный контраст по отношению к первой картине. Второй и третий акты также построены на контрастах.

Вершин трагедийности достигает музыка Пёрселла в последней картине оперы. Дидона расстаётся с Энеем и не желает его задерживать, даже если он способен ради неё воспротивиться воле богов. Речитатив и ария Дидоны относятся к числу шедевров оперного искусства по глубине чувства и хрупкости образа. Все поющие сопровождающие голоса выписаны композитором, что подчёркивает их важность для передачи замысла. Необычайно выразителен речитатив, предшествующий арии и тесно с ней связанный. В арии мелодия порой включает в себя декламационные обороты, в речитативе же выразительная декламация вплоть до малых интонационных ячеек проникнута таким единством, такой последовательностью развития, что по силе и «сгущению» эмоции может сравниться с априорными формами. Ария Дидоны глубоко трагична. Изгибы мелодии чередуются с возгласами-вздохами, впечатление остроты горя и хрупкости образа подчёркивается медленным, хроматически заострённым граундом (*basso continuo*), басы подобно роковой необходимости ведут неотвратно свою линию, контрастируя с прихотливой в ритмическом отношении гибкой и свободной мелодией (пример 34). Ария Дидоны принадлежит к числу наиболее сильных трагичных образов Пёрселла с присущим ему слиянием глубины и индивидуальной тонкости, даже хрупкости в их воплощении.



Пример 33:

*Adagio*

The first system of the musical score, marked *Adagio*, consists of two staves. The right staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left staff provides a harmonic accompaniment with sustained chords and moving bass lines. The key signature has two flats, and the time signature is common time.

*f pp*

The second system continues the *Adagio* section. It includes dynamic markings *f* and *pp*. The musical texture remains consistent with the first system, featuring a melodic right hand and a supportive left hand.

*Allegro moderato*

The third system marks the beginning of the *Allegro moderato* section. The tempo change is indicated by the new marking. The right staff begins with a strong *f* dynamic. The musical style shifts to a more rhythmic, eighth-note driven melody.

The fourth system continues the *Allegro moderato* section. The right hand plays a complex, rapid melody with many beamed sixteenth notes, while the left hand provides a steady, rhythmic accompaniment.

Пример 34:

Thy hand, Be- lie- ve, dark - ness shades me: On the

bo - som let me rest: More I would, but De- ath in- vades me: Death is

now a wel- come quest.

When I am laid, am laid in Earth, may my wrongs cre-

- ate no trou- ble, no trou- ble in the breast; re-

Оперу завершает полифонический хор, оплакивающий погибшую Дидону, однако печаль приходит извне трагедии, поэтому её отличает светлый, умиротворённый характер. В основе традиционного канона лежит мелодия по типу колыбельной, музыка близка элегическому мадригалу.

Из остальных сценических произведений Пёрселла более других приближается к опере «Королева фей» (на сюжет из переработанной комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь»). Музыкальные номера целыми группами рассредоточены по пяти актам этого большого представления, однако словесный текст на значительных протяжениях исполняется вне музыки. В партитуре много как вокальных, так и инструментальных фрагментов, образная сторона находится на замечательном уровне, музыкальная концепция отличает выдающегося мастера.

Помимо сценических жанров, Пёрселл прославился созданием многочисленных хоровых произведений. Он начал писать свои энзимы в традиционном полифоническом хоровом складе а capella наподобие мотетов, затем приблизился к более новому стилю кантаты, а в поздних сочинениях соединил концертное изложение с сопровождением инструментов, то есть полностью преобразил старинный жанр. Многие из песен Пёрселла приобрели в Англии общенародное распространение, они стали народными – в том числе шуточные, сатирические. Композитор проявил себя и в качестве теоретика, создав «Введение в искусство музыки» и ряд авторских предисловий к собственным сочинениям, полных философских обобщений.

Судьба английского музыкального искусства после Пёрселла не перестаёт удивлять исследователей. История английской музыки не оборвалась в XVII веке со смертью Пёрселла, но достойных продолжателей его дела не нашлось. Блистательно работавший позднее в Англии Гендель в какой-то мере опирался на пёрселловское наследие, на родину Пёрселла устремлялись крупнейшие европейские артисты, в Лондоне, помимо большой армии иностранцев, выступали такие мировые величины, как Глюк, Гайдн, Моцарт. Английская музыкальная мысль была значительной и оказала влияние на развитие музыкальной теории в Европе. Тем не менее оригинальное, одухотворённое искусство Пёрселла было обречено в истории на одиночество, оно и сейчас остаётся уникальным и исключительным.

### *Опера в Италии*

Ведущая роль в развитии западноевропейского музыкального искусства от XVI к XVIII веку принадлежала Италии: рождение оперы знаменовало решительный перелом в музыкальном стиле, Италия сохраняла и творческую инициативу в разработке почти всех музыкальных жанров своего времени. Исторические условия, однако, были далеки от духовной атмосферы Ренессанса. Музыкальное искусство благодаря своей

специфике смогло с особой остротой и силой выразить духовное и эмоциональное напряжение эпохи.

XVII век в искусстве Италии открывается оперой – «драмой на музыке» (*dramma per musica*), как называли её современники. Т. Ливанова считает: «Возникновение оперы было воспринято современниками как рождение “нового стиля” (*stile nuovo*) и в самом деле знаменовало для истории музыки глубокий переворот в средствах выразительности и основах формообразования. В отличие от других жанров, в том числе и вокальных, опера явилась наиболее синтетическим родом искусства, ибо соединяла музыку с поэзией и сценическим действием» [17, с. 320]. Появление нового жанра было исторически подготовлено в духовной атмосфере итальянского Возрождения. Гуманистическая основа эстетики XV–XVI веков, её антропоцентрические устремления, поиски глубокой драматической выразительности в искусстве, интерес к античным памятникам и эстетическим идеям – всё это имело значение для просвещённой художественной среды, из которой вышли первые создатели опер. Появились различные виды спектаклей с музыкой (интермедии, драмы итальянских авторов, «реконструкции» античных представлений, как, например, «Эдип» Софокла в Винченце в 1585 г.), которые как бы подводили художественную мысль к идее музыкально-драматического синтеза. Музыка в таких драматических спектаклях при опоре на материал мадригала или фроттолы, как правило, тяготела к гомофонному складу. Опыт пасторальной драмы оказался очень важным для формирования будущей оперы. «Орфей» Полициано был создан и поставлен ещё в XV веке, дальнейшие яркие образцы появились в творчестве современников первых оперных авторов («Аминта» Т. Тассо, 1573; «Верный пастух» Б. Гварини, 1580). Опыт пасторальной драмы, её элементы были использованы в первоначальных образцах оперного искусства. Праздничные постановки во Флоренции также должны быть названы как важные предшественники оперных спектаклей. Между актами комедии исполнялись различные интермедии, концерты и даже балет. Музыка обычно была сборной, а участвовали в представлении лучшие певцы Италии.

Идея «драмы на музыке» как нового стиля родилась в флорентийской художественной среде, близкой создателям и инициаторам праздничных интермедий по случаю бракосочетания в 1589 году Фердинандо Медичи и Христины Лотарингской. Кружок просвещённых любителей музыки и профессиональных музыкантов, поэтов, учёных гуманистов функционировал во Флоренции с 1580-х годов, он известен как «флорентийская камерата Барди – Корси» (по именам меценатов, в чьих домах происходили знаменательные встречи). Помимо самих меценатов, вдохновлённых мыслями о возрождении античной трагедии и опробовавших свои силы в поэзии и музыке, в камерату входили певцы и композиторы Якопо Перри (1561–1633), Джулио Каччини (1550–1618), теоретик и композитор Винченцо Галилей (1520–1591), поэт Оттавио

Ринуччини (1563–1621), учёный-филолог, знаток античности Джироламо Мси – автор «Рассуждения об античной и новой музыке» (1602), другие знатоки и любители искусства. Участники кружка мыслили свой идеал в греческой трагедии, как они сами её представляли по словам античных писателей, не зная собственно древнегреческой музыки. Основой выступал синтез искусств, а ведущая роль в музыкально-драматическом жанре выпадала поэту. В эстетическую программу «камеристов» входили определённые требования к музыке: они провозглашали первенство монодии с сопровождением перед хоровой полифонией строгого письма (господствующий стиль XVI в.). Мелодия должна была идти за поэтической речью, за строкой стиха, а сопровождение могло только поддерживать её гармонически, ограничиваясь указаниями цифровки. Такое выдвижение гомофонно-гармонического начала воспринималось тогда как стилевой переворот, однако изучение музыкального искусства XVI века даёт неоспоримое утверждение об исторически многосторонне подготовленном утверждении гармонии, аккорда как основы музыкальной ткани, осознании полярности двух ладов – мажора и минора.

Прежде чем были созданы первые «драмы на музыке», идея музыкально-поэтического синтеза получила частичное воплощение в теоретическом трактате Винченцо Галилея «Диалог о старинной и современной музыке» (1581) и в его опытах сочинения драматизированных песен под лютню или другие инструменты («Жалоба Уголино» на текст из «Божественной комедии» Данте, «Плач Иеремии» по Библии и др.). Галилей – ученик Царлино – стал превосходным лютнистом и певцом под лютню, знатоком трудов древнегреческих философов, прекрасным писателем-полемистом. Ему принадлежит заслуга нахождения гимнов Мезомеда с музыкой. В своём трактате Галилей опирается на античных авторов в понимании, что представляет собой синтез музыки и поэзии. Т. Ливанова замечает: «Древнегреческая мелопея воплощает в его глазах “мудрую простоту естественного пения”, давно утраченную в “варварские” времена полифонии. Средние века были, по его мнению, “тяжёлой летаргией невежества”, когда музыка пребывала в “царстве мрака”. Вслед за античными авторами Галилей мечтает о новом, могущественном воздействии музыки на душу человека. Вместе с тем он требует от поэта и музыканта наблюдений за характерностью речи в различных кругах и разных условиях: у ярмарочных актёров, когда они изображают дворян – или слуг, государя – или вассала, разгневанного человека – или влюблённого, робкого – или весёлого» [17, с. 325].

К 1594 году относится первая *favolta in musica* («сказка на музыке») «Дафна», однако судить о ней трудно, так как произведение не сохранилось, до наших дней дошли только два отрывка, сочинённых Корси. Текст написал Ринуччини, в тех условиях он и считался автором. Второй «музыкальной драмой», обозначенной как «пасторальная сказка»

была «Эвридика» на текст Ринуччини с музыкой Я. Пери<sup>29</sup> (поставлена в 1600 г.), а позже с музыкой Дж. Каччини (1601). Трагическая развязка мифа об Орфее была заменена счастливым концом (бог любви, тронутый отчаянием супруга, возвращает Орфею Эвридику), так как спектакль готовился к празднованию бракосочетания короля Франции Генриха IV и Марии Медичи. В партитуре «Эвридики» есть отдельные мелодически развитые номера, но в целом преобладает тот *stile recitativo*, за который ратовал В. Галилей. Показательна «Жалоба Орфея» с красочным сопоставлением последований ля минора с соль минором в сопровождении (пример 35). В партитуре *basso continuo* записан с помощью цифровых обозначений, расшифровки выполнены позже на основе установленных правил.

Пример 35:

Но пла - чу и не взды.  
Non pian - go e non so -

-ха - ю, о друг ми  
- spi - go o mia sa -

Лый Эв - ри - ди - на! Ни пла - нать,  
- ra Eu - ri - di - cel Che so - spi -

ни взды - хать не - в си - лат  
- ra, Che lag - ri - mar non pos - so

<sup>29</sup> На год позже, в 1601, на тот же текст Ринуччини был поставлен спектакль с музыкой Дж. Каччини. Несмотря на некоторые различия трактовки текста Ринуччини, оба композитора, как Пери, так и Каччини, основное внимание уделяют вокальным партиям, мелодиям, связанным с поэтическим словом, сопровождение сводится в основном к цифрованному басу, а инструментальный ансамбль существует в камерных рамках.

Несмотря на ограниченность аудитории, для которой был доступен просмотр новаторских спектаклей, воздействие первых опер на музыкальное искусство было значительным. Опыт «драмы на музыке» был применён в Риме, Мантуе, Венеции, Неаполе, где сложились со временем оперные школы самостоятельных стилей и традиций. Бесспорно влияние композиторов флорентийской камераты на творчество Люлли, ставшего создателем французской национальной оперы. Итальянское оперное искусство прошло большой путь от начала до конца XVII века, представления о новом музыкально-театральном жанре флорентийцев и понимание оперы итальянскими мастерами на исходе столетия разительно различаются.

К созданиям флорентийцев примыкают новые произведения на те же сюжеты, поставленные в Мантуе: «Дафна» Марко да Гальяно (1608) и «Орфей» К. Монтеверди (1607). Но уже в них «драма на музыке» начинает изменяться как бы «изнутри», так как композитор явно стремится к господству над поэтом, а сценическое воплощение намерений композитора становится главным. История становления оперного искусства в Риме полна противоречий прежде всего из-за прямого вмешательства папской власти в дела театра и одновременно обращения к широкой демократической аудитории с её представлениями и вкусами. Немного позднее, в 1611 году, во Флоренции была поставлена и первая комическая опера Якопо Мелани «Танча, или Деревенский подеста». Сюжет был взят из сельской жизни, а литературной основой послужила одноимённая комедия М. Буонаротти. Успех у этой оперы был исключительный.

В 1600 году, когда во Флоренции была поставлена «Эвридика» Пери, в Риме прошло «Представление о душе и теле» на текст А. Мани с музыкой Э. Кавальери. Это музыкально-сценическое произведение отходило от гуманистических идей Ренессанса, но его музыкальный стиль опирался на разработку монодии с сопровождением, что позволяло Кавальери и его современникам считать, что это произведение композитора, которое находится как бы между ораторией и будущей римской оперой, соответствует *stile nuovo*. Для оперы в Риме в целом характерны отход от ориентиров на античную мифологию, введение пародийных комических эпизодов в оперный спектакль и пышная зрелищность с использованием эффектных декораций. Когда в Риме 1630-х годах начал действовать оперный театр Барберини (папа Урбан VIII, при котором начались постоянные спектакли, был из этой семьи), в истории оперы наступил новый этап, когда выдвинулся и новый тип музыкального спектакля – опера-комедия или трагикомедия. Существование оперы в Риме, её подъём или упадок зависели напрямую от самого папы или его окружения. На протяжении XVII века сменились 12 пап. Одни из них покровительствовали искусству, другие преследовали и гнали деятелей культуры, в соответствии с этим опера продвигалась своеобразными толчками. Грандиозный театр Барберини вмещал три тысячи зрителей и был оснащён новейшей по тем временам машинерией, позволявшей

осуществлять самые смелые феерические эффекты в постановке. Когда в 1644 году на престол вступил папа Иннокентий X, театр был закрыт, а меценаты с музыкантами были вынуждены эмигрировать во Францию. Такие перепады были свойственны каждой смене власти. Римские оперные спектакли отличались большим разнообразием, но особенно характерны были две разновидности – трагикомедия, связанная с религиозной тематикой, и комедия, близкая народному театру дель арте.

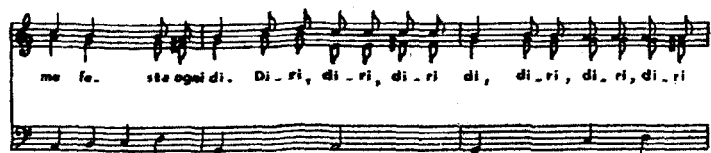
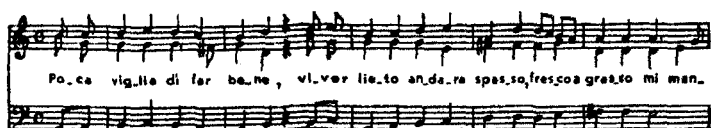
Выдающийся образец римского искусства – опера Стефано Ланди «Святой Алексей», поставленная в театре Барберини в 1632 году. Текст оперы принадлежит кардиналу Роспильози, будущему папе Клименту IX. Он опирается на христианскую легенду о римском патриции, который отрёкся от земных радостей ради небесного блаженства, стал пилигримом и после странствий жил неизвестным среди своих родных, под видом нищего, его узнали только тогда, когда он умер и достиг святости. Большая постановочная опера «Святой Алексей» – это эффектный спектакль с участием балета, с декоративным прологом, с хоровым апофеозом, требующий высокой техники сценического оформления. «Демоническое» тяготеет к комическому, а драма Алексея развёртывается на ярком бытовом фоне. Между актами звучат «симфонии», инструментальные канцоны в нескольких частях, в оркестре участвуют струнные, арфы, лютня, теорба и чембало. В опере немало комических сцен, в частности дуэт пажей. Легкомысленные пажи насмеются над Алексеем, музыка имеет жизнерадостный характер, несёт в себе буффонные черты в припеве (пример 36).

Партия Алексея выделяется на фоне всего происходящего в опере, она тесситурно очень напряжена и рассчитана на мастерство певца-фальцетиста или кастрата. Драматическая сцена страданий главного героя является кульминацией оперного действия в «Святом Алексее», она открывается речитативом, причём мелодия движется беспокойно, в высоком регистре, она требует большого напряжения от исполнителя. Когда же Алексей побеждает сомнения и укрепляется в решимости умереть, то в момент наивысшего душевного подъёма он переходит от речитатива к арии «О желанная смерть!» (пример 37). Ария проникнута единством интонаций и выделяется среди свободного речитативного изложения удивительной цельностью и законченностью. Движение сходно с сарабандой, которая в дальнейшем стала обычной основой для скорбных, горестных арий.

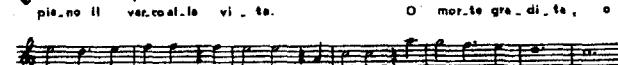
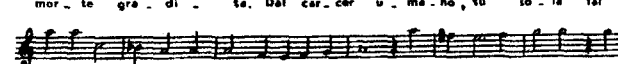
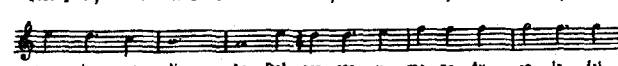
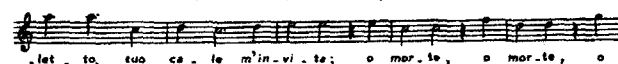
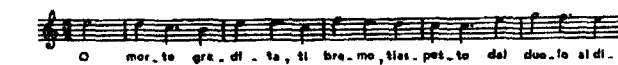
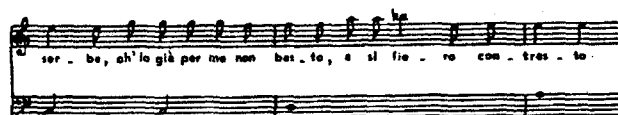
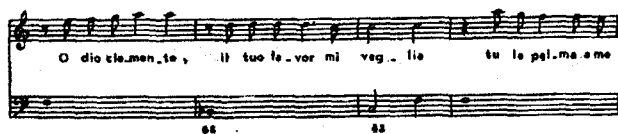
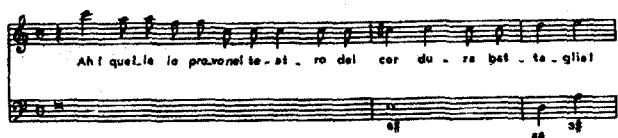
В целом опера Ланди и её сценическое воплощение, тяготеющее к красочным, грандиозным картинам, представляет образную систему барокко, особенно в контрастах возвышенного – и бытового или комедийного. Пышное оформление сцены, эффектность и грандиозность спектакля, балеты, хоровой апофеоз, символика и религиозная дидактика кажутся далёкими от лирики, сосредоточенной в партии Алексея. Однако такая разноплановость образов как раз и обуславливает драматическое напряжение барочного типа.



Пример 36:



Пример 37:



Римская опера в сюжетах ориентировалась на морально-дидактическую, обычно религиозную направленность, не чужды были ей и комические сюжеты, причём связь с комедией дель арте не была случайной, ведь предшествовавшая опере мадригальная комедия также опиралась на этот источник, а в следующем столетии сформировалась итальянская опера-буффа. Особые условия существования оперы в Риме приводили к своеобразным явлениям. Так, неоднократные папские запреты привели к замене женщин-певиц певцами-кастратами, одно время возникла мода на театр марионеток: певцы пели, скрытые от глаз публики, а куклы разыгрывали спектакль. Это считалось менее «соблазнительным».

Крупнейший композитор барокко и центральная фигура итальянского оперного искусства XVII века – Клаудио Джованни Антонио Монтеверди (1567–1643). Его неизменно привлекала музыка со словом,

будь то мадригал, мотет, канцонетта, опера, духовные сочинения. Многие из них опубликованы. Начал Монтеверди с традиционного «строгого» стиля, ещё в юном возрасте создавая хоровые мадригалы. С создания оперы «Орфей» в 1607 году в его творчестве произошёл перелом – поворот к ариозной манере высказывания. Монтеверди работал при дворе герцога Гонзага в Мантуе, а затем в Венеции руководителем капеллы св. Марка. К сожалению, лишь малая часть творческого наследия композитора дошла до наших дней, среди них около десятка книг мадригалов и всего три оперы – «Орфей», «Возвращение Улисса», «Коронация Поппеи»<sup>30</sup> (это примерно одна треть от написанных им опер, сохранились отдельные номера из остальных, например, «Жалоба Ариадны», которая получила всеобщее признание у современников, это первое оперное *lamento*). Для его опер характерна «картинная» драматургия – пёстрая, контрастная смена образов, художественная логика живописного расположения красок. Поздние произведения Монтеверди уникальны для своего времени. «Коронация Поппеи» – историческая драма с чертами трагикомедии, где сильная жизненная драма соединена с психологической глубиной, – обычно оценивается выше, чем «Возвращение Улисса», своеобразная опера с приключениями. Обе оперы характеризуют напряжённое действие, яркость обрисовки персонажей, реальных и фантастических. По глубине драматургии последние оперы Монтеверди сравнивали с пьесами Шекспира.

Монтеверди с его «взволнованным» стилем выступил в Венеции во главе новой восходящей оперной школы. Однако Сан-Кассино, первый оперный театр на постоянной основе, открылся оперой «Андромеда» уже после его смерти, это произошло в 1637 году. Опера в Венеции была коммерческим предприятием, спектакли должны были делать сборы. Возникла реклама – афиши, анонсы, печатные либретто. Опера быстро завоевала публику и стала не только очагом культуры, но и прибыльным делом. Вслед за Сан-Кассино были открыты ещё свыше десятка других театров, между ними возникла неизбежная конкуренция. Коммерческо-предпринимательская сторона наложила отпечаток на оперное искусство, оно впервые стало зависеть от вкусов широкой публики. Оперное искусство превращалось в массовую продукцию. К. Розеншильд пишет: «Это отразилось на его размахе, репертуаре, постановочной части, наконец, на стиле самой оперной музыки, подверженной в то время сильному воздействию барокко, с его склонностью к эстетическим преувеличениям и причудам, к экзальтации и “взвихрённости” эмоций, к гиперболическому разрастанию формы. В шумной и пёстрой оперно-театральной жизни полно и цельно выразился характер венецианца, реалистичного и предприимчивого, жадного до вольного бытия, склонного к чувственным наслаждениям, влюблённого в краски, песни и дворцы своей родины. И именно потому, что это искусство было наиболее жизненным и демократичным, оно возвысилось над всеми остальными

<sup>30</sup> «Коронация Поппеи» сохранилась в оперном репертуаре вплоть до наших дней.

школами в самой Италии и в других странах. В XVII веке венецианская опера по самобытности и реалистическим устремлениям не знала себе равных» [27, с. 164]. Одной из характерных особенностей в трактовке сюжета в Венеции становится введение комических эпизодов в контекст серьёзной мифологической или легендарно-исторической оперы. Однако комическое, в отличие от «Святого Алексея» Ланди и «Коронации Поппеи» Монтеверди, уже не входит органической частью в общую концепцию оперного произведения, а носит пародийный характер. Оно словно «вывёртывает наизнанку», снижает и вышучивает происходящую драму, его цель – выбить котурны из-под ног античных героев, развенчать патетику, обнажить прозаические, если не низменные подосновы действия.

Творчество Монтеверди уникально для своего времени, композитор не примкнул ни к одной школе и не породил эпигонов. Он воплотил основные идеи камераты наиболее глубоко, последовательно и сильно. Повторяя вслед за Пери и Каччини сюжет «Орфея», Монтеверди интерпретировал его иначе и создал не пасторальную сказку, а гуманистическую драму. Поэтический текст Ринуччини, по-видимому, не удовлетворил композитора, он сотрудничал с Алессандро Стриджо, сыном известного мантуанского музыканта. В новой пьесе образовались 5 актов с прологом. Монтеверди с помощью музыки углубил эмоциональное выражение драмы Орфея, вдохнул дух трагедии в главные её коллизии. Необычайно широк и богат круг выразительных средств в музыке «Орфея», поразительно многообразно вокальное письмо Монтеверди. В зависимости от возникающих драматических задач композитор обращается к напевной декламации, к песенной мелодии (канцонетте), к развитой блестящей ариозности, к полифоническому и гомофонному хоровому складу, к танцевальности, к различным типам инструментального изложения. Певцы должны владеть и выразительной музыкальной речью, и подлинной виртуозностью. Инструментальный состав партитуры «Орфея» не является подлинным оркестром, так как из большого числа тембров композитор постоянно выбирает лишь те, которые подходят к данному моменту. Краски используются дифференцированно, колорит изменчив. В партитуру вписаны 2 чембало, 2 контрабаса, 10 виол da braccio, арфа, 2 скрипки, 3 теобры, 2 органа с флейтовыми трубами, 3 басовые виолы, 5 тромбонов, регаль, 2 корнета, 2 флейты, кларнет и 3 трубы с сурдинами. Все вместе инструменты играют в очень редких случаях, обычно из них составляются ансамбли. Особенности партитуры свидетельствуют о том, что для композитора инструментальные краски были также важны, как мелодические и гармонические средства выразительности. Не меньшую заботу проявлял Монтеверди о композиции, стремясь скрепить её в единый художественный организм.

Монтеверди достигает больших высот в выразительности. Так, в большой сцене Орфея в третьем акте герой выступает как певец-виртуоз, потрясающий своим искусством тёмные силы Аида и одновременно выражающий свои чувства в арии-мольбе (пример 38). Его большая,

широко развитая ария как бы противостоит мрачному колориту Аида: пение Орфея сопровождается концертирующими скрипками, арфами и другими инструментами, подземный мир обрисовывается особой «симфонией», в которой выделяется тяжёлая звучность тромбонов. В частности, Глюк, не зная музыку Монтеверди, обращался к аналогичным контрастам в своём «Орфее».

Пример 38:

The musical score for Example 38 consists of five systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes two violin staves, labeled V-no I and V-no II. The lyrics are in Italian and are distributed across the systems as follows:

- System 1: *Pos - sen - te spir - to*
- System 2: *e for - mi - da - bil*
- System 3: *nu - ma ,*
- System 4: *sen - ze cui far pas - seg - gio al' al - tra*
- System 5: *ri - va*

The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The vocal line is in a soprano or alto register, and the piano accompaniment features a mix of arpeggiated figures and sustained chords, with the violins playing more active, melodic lines.

Т. Ливанова исключительно высоко оценивает творчество Монтеверди: «Как представитель нового музыкального стиля... и одновременно полифонист, развивающий лучшие традиции XVI века, Монтеверди тоже вышел на магистральную линию музыкального развития от эпохи Ренессанса к XVIII веку. Но и здесь он далеко вырвался из ряда типических явлений своего времени, поскольку достиг художественного синтеза, ещё недоступного другим его современникам» [17, с. 371].

Последователем Монтеверди выступил Франческо Кавалли (настоящее имя Пьер Франческо Бруни, 1602–1676). В течение многих лет он работал в Венеции вначале певчим в капелле, потом органистом, позднее капельмейстером. Кавалли написал много духовных сочинений, но основной областью его творчества была опера, он буквально «царил» на венецианской сцене. Между 1639 и 1669 годами композитор создал 42 оперных произведения, из которых сохранилось более половины. Среди них «Язон», «Дидона», «Ксеркс», «Геркулес» и др. Кавалли утвердил типические черты венецианской оперы, определил её творческий облик.

Музыка опер Кавалли ярко сценична, она предназначена только для театра. Сам характер обрисовки образов рассчитан на восприятие вместе со зрелищем, с действием, с определённой ситуацией. Мелодии Кавалли нередко обнаруживают непосредственную связь с народно-бытовыми источниками, причём это происходит не от того, что композитор заимствует там свой материал, а он мыслит в этом духе. Отвлечённости виртуозности в операх Кавалли ещё нет, отдельные фиоритуры и пассажи имеют выразительное значение. Роль оркестра достаточно существенна, большое внимание уделяет композитор вступительным симфониям. Для Кавалли характерен крупный мазок, детали его мало интересуют, он стремится передать общий смысл и характер текста, рисует картину простыми и яркими красками. В этом проявляется принцип «большой» оперной драматургии, своего рода музыкальной фрески.

Близко к венецианской школе стоит и младший современник Кавалли – Марк'Антонио Чести (1623–1669). Его оперы ставились в Венеции, во Флоренции, в Инсбруке, в Вене. Чести был по преимуществу лириком со склонностью к мягкому, даже изысканному проявлению чувств. В творчестве Чести развитие пышной декоративности происходит одновременно с углублением в мир лично-лирических чувств героев. Постепенно на первый план выходит музыка, а драма уходит на второй. Сохранились далеко не все произведения Чести. Известно, что он избирал античные сюжеты – мифологические либо исторически легендарные. Доступны фрагменты оперы «Дори» и партитура «Золотого яблока». Последняя входила как часть в карнавальное празднество по случаю свадьбы императора Леопольда I с Маргаритой Испанской. Мифология используется для создания придворного панегирика, так как в апофеозе Юпитер предлагает вручить яблоко той, кто обладает величием Юноны, мудростью Паллады и красотой Венеры, то есть новобрачной супруге императора. Чести не стремится совпадать в музыке со сценическими

эффектами и соответствовать масштабам космической драмы, но полное господство принадлежит ей в лирических сценах и ариях.

Самой молодой оперной школой Италии была неаполитанская, которая выступила преемницей венецианских традиций, но развивала их по-своему. Возникнув позже других оперных школ, неаполитанская усвоила достижения предшественниц. Роскошное изобилие южноитальянского фольклора стало источником невиданного ранее расцвета оперной мелодики. Различные виды оперной музыки – ария, речитативы, ансамбли, инструментальная симфония – достигли в неаполитанской опере типической завершенности, были приведены к некоему художественному единству. Выдающимися композиторами неаполитанской школы были Франческо Провенцале (ок. 1627–1704), Дуранте, Греко, Винчи, а её главой – А. Скарлатти, чьё творчество захватывает среднее барокко, но в своём зрелом виде представляет уже позднее барокко.

Самостоятельную линию в итальянском искусстве XVII – начале XVIII века составили оратория и кантата, музыкально-драматические жанры (нередко без сценического действия), в исполнении которых участвовали солисты (с ариями, речитативами), хор и инструментальный ансамбль. Оратория получила своё название от римских молелен, где в XVI столетии верующие собирались слушать проповеди и распевать молитвы. Духовные сюжеты в этом концертном жанре вначале преобладали, хотя появлялись оратории и на светские сюжеты. Кантата (от *cantare* – петь), подготовленная развитием камерных вокальных жанров, сложилась позднее, от оратории она отличалась лирической трактовкой жанра, большей камерностью и тяготением к светским сюжетам, она не всегда связана с драматическим действием. Кантаты сочинялись нередко в гомофонном складе, иногда они отличались изысканностью стиля. Среди полифонических кантат встречаются произведения редкой красоты, особую известность получила созданная уже в зрелый период кантатного творчества трагическая «*Stabat mater*» («Мать стояла безутешна») Э. Асторга, отрывок из которой представлен в примере 39.

Некоторые итальянские композиторы работали преимущественно в жанрах оратории и кантаты, среди них Э. Кавальери, Б. Феррари, Дж. Кариссими, последнего по праву называют первым классиком оратории. Для композиторов, специализировавшихся в оперном жанре, эта область оставалась на втором плане. Композиторы неаполитанской школы писали много кантат и нередко приравнивали свой кантатный стиль к оперному. У А. Скарлатти есть шуточная кантата о сольмизации «*Per un vago desire*» («В неясном томлении») – чисто профессиональная шутка для знатоков. К концу столетия возникли и определились такие разновидности жанра, как официальная поздравительная и духовная концертная кантата.

Пример 39:



Сближаясь во второй половине столетия с оперой, итальянская кантата приобретает более крупные масштабы. Она включает в себя речитативы оперного типа, иногда вступительную симфонию (по образцу оперной), сопровождение в ней делается более развитым: помимо basso continuo в нём выписаны облигатные партии скрипок, вокальный стиль становится всё более виртуозным. Важное место занимает кантата в творчестве Алессандро Страделлы (ок. 1645–1682), автора опер, ораторий, мадригалов, канцонетт, инструментальных произведений. Форма его кантат тяготеет к цикличности, а стиль их музыки более виртуозен, чем стиль современных ему опер.

Со второй половины XVII века оратория широко распространяется по Италии как самостоятельный музыкально-поэтический жанр, а затем выходит за пределы страны. Постепенно итальянская оратория как более понятная вытесняет ораторию на латинский текст, сольное пение



вытесняет хоры, текст становится похожим на оперное либретто и приобретает вполне разговорную лёгкость, возрастает роль инструментального сопровождения. Достигнув своей зрелости, итальянская оратория проникла в другие европейские страны. Особенно важной для дальнейшего развития европейского искусства оказалась деятельность итальянских композиторов в Вене.

### *Инструментальная музыка раннего и среднего барокко*

На итальянской земле в эпоху барокко возникли не только опера и замечательное вокальное мастерство, но и были созданы новые жанры и формы инструментальной музыки. Здесь получило развитие органное, клавишинное и скрипичное искусство, появились такие демократические формы органного музицирования, как церковные концерты, в которых после проведения службы для прихожан устраивались концерты не только с духовной, но и со светской музыкой. Культура органа испытывала влияние со стороны вокально-драматических жанров. В основе форм раннего и среднего барокко лежит смена фактур при свободном построении цикла. В основе формы трио-сонат Букстехуде — чрезвычайная пестрота и темповое контрастирование, но заканчивается цикл всегда быстро, как массовый танец. Сюитный цикл формируется у Фробергера на стабильной последовательности танцев: аллеманда-куранта-сарабанда-жига. Позже складывается трёхчастный концертный цикл.

Первая скрипичная школа появилась в Венеции и связана она была не с сольным, а с ансамблевым искусством. Состав профессионального струнного трио (две скрипки и бас) был заимствован из практики народного творчества, а основным жанром стала многочастная трио-соната (sonata a трёх). Венеция считается также колыбелью сольного скрипичного исполнительства, однако Марини, Нери, Легренци и другие мастера, писавшие трио- и сольные сонаты лишь положили начало новой ветви музыкального искусства.

С середины столетия выдвигается скрипичная школа в Болонье. К болонской школе принадлежали Гаибара, Бенвенути, Бруньоли, с ней были связаны Торелли, Бассани, Джованни Батиста Витали из Модены. Они обогатили скрипичную музыку множеством прекрасных, благородно-певучих мелодий, усовершенствовали технику и определили для трио- и сольной сонаты две основные жанровые разновидности: церковную сонату (sonata da chiesa), исполнявшуюся в воскресных концертах с сопровождением органа, и камерную сонату (sonata da camera) или партиту, состоявшую из коротких пьес танцевально-бытового жанра и исполнявшуюся с сопровождением клавесина.

Из болонской школы вышел величайший скрипач XVII века Арканджело Корелли (1653–1713). Он учился игре на скрипке у болонского мастера Бенвенути, рано проявил искусство композиции и уже в 17 лет был принят в «Академию филармоников». С середины 70-х годов деятельность

Корелли связана с Римом, где он играл с нарастающим успехом в церквах, театрах, академиях и совершенствовался по композиции у М. Симонелли. В начале нового века он вошёл в «Аркадскую академию», где встречался с Генделем и А. Скарлатти. Корелли обладал не только ярким артистическим темпераментом, гордым, независимым нравом, разносторонними интересами (в частности, он был знатоком живописи), но и трезвым, даже холодным умом. Ведя жизнь рядового труженика и не выезжая за границу, композитор завоевал мировую славу и оставил после себя замечательную скрипичную школу (П. Локателли, Ф. Джеминиани, Дж. Б. Сомис и др.). Последователем Корелли был крупнейший скрипач XVIII века Джузеппе Тартини. Творческое наследие Корелли заключено в шести опусах:

- оп. 1. Двенадцать трио сонат da chiesa (с сопровождением органа) – 1681 г.;
- оп. 2. Двенадцать трио-сонат da camera (с сопровождением клавесина) – 1685 г.;
- оп. 3. Двенадцать трио сонат da chiesa (с сопровождением органа) – 1689 г.;
- оп. 4. Двенадцать трио-сонат da camera (с сопровождением клавесина) – 1694 г.;
- оп. 5. Одиннадцать сонат и вариации для скрипки La Follia (с сопровождением клавесина) – 1700 г.;
- оп. 6. Двенадцать Concerti grossi – 1712 г.

Уже первые сонаты 1681 г. открыли новую страницу в истории итальянской инструментальной музыки, с каждым следующим опусом художественное совершенство нарастало. Сольные сонаты оп. 5 и сейчас представляются вершиной, в своём роде недостижимой. Корелли-композитор и Корелли-виртуоз неразрывны между собой. Композитор утвердил стиль высокого классицизма, сочетавший глубокую жизненную содержательность музыки с гармоничным совершенством формы, итальянскую эмоциональность – с полным господством разумного логического начала. В противовес взвихрённости стиля, неистовости эмоционального тонуса, характерных для манеры скрипичной игры, распространившейся в Италии эпохи барокко, Корелли играл мягким, певучим и глубоким звуком, выравненность тона сочеталась с выразительной нюансировкой. Он достиг высочайшего совершенства в исполнении мелодии долгими длительностями, что требовало преодоления несовершенства тогдашнего смычка. Разработанные приёмы и созданный им итальянский классический стиль были освоены его последователями. Корелли придал сонате классическую завершенность формы и в своём творчестве поднялся на вершины подлинной народности. В танцевальных жанрах его циклов звучат ритмы итальянских народных плясок. Один из самых совершенных образцов – жига из Пятой сольной сонаты соль минор, где ритмическая фигура тарантелльного типа выдержана в идеально-стройной форме (пример 40).

Пример 40:



Скромный и прочувствованный испанско-португальский напев «Фолии» явился тематической основой 23 вариаций в строгом и возвышенном стиле. Р. Ротшильд считает: «По типу эти “серьезные вариации” XVIII столетия ещё старинны (*ostinato*) и уже фигурационны, причём очень разнообразны по фактуре. Охватывая широкий круг приёмов фигурационной техники, «Фолия» остаётся доступной широкому кругу исполнителей» [27, с. 190].

Корелли стал основоположником жанра *Concerto grosso*. *Concerto* в буквальном переводе – устройство, соглашение – обозначает ансамбль: большой (*grosso*) – удвоенный смычковый квартет с чембало (или органом); малый – струнное трио, обычно две скрипки и виолончель. В ор. 6 Корелли малый ансамбль (*Concertino*) как «коллективный концертант» обособлен от *grosso*. Соперничества *solì* и *tutti* здесь ещё нет, музыка текла ритмично и ложилась пластами – то более плотными и массивными, то более лёгкими и прозрачными. Внушительность общего ансамбля в сочетании с этим чередованием создавала общее впечатление разнообразия, приподнятости тона, праздничности звучания. Дальнейшее развитие этого жанра связано с продолжателями дела Корелли – Локателли и Джеминиани. Первенство в развитии скрипичного искусства перешло к другим школам – падуанской и венецианской.

С Италией – классической страной Ренессанса и родиной оперы – ассоциируются и первые попытки создания фортепиано – инструмента, вытеснившего клавесин с концертных подмостков не менее чем на полтора века, но одновременно ставшего наследником культуры клавиризма. На протяжении исторического отрезка, связанного со стилем барокко, именно итальянская клавирная школа удерживала первенство в Европе, была известна своими виртуозами и композиторами – законодателями мод в клавирном искусстве. Итальянским музыкантам принадлежит лидерство в детальной проработке техники импровизируемых украшений. В технике

димиinuирования в Италии сформировались два направления: 1) стереотипные миниатюрные украшения, получившие общепризнанное воплощение в орнаментальных приёмах (мелизматике) барокко и классического стиля; 2) большие димиуции, которые постепенно трансформировались и приобрели закономерности фигурационной техники. Важно отметить, что свободные украшения использовались в быстрых пьесах моторного характера. Итальянские композиторы-клавиристы выписывали их в обычной нотации, без использования специальных обозначений. Прибавление кратких украшений в таких произведениях не одобрялось музыкантами. Таким образом, можно предположить, что виртуозная техника клавирных миниатюр в музыке Италии вышла из практики свободных димиуций.

В истории фигурационного письма в итальянской клавирной музыке наиболее интересна виртуозная линия. Жанр «интонации» известен с эпохи Ренессанса и связан с небольшими вступлениями, которые предназначались для установления тональности напева и высоты его основного тона. В «Интонациях» А. Габриели и его племянника Дж. Габриели, как и в разделах с «чёрными нотами» токкат Д. Дируты, заложены основы виртуозной клавирной фактуры с пассажами, имитациями, искусными вплетениями трелей, развитие которой связано с отточенной техникой итальянских клавиристов. Формирование новой фигурационности в дальнейшем шло не там, где господствовал «высокий» стиль, действовала установившаяся эстетическая система, а там, где жёсткая регламентация отсутствовала, то есть в музыке для музыкального быта: например, «Скерцо» и «Тастаты» Б. Пасквини (1637–1710), «Сонаты» К. Поллароло (1653–1722), «Строфы» Д. Циполи (1688–1726).

Скерцо «Кукушка» Б. Пасквини является свидетельством блестящих технических возможностей и изобретательности его создателя. Фактура пьесы удивительно прозрачна, она в полном смысле «видна насквозь». Функции мелодической фигурации на протяжении всего произведения остаются неизменными – изобразительная (формирование подвижного вибрирующего фона, создание образов шелестящих деревьев, порхающих мотыльков, дующего ветерка, звенящего воздуха) и служебная (демонстрация технических возможностей солиста). Жужжащие, вибрирующие, но насквозь мелодичные пассажи составлены из цепочек (многократных, точных и варьированных, повторений универсальных фигур – тетрахордов, тират, простых опеваний, опеваний со скачком и т.д., сцепленных последовательно). Интересной особенностью пьесы является то, что она от начала до конца выдержана на тонической гармонии, при этом в фоновой части опорный тон обычно приходится на сильную долю (исключения, подтверждающие правило, – такты 1, 21, 23, 28, 35), причём не всегда этот тон оказывается в басу. За счёт перемещения опорных звуков в более высокие регистры, создания «воздушных» пауз в басу на сильное время и нейтрализации гармонии (устойчивость вместо напряжённости), облегчается звучание музыкальной ткани. Если фон

основан на замысловатой фигурации (это своего рода «инвенция», изобретение в условиях гомофонии), то мелодическая составляющая скерцо ограничена интонацией, изображающей крик кукушки. Судя по голосам, участвующим в имитациях, кукушек здесь три. Они по очереди солируют, каждая в своём регистре, либо повторяют «кукующую» терцию, каждый раз в новом порядке. Основных разделов в произведении также три, перестановка голосов в двойном контрапункте октавы в среднем разделе создаёт фактурный контраст, оттеняющий крайние части. Наибольшая плотность применения различных фигурационных приёмов, фактурная кульминация произведения приходится на последнюю часть, где сконцентрированы сразу несколько фигурационных приёмов: непрерывные мелодические фигурации в правой руке, фигурационное усложнение имитации «кукующей» интонации и введение в фактуру трелевого слоя (пример 41).

Пример 41:



Заметим, что введение трелевого слоя в дополнение к виртуозной фигурационной линии более чётко выстраивает перспективу в звучании и является новым, специфическим фигурационным приёмом, выполняющим образно-ассоциативную функцию. Гармоническая фигурация на последней фазе развития однотипного материала вносит оstinatность, её применение в последних тактах пьесы имеет функцию торможения. Пасквини в своём шедевре реализовал новые возможности фигурации в создании пассажного узора музыкальной ткани, что в дальнейшем получило блестящее развитие в классической и романтической музыке. Фигурация в этой миниатюре является не только основным средством фактурообразования, но и влияет на формообразование: смена вида фигурации (с мелодической на

гармоническую и обратно) на гранях формы хорошо отмечается слухом и способствует чёткому разграничению основных разделов пьесы.

В музыкальной жизни XVII века орган с его репертуаром занимал важное, почётное место, органная линия при господстве стиля барокко была центральной на пути инструментальных жанров к искусству Баха, именно с ней связаны имена крупных мастеров и создателей школ. Образный строй музыки того времени, особенно в полифонических жанрах, органично складывался в произведениях для органа с его внушительным многоголосием, регистрово-динамическими контрастами (членящими разделы формы) при традиционной для органистов разработанности фактуры, в частности импровизационно-полифонической.

Орган в XVII веке существовал в нескольких разновидностях. Крупнейшие и наиболее совершенные инструменты находились в соборах и больших церквях. Два и более мануала, педаль, обилие регистров придавали органу такие полифонические достоинства, какими не обладал ни один инструмент. Однако он расширил свои функции, до этого времени в основном культовые. Репертуар органистов, благодаря концертам выдающихся органистов в крупных соборах, уже не был стеснён рамками определённых жанров полифонической традиции и условиями церковного обихода. На органе возможны были и вариации на песни, и исполнение клавирных пьес. Инструменты не столь крупные применялись в ансамблях, в сопровождении вокальной музыки и даже в ранних оперных спектаклях. Небольшие органы имелись и в частных домах музыкантов, будучи так или иначе связанными с семейным музицированием и обучением музыке.

В начале XVII века достигнутый уровень органной музыки наилучшим образом представлен творчеством Джованни Габриели, подытожившего достижения эпохи Возрождения. Прежде чем в Италии выдвинулись новые крупные имена, первенство перешло к северной школе во главе с нидерландским композитором-органистом Свелинком.

Ян Питерс Свелинк (1562–1612) родился в семье придворного органиста в Девентере. Уже в детстве он подавал большие надежды и, унаследовав должность отца, выдвинулся на первое место среди музыкальных деятелей Амстердама.

Наследие Свелинка включает многоголосные *chanson* и мотеты, большое количество псалмов и других духовных сочинений, но наибольшее распространение и главный успех ещё при жизни мастера завоевали его сочинения для клавишных инструментов. Свелинк оказал влияние на целое поколение северонемецких органистов, его учениками были Самюэль Шайдт в Галле, Я. Преториус и Х. Шнейдерман в Гамбурге, П. Зайферт в Данциге и др.

Как обычно в те времена, Свелинк – композитор и исполнитель в одном лице. Превосходный органист крупного масштаба, Свелинк привлекал к себе широкое внимание современников, которые толпами стекались в церковь словно в концертный зал, чтобы услышать его игру. Его органные сочинения знаменуют целый этап в истории органной

музыки Западной Европы. Композитор создавал полифонические ричеркары и фантазии, а также циклы вариаций на известные мелодии немецких, французских, английских, польских песен и танцев, сохраняя их простой и свежий, иногда даже народный колорит. От Свелинка пошла творческая традиция больших полифонических форм и хоральных вариаций, подхваченная затем непосредственными предшественниками Баха.

Итальянские мастера разрабатывали различные виды ричеркара в его движении к фуге, а для главы итальянской органной школы Джироламо Фрескобальди (1583–1643) характерен интерес к многообразным полифоническим формам. Стиль инструментальных сочинений Фрескобальди близок «взволнованному» оперному стилю Монтеверди. Творчество Фрескобальди предстаёт как неистощимый поток исканий, дерзаний в стилистике и композиции, нарушающих существовавшие каноны. Помимо инструментальной, композитор писал вокальную музыку – мадригалы и хоровые церковные произведения. Среди его инструментальных пьес имеются канцоны для трио-состава. В сборнике «*Flori musicali*» («Музыкальные цветы», 1635) он опубликовал ричеркар «с обязательным пением пятого голоса без инструмента». Вместе с тем Фрескобальди может далеко отходить от вокальной традиции в сторону инструментальности изложения.

Токката была одной из наиболее распространённых музыкальных форм органного стиля барокко, однако возможность её исполнения на клавишембало фиксируется в сборниках Дж. Фрескобальди (1583–1643) авторскими ремарками. Примеру итальянского мастера последовали и другие композиторы. Рассмотрим особенности техники Фрескобальди на примере его «Токкаты и канцоны» ре минор. В трактовке Токкаты ощущается её вступительный характер, прелюдийность (пример 42). В ладовом отношении здесь наблюдается характерное для Фрескобальди смешение натурального и дорийского минора, а в завершающем токкату кадансе появляется одноимённый мажор. В фактуре чётко противопоставлены педаль в басу и два фигурационно раскрашенных верхних голоса. Педальные звуки очерчивают устои на *ре* (тональный центр) и *ля* (доминантовый устой). Кружево фигурированного двухголосия сцементировано фигурами, которые выписаны уже в первых тактах произведения. Это обычные для диминуционных оборотов трель (*a*), опевание тона сверху и снизу (*b*), а также тетрахорд (*c*).

Пример 42:



Фигуры после первого представления подвергаются трансформациям. Так, восходящие обороты фигуры *a*, появляясь после *b*,

обращаются вниз, а тетрахорд с звучит в увеличении, а затем увеличение предстаёт в обращении. В дальнейшем развёртывании материала фигурированные голоса то идут параллельно, образуя участки ленточного движения, то зеркально расходятся. В кадансах возникает фигура выписанной трели, родственная фигуре *a*. В музыкальную ткань вплетаются музыкально-риторические фигуры – тираты и декламационные ходы на широкий интервал. За счёт свободных имитаций фактура полифонизируется, но пассажные фрагменты как бы «смывают» наметившуюся декламационность. При первом появлении пассажи начинаются с тетрахорда *c*, а при втором вступлении «свободных» 16-х образуется парное сочетание *b+c*. Полный совершенный каданс в завершении токкаты основан на выписанной фигуре трели. В построении канцоны, помимо внутренней смены мензуры, последовательно проводится принцип контраста между разделами. Начальная тема контрастирует диатоническому наклонению музыки токкаты наличием хроматического хода. Полифонический склад выдерживается на протяжении всей канцоны, причём в первом разделе фугато основывается на теме в прямом движении, а во втором разделе тема предстаёт в инверсии. Фигурационность возвращается в фактуру произведения уже в третьем разделе канцоны, когда устанавливается размер *C*, связанный с токкатой. Последний раздел как бы синтезирует материал обеих пьес, так как тема канцоны упрощается в ритме, а фигурированный контрапункт воспроизводит в пассажном движении фигуры, появлявшиеся ранее в токкате. Этот контрапункт построен в соответствии с правилами фигурирования в длинных диминуциях и, таким образом, является диатоническим вариантом («тенью») хроматизированной темы. В заключении появляется новое фактурное решение: вверху мелодическое *ostinato*, основанное на обращённой фигуре *b*, а в удалённом нижнем голосе – ритмическое *ostinato*. Обе остинатные линии вносят торможение. Знаковая для фактуры произведения фигура выписанной трели завершает «Токкату и канцону». Музыкальная ткань произведения Фрескобальди насыщена повторениями и трансформациями одинаковых фигур, что создаёт единство материала; в фактуре сочетаются гомофонные и полифонические способы развития материала.

Вслед за Свелинком и Фрескобальди важная историческая роль на пути к Баху переходит к немецким композиторам-органистам, в первом поколении которых выделяются Самюэль Шайдт (1587–1654) и Иоганн Якоб Фробергер (1616–1667), чьё органное творчество связано с хоральной обработкой. Следующее поколение уже вплотную прилегает к деятельности Баха, который упорно изучал творчество Бёма и Рейнкена, а также других крупнейших органистов своего времени. Бах восхищался органичными концертами Д. Букстехуде и скромно считал себя его учеником.

Клавирное искусство выдвинулось позднее органного и его формирование шло неравномерно по странам Европы. Так, французская клавирная школа заявила о себе начиная с середины XVII века.



Хронологические границы в истории французского клавесинизма определяются с середины XVII до последних десятилетий XVIII века. До указанного периода французы отдавали предпочтение лютне<sup>31</sup>. В творчестве Дени Готье (между 1600-1610—ок. 1664) закрепились французский стиль и жанры лютневой музыки, характерные особенности которых усваивают клавесинисты. «Французская мягкая манера» позволяла создавать музыку изысканную и простую, лишённую броскости и шумливости. М. Друскин отмечает важное качество французского лютневого искусства: «Страсть к “украшательству” порождает и утончённую мелодическую орнаментику. Готье впервые в лютневой литературе употребляет её» [7, с. 144]. Фактурные рисунки пьес Готье отличаются естественностью и простотой. Голосоведение обычно прозрачное и всегда есть простор для орнаментальных добавлений.

Обогащение клавесина техническими и звуковыми возможностями привело к тому, что этот инструмент вытеснил лютню из дворцового и домашнего быта, однако французская клавирная литература не просто поглотила лютневую, а, опираясь на элементы лютневого письма и своеобразные эстетические установки Готье, продолжила направление, разработанное предшественниками в лютневом искусстве. Друскин замечает: «В отличие от новоитальянского, старофранцузский стиль, ведущий своё происхождение от лютневой литературы, характеризуется непрерывностью ритмически беспокойного и острого, часто пунктирного движения, богатого орнаментированными хрупкими мелодическими линиями» [там же, с. 160]. В истории французского клавесинизма различают два периода: до конца XVII века и после 1700 года, когда клавесин был усовершенствован.

Первым среди французских клавесинистов мировую славу получил современник Готье Ж.-Ш. Шамбоньер (ок. 1602—между 1690 и 1692). Он считается основоположником французской клавесинной школы, с его деятельностью связывается первая «волна» французского клавиризма. В его творчестве складывается специфически клавесинная манера письма, он ввёл в систему применение знаков украшений<sup>32</sup>. Фактура его клавесинных пьес прозрачна, для неё характерны свободные имитационные переключки в дополнительных голосах, а инструментальный узор рождается из простых орнаментальных ячеек. В дублях его танцевальных пьес мелодическая фигурация активизируется, а полифонические наложения как бы растворяются в оборотах, опевающих мелодические звуки. Мелодия расцветает, украшается изящными фигурами, которые носят

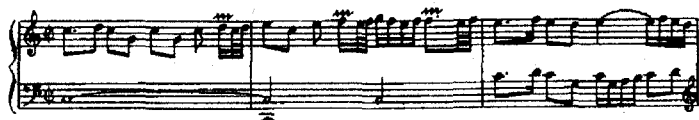
<sup>31</sup> В отличие от влияния лютневого искусства на клавесинное связь с органной музыкой имеет во Франции не совсем обычный для Европы эпохи барокко оттенок. Как считает М. Друскин, когда наступил расцвет клавесинного искусства, клавесин уже не был младшим братом органа: «Скорее наоборот — орган низводился на роль подчинённого инструмента» [7, с. 145]. Тем не менее все французские клавесинисты были и органистами, что характерно для эпохи в целом.

<sup>32</sup> Друскин указывает на «7 типов мелодического орнамента» у Шамбоньера [7, с. 154].

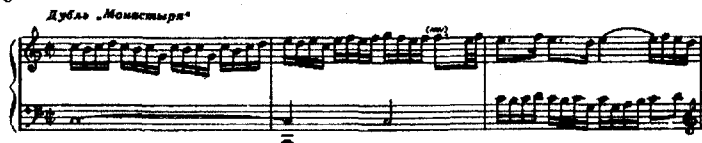
орнаментальную функцию и, повторяясь в имитациях, создают пространственный эффект (примеры 43 а и б).

Пример 43:

а



б



Влияние Шамбоньера на последующее поколение клавесинистов было значительным. Среди его учеников выделились Лебег, Гардель, Нивер, д'Англебер, три брата Куперены. Один из них, Шарль, – это отец Куперена Великого. С именем Франсуа Куперена (1668–1733) связана пора расцвета французской клавесинной музыки, её блестящий второй период.

### *Опера во Франции. Жан Батист Люлли*

В близкой связи с движением французского классицизма создавалась французская опера. Это было важным событием в истории национальной культуры страны, которая до второй половины XVII века не знала другого оперного искусства, кроме привозного итальянского (Л. Росси, Кавалли). После первых опытов поэта-либреттиста Перрена и композитора Камбера наибольшее значение имела деятельность Люлли, ставшего основателем французского оперного и балетного искусства. Стиль французской оперы сложился в классическую пору абсолютизма, когда культуре и искусству Парижа придавался большой государственный смысл. Сила молодого оперного искусства, начавшего свой путь в Париже, заключалась в его глубоко французской основе, его же ограниченность была обусловлена непосредственной зависимостью от двора, даже от личных пожеланий и вкусов короля.

Судьба Жана Батиста Люлли (1632–1687) удивительна. Родом из флорентийских крестьян, сын мельника (на родине мальчика звали Джованни Батиста Лулли), он с детства проявлял выдающиеся музыкальные способности и был подростком увезён герцогом Гизом в Францию, ставшую ему второй родиной. Находясь в доме принцессы Монпансье, мальчик выполнял обязанности слуги, но и прошёл музыкальное обучение. В игре на скрипке он достиг поразительных успехов и попал в придворный оркестр *La bande des 24 violons du roy* (ансамбль 24 скрипок короля). Люлли сделал головокружительную

карьеру и с 50-х годов возглавил все музыкальные учреждения придворной службы как «музыкальный суперинтендант» и «маэстро королевской фамилии». Людовик XIV приблизил к себе музыканта, назначив секретарём, пожаловал ему дворянство и содействовал в приобретении огромного состояния. Творческая работа Люлли с самого начала была связана с театром. Он организовывал придворную камерную музыку, писал балетную музыку для спектаклей, в которых танцевал и он сам, и даже Людовик XIV. Создавал он интермедии и различные музыкальные номера для драматических постановок, в частности для пьес Мольера. Опера-балет, а затем опера, которую называли «лирической трагедией»<sup>33</sup>, венчают творческую эволюцию музыкально-сценических постановок Люлли. В истории оперы Люлли – основоположник её французской традиции, в истории музыки – один из наиболее явных предшественников предклассических направлений в искусстве XVIII века.

Как исполнитель Люлли стал основателем французской скрипичной и дирижёрской школ. О его игре сохранились восторженные отзывы современников, которые отмечали лёгкость, изящество исполнения, чётко выявленный, энергичный ритм. В отношении его игры на клавесине отмечалась динамическая, энергичная, чеканно-активная трактовка этого инструмента. Наиболее важное влияние на дальнейшее развитие французской школы Люлли оказал в качестве дирижёра, особенно в опере, где ему не было равных. Его оперный оркестр был по тем временам большим – он превышал 70 человек. Современники отмечали в игре оркестра точность интонации, мягкость и ровность звучания, отчётливость ритма, гармоническое сочетание силы и гибкости, грации и живости, особенно впечатлял отчётливый решительный удар всего состава, берущего аккорд (так называемый «первый удар смычка»).

Оперное творчество Люлли развернулось в 70 и 80-х годах. За это время он создал 15 опер. Среди них наибольшую известность приобрели «Тезей» (1675), «Атис» (1677), «Персей» (1682), «Роланд» (1685) и в особенности «Армида» (1886). Опера Люлли возникла под влиянием классического театра XVII века, она усвоила его стиль и драматургию. Предпочтение отдавалось античным сюжетам и иногда сюжетам из рыцарского средневекового эпоса. В этом смысле сюжеты для опер Люлли созвучны трагедиям Корнеля и Расина. Либреттистом большинства опер был один из видных драматургов классического направления Филипп Кино (Quinault – 1635–1688). В его драмах героика, характерная для Корнеля, заметно снижена, в ней уже отчётливо обозначились черты галантности, а конфликты трактуются более поверхностно. Король лично санкционировал либретто опер, соответственно в них должны быть учтены придворные вкусы. Музыка Люлли своим строгим и величественным звучанием до некоторой степени преодолевает слабости драмы Кино. Опера Люлли представляла собой монументальную, широко

<sup>33</sup> Под лирикой понималась поэзия, положенная на музыку.

распланированную, но уравновешенную композицию из 5 актов с прологом, заключительным апофеозом и драматической кульминацией к концу третьего действия. Для создания величественных образов Люлли обращался к патетически-приподнятой, певучей декламации. Мелодически развивая её интонационный строй, он создал свой декламационный речитатив, который и составил главное музыкальное содержание его оперы. Люлли говорил: «Мой речитатив создан для разговоров, я хочу, чтобы он был совершенно ровным!». Соответственно рисунок такого речитатива, пластически чёткий, несколько аффектированный по интонации, сильно отличался от мелодики итальянских опер. Люлли стремился воссоздать в музыке пластическое движение стиха, его звучание, размер, передать в интонациях поющего голоса точный смысл и значение всякого слова, фразы, цезуры, их смену, контрасты, даже вызвать эффект, который бы гармонировал со сценическим положением и жестикуляцией актёра. Стихотворный текст и вокальная мелодия сочетались по силлабическому принципу: один звук мелодии на каждый слог текста. Кадансы и ритмические фигуры резко подчёркивали рифмы и цезуры стиха, приходившиеся обычно на первую четверть или на половинную долю такта. Когда либреттист применял свободное стихосложение, композитор обращался к переменным размерам, чередуя 4/4, 3/4, 2/4 и т.д.

Музыка Люлли к оперным постановкам получила широкую популярность во Франции. Таков, например, «Победный марш» из «Тезея» (пример 44). Композитор использует лучезарный до мажор, в оркестровке делает опору на звучание труб, лапидарный ритм подчёркивает воинственно-героический характер музыки. Интерпретируя сюжет своими выразительными средствами, музыка вносит важные акценты в лирическую трагедию, композитор использует любой повод для введения танцев, маршей, шествий, изобразительно-картинных эпизодов (сны, видения, волшебные сады, полёты фурий и т. д.). Эти инструментальные номера для него характерны, они пластичны, вносят контрасты в развитие действия, но скорее декоративны, чем выразительны, и очень способствуют репрезентативности спектакля. Огромное значение придавал Люлли цельности музыкально-драматической композиции оперы. Мастерская группировка соло, хоров, танцев, инструментальных картин, ритмов, темпов и т. д. тесно связана со сценическим развитием. Основой вокальных партий является декламация, близкая речи трагических актёров, интонационно приподнятая и широкая, небольшие ариозные эпизоды выделяются большей мелодичностью и замкнутостью, но они не виртуозны, что отличает их от итальянских арий.

#### Пример 44:



Музыкальный язык Люлли не слишком сложен, вне театра он мог бы показаться монотонным. В целом он нов и зрел, так как отличается ясностью гармонии, ритмической энергией, чёткостью формы, чистотой фактуры, в нём проявилась одна из побед принципов нового для эпохи гомофонного мышления. Лирическая трагедия Люлли — это обширная, рационально выстроенная музыкально-сценическая композиция, в которой античный мифологический сюжет развёрнут по схеме трагедии, но интерпретируется как вполне современная героическая сказка, поданная с большой долей репрезентативности и основанная на интонациях городского быта.

Авторитет Люлли как главы французского оперного театра был при жизни велик и непоколебим. Влияние его как музыканта определённого направления сказалось в дальнейшем сильнее всего в области инструментальной музыки не только во Франции. Воздействие на немецких мастеров оказали, например, не только музыкальные формы Люлли (его увертюры, танцы), но и его музыкальный склад, в целом гомофонный, с чётко выраженными новыми тенденциями. Вместе с тем некоторая условность его оперного театра, зависимость от придворной эстетики, ходульность героического пафоса с его внешней эффектностью были спародированы и осмеяны в самой Франции после смерти композитора. Конечно, наследие Люлли от этого не потеряло своего значения. На него опирались, его стремились развивать, с ним спорили, ему даже противостояли впоследствии многие деятели французского оперного театра.

#### *Музыка в Германии*

Немецкая оратория складывалась и развивалась в XVII веке иначе, чем итальянская, и в отличие от оперы долго не зависела от итальянских образцов. Главным видом оратории для Германии стали пассионы, или «страсти христовы», происхождение которых связано со средневековыми

традициями, а непосредственно подготовлено рядом явлений в церковной музыке XVI века. Главы из Евангелия о крестных муках Христа положено было читать в церкви во время службы на страстной неделе. Весь текст читался в манере псалмодирования, затем появилась тенденция внятно отделять слова Евангелиста, слова Иисуса и других персонажей. Ещё позднее различные части текста были разделены между несколькими голосами (Евангелист – тенор, Иисус – бас и т. д.). Возникло, таким образом, диалогизированное исполнение евангелистского текста.

Одним из первых композиторов-протестантов был Иоганн Вальтер, который входил в круг Лютера. В 1530-х годах он работал над «страстями», в которых псалмодирование соединялось с немецким текстом. Партии главных персонажей выражались на живом немецком языке, а общие реплики (учеников Христа, толпы) поручались хору в простом изложении. Пассионы Вальтера получили известность и неоднократно издавались в Германии. При исполнении немецких пассионов на практике в начале и конце евангелистской истории звучал протестантский хорал.

Наряду с этим простым, хорально-диалогическим видом страстей в XVI веке в Европе появился и другой их вид, связанный с развитием профессиональной церковной музыки: весь текст становился основой для хоровых фрагментов а *capella* в классическом мотетном стиле. Мотетные пассионы во второй половине XVI века создавали и немецкие композиторы – Иоахим Брук, Якоб Галлус и др.

В XVII веке различие между двумя видами страстей стирается и пассионы всё более становятся творением музыкантов. Наиболее ярко это проявляется у Генриха Шютца. В его «Историях страданий и смерти христовой» ещё сохраняются близость к псалмодированию, скупое, лаконичное хоровое изложение, тем не менее они становятся духовной музыкальной драмой, подлинно авторским созданием.

Долгая жизнь Генриха Шютца (1585–1672) протекала в изменяющихся и трудных условиях. Он был уже зрелым человеком, когда началась Тридцатилетняя война, не прекращал своей деятельности в её годы и прожил ещё четверть века после её окончания, создав многие свои крупнейшие сочинения. Шютц имел прекрасное образование (он получил диплом доктора права в университете Марбурга) и был учеником Джованни Габриели, постигал искусство мадригала в Италии. Долгое время Шютц служил придворным капельмейстером у саксонского курфюрста. Он имел возможность отлучаться не только за пределы Дрездена, но и за рубеж, чтобы познакомиться с новыми музыкальными явлениями. Такова его вторая стажировка в Италии в 1628–1629 годах. Получив замечательные впечатления, Шютц не стал подражать итальянцам, а по-своему и в другом контексте претворил закономерности нового выразительного стиля. Главной областью творчества была для него духовная музыка, хотя его время от времени привлекала работа над мадригалом, оперой или балетом.

Шютц писал самые разные вокальные сочинения: для различных вокальных составов а capella, для голосов в сопровождении инструментов, для вокально-инструментального ансамбля при равноправии исполнительских сил, для псалмодирующего голоса и хора в хоральном складе. Охват жанров всеобъемлющий для того времени: здесь и классическая хоровая полифония строгого письма, и протестантский хорал, и итальянский мадригал, и церковная псалмодия, и венецианское многохорное письмо при участии инструментов, и оперная монодия с сопровождением. В творчестве Шютца выделяется особая группа сценических или внутренне-драматических произведений: единственная опера (не сохранилась), единичные аллегорические придворные балеты с пением, оратории («История воскресения», «Рождественская оратория», «Семь слов на кресте»), пассионы. В отличие от большинства современных ему композиторов для Шютца духовная драма стала много важнее светской, то есть оперы. И в этом смысле его пассионы предвещают баховские.

Замечательные образцы концертной музыки Шютца содержатся в «Маленьких духовных концертах», пользовавшихся большой популярностью при жизни композитора, и трёх сборниках «Священных симфоний». Так, в симфонии «Jubilate deo» для баса, двух флейт (или двух скрипок) и органа (basso continuo) широкие вокальные фразы поражают своим размахом, своей силой и величием подобно героическим басовым партиям у Монтеверди (пример 45).

Пример 45:



Пассионы Шютца («Страсти» от Луки, от Иоанна и Матфея; «Страсти» от Марка считаются спорными) создавались в поздние годы. Композитор был очень лаконичен в композиции, стремясь к объективно-драматическому, а не лирико-драматическому воплощению «страстей». Оперных форм, связанных с ариозностью, он избегает. Вместе с тем сдержанные, как будто традиционные по музыке пассионы Шютца обладают действенной и впечатляющей силой драматизма.

Становление оперного театра в Германии трудно поддаётся изучению из-за отсутствия многих нотных источников, утраты партитур и единичности публикаций. Считается, что «Дафна» Шютца, исполненная в Торгау дрезденскими артистами в 1627 году, была первым опытом создания немецкой оперы. Время от времени в городах Германии проходили разного рода музыкальные спектакли, которые обычно приурочивались к придворным празднествам или важным событиям. Лишь в 1677 году открылся оперный театр в Гамбурге, где спектакли ставились на немецком языке. Первая гамбургская опера была написана Иоганном Тейле – учеником Шютца. Репертуар театра в Гамбурге был неровен, эклектичен, постановщики нередко грешили непристойностями, потакая низкопробным вкусам публики. Музыка гамбургской оперы, хотя и возвышалась над общим уровнем в Германии того периода, составляла сумму очень разнородных стремлений: одни тяготели к французским образцам (Зигмунд Куссер), другие испытали сильные итальянские влияния (Рейнгард Кайзер, Иоганн Тейле). У Р. Кайзера (1674–1739) и Г. Телемана<sup>34</sup> (1681–1767) – двух лучших композиторов гамбургской оперы – ярко выразились связи с немецкой бытовой музыкой. Доходчивый «новонемецкий» стиль Кайзера, писавшего легко запоминавшимся крупным и певучим рисунком, оказал влияние на Генделя. Некоторые оперы Кайзера – «Смешной принц Иоделет», «Сила добродетели», «Флоридор» – были популярны в Германии и высоко ценились в музыкальных кругах. Гамбургская опера просуществовала 60 лет – до 1738 года, а вскоре сошла со сцены, будучи неспособной противостоять итальянскому натиску.

В трагическую для Германии эпоху, полную страдальческого пафоса, необузданных фантазий, религиозного экстаза и бесконечных подражаний итальянскому барокко, в роли доминирующего инструмента выдвинулся орган. В немецкой органной музыке, опиравшейся на

---

<sup>34</sup> Георг Филипп Телеман – прославленный немецкий мастер, чья деятельность протекала и в среднем и в высоком барокко. Бах и Гендель знали Телемана лично, современники ценили его превыше всех других мастеров, он имел огромную популярность и был по-настоящему «модным» композитором. Талантливый, энергичный, плодовитый, он живо интересовался всем – оперой, песней, инструментальной музыкой (где весьма преуспел), ораторией, духовными жанрами, кантатами и пассионами. Гамбург обязан Телеману очень многим: он помог городу преодолеть черты провинциализма в музыкальной культуре, расширил кругозор местных музыкантов, возглавил культурную жизнь города.



традиции мастеров XVI–XVII веков – Паумана, Гасслера, Эккарда и др., образовалось тогда несколько школ.

Параллельно эволюции болонской школы развернулась творческая деятельность выдающегося немецкого композитора-скрипача Генриха Игнаца Бибера (1644–1704). В своих сонатах для скрипки и баса (16 сонат 1676 года и 8 – 1681 года) он предвосхитил Баха, чьи произведения для скрипки соло предъявляли неслыханные для своего времени требования многоголосия на этом хрупком инструменте. У Бибера сонаты не делятся на «церковные» и «камерные», так как он не придерживается какого-либо типа в построении цикла. Вариационные формы особенно привлекают композитора, который стремится к характерности вариаций, вносит в них чрезвычайное разнообразие изложения, недостижимое в других школах. Наиболее виртуозно разработаны у него по фактуре чаканы и пассакалии. Первый сборник сонат Бибера задуман программно и носит название «15 мистерий из жизни Марии», каждое произведение связано с каким-либо сюжетом из Евангелия. Второй сборник вышел без обозначения программы, однако экспрессивность и выразительность музыки в нём не меньше, чем в первом. Полнота гармонии, тенденции многоголосия столь полно выражены в скрипичной партии, что роль *continuo* как бы стремится к нулю. Следующей ступенью развития как раз и стали сонаты Баха для скрипки соло.

Особое место в немецкой инструментальной музыке эпохи барокко занимает жанр хоральной обработки, в которой фигурация получает новую для себя функцию *комментирования*. По определению Н. Эскиной, под *комментированием* понимается соотнесение *cantus firmus* (*c.f.*) и сопровождающей музыкальной ткани, при котором в фоновом материале «выстраивается параллельно хоралу ряд воплощений музыкальной образности и художественного пространства, олицетворяющий средствами инструментальной фигурации основную мысль, настроение, круг образов поэтического текста хорала» [40, с. 58].

В жанре хоральной прелюдии можно наблюдать ярусное строение музыкальной ткани. Один из характерных приёмов интерпретации хорала – погружение хоральной мелодии в интонационную среду свободных голосов. Музыкальный материал фона отличался при этом намеренной интонационной обобщённостью и равномерностью ритмического пульса. Подходы к средствам комментирования зачастую индивидуальны и могут быть отнесены к авторским знакам музыкального текста. Так, ткань хоральных прелюдий С. Шейдта (1587–1654) фигурируется очень скромно, но тем заметнее введение фигураций на фоне аскетического аккордового склада. В рисунке сопровождающих голосов прочитываются фигуративные эмблемы, которые в зависимости от эмоционального восприятия смысла хорала, могут быть интонационными единицами, выражающими веру, огорчение, благословение и т. д.

Фигурация играет важную роль в ритмическом оживлении фона при создании комментирующей фактуры. В фактуре образуются несколько

временных пластов: строфы хорала проводятся в *c. f.* крупными длительностями (как бы в более медленном времени), а фигуры объединяются в разнородные цепочки или появляются в фоновых пластах в различном порядке, обычно продиктованном особенностями приёмов полифонической техники. В фоновых пластах время течёт гораздо быстрее, а музыкальных событий происходит значительно больше, как, например, в ряде хоральных обработок Д. Букстехуде. Для Пахельбеля характерна однородность фигурации, фактура его произведений насыщена ячейками одного типа, повторяющимися в хоральных обработках, в фугах и ричеркарах. Ю. Евдокимова [8] обращает внимание на то, что многие из фактурных образований, обычных для произведений Пахельбеля и композиторов его школы, перешли практически без изменений в интермедии фугированных форм И.С. Баха (ср. пример 46 из Пахельбеля и пример 47 из Баха). Интонации хорала как бы растворяются в фигурациях. Хорал, всегда регистрово-отдаленный от сопровождающих голосов, либо, подвергаясь уменьшению, «нисходит» в суетную жизнь, растворяясь в её беге, либо получает отзвук в высоком регистре, где интонации хорала рассеиваются, распыляются в тонком орнаменте.

Пример 46:



Пример 47:



В хоральных прелюдиях немецкие мастера достигают отточенности и образности фактурного рисунка, который способствует рождению ассоциаций с поэтически значимыми словами хорального текста (блеск звёзд, небесное сияние, лучи света, вечность и т. д.). Комментирующая фигурация может создавать и поэтические образы. Наиболее часто исследователи указывают в этой связи на хорал И.Г. Бутшtedта «Как прекрасен свет утренней звезды», где имитационное вплетение модификаций тетрахорда по горизонтали и вертикали фактуры создаёт ощущение льющихся лучиков света (пример 48).

В прелюдиях, фантазиях и партитах Д. Букстехуде (1637–1707) северонемецкая хоральная обработка достигла своего расцвета. В отличие от «обобщающего комментирования», характерного для Пахельбеля и композиторов его школы, Букстехуде при обращении к комментирующей фигурации использует более разнообразные фигуры, закрепляя те или иные обороты за конкретными моментами текста и за одной конкретной

прелюдией. Его рисунки более размашисты, рельефны, композитор вводит элементы гармонической и ритмической фигурации. Фигурационные цепочки эмблематичны и имеют индивидуальную окраску. В качестве примера Н. Эскина обращается к прелюдии на хорал «Der Tag, der ist so freundreich» (пример 49), где мелодические обороты имеют формульный характер и основываются на кратких фигурах, изображающих радость (а), покой, беспрепятственное инерционное движение (б), лучи (в). Н. Эскина делает вывод о том, что возникающие фигурационные слои вносят авторскую интонацию в художественное истолкование поэтического текста хорала. Напряжённно-личностная окраска колорирования, бесконечная изменчивость мелодической линии, единство элементов, образующих хоральный напев и комментирующие слои фактуры, – всё это создаёт притягательность, совершенство и необычность музыки Д. Букстехуде.

Пример 48:



Пример 49:



Таким образом, с помощью освоения комментирующей функции фигурации в хоральных обработках вырабатывались приёмы смыслового построения фактуры клавирных пьес в полифонических жанрах. Необходимо отметить также, что постепенно закреплялись характерные фактурные рисунки, выделялись фактурные ячейки, имевшие символическое значение не только у представителей немецких органных школ, но и в музыке И.С. Баха.

Букстехуде, наряду с Шютцем, воплотил искренне и ярко те чувства, с которыми жили люди их трагического времени. Букстехуде был художником с пылкой фантазией и огромным темпераментом, никогда не покидавшим сферу возвышенного. В своих прелюдиях и фугах, фантазиях, токкатах для органа, с причудливым переплетением имитационного и аккордового склада, комплексов резко контрастных видов фактуры, с многоярусной и монументальной композицией. Композитор облакает эту стихию в форму пышно-фигурационного концертного стиля. Для

Букстехуде характерно взаимопроникновение жанров прелюдии, токкаты и фуги. Например, его прелюдия-фуга сольминор – это монументальное произведение, близкое контрастно-составной форме с чертами импровизационности. За эффектным «ораторским» вступлением в этом произведении следует пассажная фугетта, которую сменяет прелюдийный эпизод, центральную часть составляет развитая фуга на подвижную тему, затем идёт новый прелюдийный раздел с последующей фугеттой, как бы растекающейся в эффектной пассажной коде. Все части плавно и свободно переходят одна в другую. В сочинении проходит череда ярких образов почти театральной яркости. Слияние признаков различных форм в единую композицию отмечалось многими исследователями в отношении хоральных обработок Букстехуде. Чрезвычайно содержательны его остинатные формы – пассакалии, чаканы. Ре-минорная Пассакалия Букстехуде – одна из самых трагичных страниц немецкой музыки XVII века как одной из эпох войн, приносящих страдания народам и вызывающих отклик в художественной фантазии больших и чутких музыкантов. Это музыка крупного мазка, рельефных линий, чёткого контура (пример 50).

Пример 50:



**Вопросы и задания:** 1. Дайте развёрнутую характеристику музыкального стиля барокко и назовите его наиболее ярких представителей в разных странах Европы. 2. Чем различаются периоды раннего и среднего барокко? 3. Где формировался виртуозный инструментальный стиль? 4. На каких эстетических основах создавалась ранняя опера? 5. Сравните две или три национальные оперные школы. 6. Объясните, в чём заключено значение творчества Люлли в формировании классического стиля. 7. Назовите имя основоположника итальянской скрипичной школы. 8. Проследите путь органного искусства в немецкой музыке раннего и среднего барокко. 9. Кто заложил основы нового клавирного виртуозного стиля? 10. Каковы особенности формообразования в органном творчестве Букстехуде?

## МУЗЫКА ВЫСОКОГО БАРОККО

### *Общие положения*

Период высокого барокко связан прежде всего с определёнными вершинами в инструментальной музыке, а именно с творчеством выдающихся итальянских инструменталистов Дж. Тартини, А. Вивальди, Д. Скарлатти, французских клавесинистов «второй волны» и замечательных немецких композиторов Муффата, Телемана. Особое место в истории музыки обозначенного периода занимают такие гиганты, как И.С. Бах и Г.Ф. Гендель, а также деятельность Ж.-Ф. Рамо. Его временные рамки примерно совпадают с рубежом XVII–XVIII веков и простираются примерно до середины нового столетия (обычно отсчёт ведётся до кончины Генделя).

В этот период возникают две крупные музыкальные формы: старинная двухчастная сонатная и особая форма рондо, где рефрен проводится не всегда в главной тональности и, следовательно, втягивается в развивающее модуляционное движение. Постепенно вызревает сонатно-симфонический цикл, в котором воплощается принцип централизующего единства: ярчайший контраст темпов в середине цикла – между второй и третьей частью, развивающая группа частей заставляет активно ожидать структурного завершения цикла, его финала, развязки симфонического действия.

По-новому раскрываются функции рельефа и интермедийности. У Люлли в предыдущий период функцией рельефа создаются индивидуализированные, ярко отчленённые построения, которые почти не имеют тематического фона – он лишь подразумевается или намечен. В музыке французского стиля рококо с его ювелирной графикой такие понятия, как период, предложение, фраза, а иногда и мотив, ещё недостаточно дифференцировались, поэтому и возникали парадоксальные явления, когда фраза выполняет функцию периода неповторного строения (у Куперена и повторного). Для него характерны кадансовая завершён-

ность, типична повторяемость, внутренняя дифференцированность. В творчестве Куперена достигается полюс тематической рельефности в музыке высокого барокко.

На пути завоевания художественного господства принцип централизующего единства проходит три стадии: первоначально в стиле барокко он выявлялся в элементарной форме, постепенно подчиняя себе традиции драматургии предыдущих стилей; в период Баха–Генделя–Рамо он раскрывает свои «развивающие» возможности, в эпоху же Моцарта–Бетховена его значение становится всеобъемлющим для музыкального искусства Европы и все компоненты музыкального языка и формообразования приобретают полноту выражения заключённой в них внутренней контрастности. Музыкальная драматургия симфонизируется, она приобретает свой драматургический центр – тематическую репризу, то есть утверждение начальной индивидуализированной темы. Принципиально новое в области принципов драматургии состоит в способности перерастания одной образной индивидуальности в другую: не просто сопоставление контрастных тем, не показ связанной галереи индивидуализированных картин-образов, а драматическая сцена рождения новой индивидуальности из противоречий начального образа. Так возникает форма сонатного аллегро, где контраст основных тем становится контрастом производным, подготовленным в недрах связующей партии. Сонатный принцип разрабатывается у И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Ж.Ф. Рамо, Д. Скарлатти, Г. Муффата и др. Пьеса для клавира «Маленькие ветряные мельницы» Ф. Куперена – редкий пример сонатности в стиле рококо. Бах вплотную подходит к симфоническому принципу мышления в мессе *h-moll*, «Страстях по Матфею».

В высоком барокко оперный жанр охватывает кризис (в связи с оперой-серией), так как индивидуальность превращается во всеобщность, а неповторимость становится стандартом. Гениальные дерзания в поисках утончённого своеобразия застыли в шаблонах (*lamento*, *buffo*, *eroico* и т.д.). Трагическим и глубоко знаменательным стало оперное творчество Генделя – эти оперы остались непризнанными. Композитор последовательно доводил вокальные принципы барокко до вершины, но исторический поток уже миновал эту вершину. На смену выступало новое искусство интермедии. Музыка *opera buffa* пленила весь мир жизненной правдивостью и непосредственной простотой особенного, преодолевавшего крайности единичности и всеобщности музыкальных образов барокко. Опера *buffa* нашла новый реалистический музыкальный язык. Поэтому оперы Генделя проиграли сражение с нарождавшейся новой музыкальной эстетикой.

Аналогичным является и кризис в инструментальной музыке. Фуга – наиболее характерный инструментальный жанр высокого барокко. Кристаллизуя и утверждая своеобразие жанровых типовых черт имитационно-полифонической формы, fuga не может не опереться на противоположные её природе индивидуализирующие силы вокальной

тематики – узнаваемость, рельефность имитируемой темы. Чем заострённее типичность фуги, чем ярче выражены в ней черты её жанрового типа, то есть чем она заметнее и рельефнее, тем индивидуализированнее оказывается её тематика, тем конкретнее образно-эмоциональная характеристичность и аналогии с оперным жанром. Не случайно, что среди более чем 400 фуг Баха нет даже двух с одинаковыми схемами. Предельно абстрактный жанр оказывается средоточием предельно индивидуализированных для своего времени форм и тематики. «Жертвами» кризиса жанра стали вершинные творения Баха имитационно-полифонического стиля «Musikalisches Opfer», «Die Kunst der Fuge», которые не вышли за пределы научно-художественной мысли. Новый реалистический европейский стиль вырос из живого камерного музицирования, совместившего обобщённость инструментального тематизма с живой конкретностью вокальной тематики. С. Скребков считает: «Opera buffa и камерная симфония выросли из самой сердцевины того величественного музыкального древа музыки, каким был стиль высокого барокко и крайними ветвями которого были, с одной стороны, оперная ария, а с другой – инструментальная fuga» [28, с. 214].

### *Итальянская опера*

На протяжении всего XVIII века итальянская опера и её жанровые разновидности широко распространялись по Европе, привлекая к себе общественное внимание и возбуждая эстетические споры, особенно острые сначала в самой Италии (к 20-м годам столетия), а в Париже ближе к середине века и позднее. Оперный жанр приобрёл мировую известность. Распространялись не только произведения, крупнейшие итальянские оперные композиторы работали в европейских музыкальных центрах, итальянские оперные труппы с лучшими певцами-виртуозами выступали на столичных сценах. Для истории музыки в Европе XVIII века существенными оказались те тенденции, которые наблюдались в музыкальном развитии оперы-seria и оперы-буффа. Т. Ливанова пишет: «В эволюцию западноевропейской музыки на переломе от начала века к венским классикам итальянская опера влилась как свежая и мощная струя в широкий поток движения. Этому способствовали большая органичность музыкального развития в Италии и то обширное поле действия, которое было завоёвано итальянской оперой за пределами страны» [18, с. 136]. Обобщил достижения оперного искусства Италии А. Скарлатти, непосредственно связавший оперные традиции XVII века и неаполитанскую школу XVIII столетия, его творчество как раз и находится на переходном положении в историческом плане. Свой вклад внесли также Н. Порпора (1686–1768), Ф. Фео (1691–1761), Л. Винчи (1690–1730), Л. Лео (1694–1744), Ф. Манчини (1679–1739), И.А. Хассе (1699–1783), десятки второстепенных композиторов.

Алессандро Скарлатти (1659–1725) написал около 130 опер, более двухсот месс, а количество его кантат на религиозно-библейские сюжеты составило свыше 800, писал он и инструментальную музыку. Он родился на Сицилии, в Риме учился у Дж. Кариссими, в Неаполе – у Ф. Провенцале. Первую оперу «Невинное заблуждение» Скарлатти поставил в Риме в 1679 году, после чего приобрёл известность и получил место капельмейстера у видной меценатки, бывшей шведской королевы Христины. Позднее композитор переехал в Неаполь, где состоял при королевском дворе. В Неаполе появились оперы «Из несчастья – счастье», «Причуды любви, или Розаура», «Пирр и Деметрий» и др.

В 1702 году Скарлатти вернулся в Рим, стал регентом и, продолжая создавать оперы, обратился к жанрам кантаты, оратории и инструментальной камерной музыки. В начале 90-х годов в Риме возник кружок деятелей искусства «Академия аркадских пастушков». Греческая «Аркадия» олицетворяла для членов кружка идеал античной ясности, а пастушество было символом естественности и простоты. Свои принципы Академия противопоставляла ходульной аффектации маринизма, тяжеловесной пышности и причудам барокко, мишурному блеску официального придворного искусства. Скарлатти вошёл в этот кружок, сблизился там с Корелли, Пасквини, Марчелло и Генделем, приехавшим в Италию из Гамбурга.

С 1708 года композитор возвратился в Неаполь и посвятил себя педагогической деятельности в консерватории Сант-Онофрио, наездами он бывал также в Риме и Флоренции. В этот период он достиг высшего совершенства в своём оперном творчестве («Аттилий Регул», «Карл, король аллеманов», «Гризельда» и др.) и получил широкое признание. Для своих опер Скарлатти избирал сюжеты по преимуществу исторические, бытовые, отчасти заимствуя их из греческой мифологии. У него есть героические драмы типа «*seria*» («серьёзная опера»), такие, как «Тит Семпроний Гракх», «Аттилий Регул» и др., есть бытовые драмы с развитой любовной интригой, такие, как «Гризельда», «Розаура», создавал он и комедии, в частности «Счастливые иллюзии».

Скарлатти был искусен и смел как полифонист, утверждавший основы нового свободного стиля. Он стоит в одном ряду с мастерами ранней фуги, с Дж. Фрескобальди и А. Корелли. Вместе с тем он выступает как одарённый гомофонный композитор. Скарлатти был замечательным мелодистом, причём его мелодика имеет чисто итальянскую природу, а её истоки уходят в почву неаполитанской песенности. К. Розеншильд отмечает следующие особенности: «Эмоционально открытая, сладкозвучная, она льётся на большом дыхании, плавно, широким потоком. Контур её мягок, пластически гибок, интонации напоены чувственностью. Но стихия эмоции всегда умерена благородной сдержанностью и истинной красотой формы. Рисунок изящен, движение преобладает типа степенного, неторопливого (впрочем, тип этот не единственный). Повсюду щедро рукой художника рассыпаны



выразительнейшие мягкие задержания, великолепно закруглённые кадансы, подчёркнутые мелизмами, разнообразные и изящные синкопированные фигуры» [27, с. 169]. В гармонии он нашёл новые краски, в частности широко применяя в лирико-патетических ариях гармонию секстаккорда второй пониженной ступени, экспрессивно обостряющую заключительные обороты («неаполитанский секстаккорд»), как, например, в популярнейшей арии Розауры (пример 51). Ария стала центральной оперной формой. Излюбленным принципом её строения у Скарлатти и неаполитанской школы в целом была трёхчастность с видоизменённой, колоратурно расцвеченной репризой, она получила название арии *da capo*, то есть «от головы». Такая форма позволяла сочетать единую линию динамического нарастания с красивой уравновешенностью формы.

#### Пример 51:

В неаполитанской школе сложились различные виды арий и дуэтов. Велики заслуги Скарлатти в усовершенствовании речитатива. Он сохранил и искусно применял *recitative secco*, близкий к напевному говору и сопровождавшийся протянутыми аккордами на клавесине. Новаторство композитора проявилось в разработке *recitative accompagnato*, в котором Скарлатти достиг большой экспрессии и завершенности. Аккомпанировал в таком речитативе оркестр. В отличие от «сухого» речитатива, вокальная

линия аккомпанируемого речитатива была мелодически развитой и кантабильной, имела точное метрическое строение с обозначением тактовой черты, музыка насыщалась мелодическими голосами и требовала координирующих усилий дирижёра. Стил вокального искусства неаполитанской школы получил название *bel canto*, его значение переросло местные рамки и распространилось по всей Италии. Неаполитанцы культивировали чистый, красивый звук, долгими годами совершенствовались сверкающую светлость тембра, его прозрачность в высоком, а бархатную густоту в низком регистре и способность переливаться множеством оттенков. Упругое ритмичное пение сочеталось с большой импровизационной свободой, особенно в исполнении репризы арии и речитативов *сессо*. Была выработана техника колоратуры со звуком слитным или отрывистым. Певческая манера дифференцировалась в зависимости от типа арии: *Lamento* требовало одних приёмов, *di bravura* – других.

Вместе с тем *bel canto* имело и теневые стороны. В частности, оно могло быть слишком сладкозвучным, не соответствующим глубине образа, а колоратурные импровизации зачастую нарушали границу драматически дозволенного. Исполнению не хватало психологической глубины, какой требовали от певца, например, оперы Монтеверди. Безграничное и бесконтрольное господство музыки в оперном театре приводило к пренебрежению словом. Эти отрицательные черты неаполитанской оперы под воздействием придворных вкусов и нравов в скором времени подверглись гипертрофии и стали факторами упадка. Интерес к операм Скарлатти быстро угас с наступлением новой музыкальной эпохи, но его музыка как таковая неизменно вызывала интерес, и не только на родине.

А. Скарлатти и другие представители его школы большое внимание уделяли оркестру в опере. Они продолжили разработку приёмов инструментовки сообразно сценическим положениям и требованиям театральности, начатую Монтеверди, и многого в этом плане достигли. Опера открывалась «симфонией», затем из театра название перешло и в музыку концертного плана. Симфония Скарлатти – это небольшая циклическая пьеса, темы которой непосредственно не связаны с последующим музыкальным содержанием. В основе лежали контрасты – темповые, мажора и минора, чётных и нечётных размеров, гомофонии и полифонии. Здесь были найдены основы для формирования будущей симфонии XVIII века.

Прогрессивные принципы А. Скарлатти нашли блестящих продолжателей в лице композиторов большого мелодического дарования: Эммануэля Асторга (1680–1757), Франческо Дуранте (1684–1755), Николо Порпора, Леонардо Винчи, Леонардо Лео. Вместе с тем неаполитанская опера была ярким театральным явлением в основном лирической природы. Раскрытие чувств героев составляло главное выразительное содержание её музыки, и прежде всего арий, которые становились обычно впечатляющими вершинами всех трёх актов оперы, но они означали почти всегда остановку действия. Речитативы выполняли лишь служебную или

подчинённую роль. Если предшественники – флорентийцы – провозглашали «благородное пренебрежение мелодией», неаполитанцы склонны были, скорее, пренебречь словом, а их либретто были гораздо ниже венецианских. В текстах даже лучших либреттистов (А. Зено, Метастазιο) было много условности, аффектации, схематизма, и это неизбежно холодило оперу. Музыке не хватало сценичности, сцене не хватало действия. Затем пришёл черёд музыки, для которой потеря драматизма и живой лирически-выразительной струи всегда составляла самую большую опасность. Со временем зародилось эпигонство, подражательство, в мелодии укрепился мертвящий шаблон. Многие исполнители, увлекшись виртуозной колоратурой, поступились принципами художественности. Эти признаки вырождения сказались в том, что, глубоко внедряясь в культуру других стран, итальянская опера становилась всё более художественно немощной, хотя её бесспорное мелодическое богатство является образцом и наследуется другими оперными школами.

Творчество А. Скарлатти само по себе не давало оснований для критики стереотипов оперы-seria. Композитор обращался к широкому кругу сюжетов, вплоть до комедийных, не порывал с полифоническим письмом, обладал хорошим драматическим чутьём, был восприимчив к народнопесенным влияниям и не ограничивал свой вокальный стиль узкопонимаемой виртуозностью. Однако многие его последователи навлекли на себя острую и резкую критику. Среди ранних критических откликов на искусство seria выделяется памфлет Бенедетто Марчелло «Модный театр» (1720). Одарённый композитор, видный политический деятель, просвещённый музыкант, обладавший острым интеллектом, Марчелло высмеял все стороны современного ему итальянского оперного театра, имея в виду не оперу-seria в её лучших образцах, а тип спектакля. Памфлет имел большой успех и попал точно в цель. Однако итальянская опера и во времена Марчелло и позже продолжала распространяться по Европе, не утрачивая своего влияния на слушателей и привлекая их внимание к своим лучшим образцам музыкальной стороной. Хотя оперы-seria сошли со сцены, арии из них и сегодня входят в классический репертуар вокалистов.

Неаполитанскую оперу после А. Скарлатти исследователи признают явлением крайне противоречивым. Пренебрежение драматической сутью оперного жанра при яркости музыкальных образов, пренебрежение драматической стороной спектакля при блестящих его вокальных силах – таковы главные противоречия. Помимо ценности музыки, оперу поддерживали крупнейшие либреттисты, вскоре после появления памфлета вытеснившие многих ремесленников с видных позиций и укрепившие словесно-поэтическую основу оперного произведения, не затронув его музыкальной концепции. Это были Апостолю Дзено и Пьетро Метастазιο. Особенно велика роль Метастазιο, умного и проницательного литератора, одарённого стихотворца, ставшего с 1730 года придворным поэтом-либреттистом в Вене. Его наиболее известные оперные либретто

созданы во второй четверти XVIII века, среди них «Артаксеркс», «Александр в Индии», «Покинутая Дидона», «Ахилл на Скиросе», «Милосердие Тита». К либретто Метастазιο обращались многие композиторы, его превозносили как поэта, ставили выше Расина и Корнеля, сравнивали с Гомером, на иные его либретто было написано более ста опер. Т. Ливанова отмечает: «По существу Метастазιο до предела усовершенствовал, отшлифовал, очистил от случайностей, от поэтической небрежности, упорядочил и изложил звучными стихами прежнюю либреттную схему оперы *seria*, тем самым всячески укрепив её и сделав доступной для композитора любого ранга, даже для музыкального ребёнка, пробовавшего силы в музыкальной композиции» [18, с. 143]. Оперная поэтика Метастазιο высоко ценилась композиторами, обращавшимися к опере-*seria*, когда же назрела необходимость реформы серьёзной оперы, эти надёжные либретто обнаружили свою несостоятельность в новой эстетике, им на смену пришли либретто уже другого типа.

Развитие оперы-буффа шло в Италии – в Неаполе и Венеции, а затем и за пределами страны по иному пути, чем оперы-*seria*. Комедийный жанр зародился позже серьёзного, он ориентировался на другие вкусы, оказался ближе к жизни и жизнеспособнее. Композиторы, обращавшиеся к опере-буффа, не отказывались от сочинения опер-*seria*, они старались затронуть иные стороны музыкального восприятия тех слушателей, которые присутствовали на спектаклях серьёзных опер. Искусство буффа оказалось своего рода отдушиной, весёлым и непринуждённым отдыхом от условного театра оперы-*seria*. Истоки неаполитанской и венецианской оперы-буффа уходят в XVII век, а её предистория связана с различными явлениями итальянского театра: с комическими интермедиями в антрактах оперы-*seria* конца XVII века, с диалектальной комедией начала XVIII века, с комедией дель арте. Итальянская опера не чуждалась и раньше комедийности, однако оперный комедийный жанр сложился лишь к 30-м годам XVIII столетия, в то время как с начала века опера-*seria* стремилась отторгнуть от себя простонародные элементы.

Историю оперы-буффа открывает Перголези (1710–1736), создатель первых классических образцов комической оперы, получивших мировое признание. Перголези писал интермедийные вставки в антракты собственных опер-*seria*<sup>35</sup>, но его произведения переросли избранные рамки и стали в практике театра образцами нового жанра – оперы-буффа как самостоятельного спектакля. Перголези с успехом работал в разных областях, сочиняя оперы-*seria*, кантаты, духовные произведения, инструментальную музыку. Гениальный композитор прожил всего 26 лет, но успел сделать очень много, причём в его творчестве выступают черты нового стиля – гомофонного, мелодичного, гармонически прозрачного,

<sup>35</sup> Комические интермедии создавались и до Перголези, в них обычно разыгрывались жанровые сценки, причём действие развивалось в стремительном темпе, несложная интрига была занимательной. Музыка не занимала в таких вставках высокого положения.

пластичного, широко доступного для восприятия. Перголези не приемлет всё ему чуждое — многоплановые контрасты барокко, сложные полифонические формы, грандиозные художественные концепции и т. д. Он стремится к ясности и простоте. Т. Ливанова отмечает: «Именно в творчестве Перголези, который ушёл из жизни раньше Баха, Генделя, Рамо, раньше Вивальди и Доменико Скарлатти, с наибольшей ясностью, чем у других, обозначился перелом к новой музыкальной эпохе. Перголези был первым художником нового поколения, всецело для него характерным, бескомпромиссным и в то же время достигшим всеобщего признания. Творчески развивался он с такой быстротой, что все его произведения кажутся зрелыми в старых жанрах (опера seria) и открывающими новые пути для только возникающих» [18, с. 149].

Перголези воспитывался в неаполитанской школе у таких мастеров, как Г. Греко, Ф. Дуранте, Ф. Фео. Он рано начал писать музыку для местных театров и оказался очень восприимчивым к неаполитанской бытовой музыкальной традиции. В 1731 году в одном из театров Неаполя была поставлена его опера-seria «Салюстия». Путь к опере-буффа был необыкновенно кратким: Перголези написал музыку к диалектической комедии Дж. Федерико «Влюблённый брат» и к ряду других комедий. В 1734 году он создал музыкальную интермедию «Служанка-госпожа» на либретто того же автора, причём две её части должны были исполняться между актами его же оперы-seria «Гордый пленник». Следующей интермедией стала «Ливьетта и Траколло». Перголези вовсе не ставил себе задачи создания нового жанра, его интермедии стали новой разновидностью оперы именно в жизни театра. Они оказались настолько интересными, что их стали исполнять в качестве самостоятельных спектаклей.

Образцы оперы-буффа во многом противостояли опере-seria: в сюжетной основе (бытовые комические, а не мифологические либо исторические), в характере развёртывания действия (живое развёртывание простой, но занимательной интриги вместо нагромождения событий) и т. д. В опере-seria не было необходимости раскрывать характеры героев, музыка выражала лишь типичные эмоции, в опере-буффа потребовалась музыкальная характеристика персонажей хотя бы в общей форме. В пышных постановках оперы-seria центральной фигурой был певец-виртуоз, в скромных по сценическому оформлению операх-буффа появился интерес к ансамблю оперных артистов. Сам характер музыки, лёгкой и динамичной, потребовал от актёра подвижности, чувства ансамбля, мастерства комедийной игры.

Наибольшую известность получила «Служанка-госпожа» Перголези, где намечены все характерные черты нового типа оперы. Сюжет интермедии прост, он заимствован из круга типовых сюжетов комедии дель арте, а центральные действующие лица близки характерным маскам (Уберто, комический старик, тип Панталоне и Серпина, молоденькая служанка, тип Коломбины). Простейшая сюжетная основа — молоденькая служанка хитростью женит на себе хозяина и сама становится над ним

госпожой — никак не определяет ценности произведения Перголези. Именно прекрасная музыка облагородила традиционные образы, композитор опозитизировал атмосферу действия, избежав банальности образов. Перголези обратился к ясной, выпуклой, пластичной мелодике, с тенденцией к жанровости. Ему потребовались чёткие, простые формы с очерченными каденциями, ясность функциональных соотношений, прозрачность фактуры, в чём нашла отражение гомофонность мышления композитора. Вкус Перголези в «Служанке-госпоже» безупречен, партитура не содержит ничего лишнего. Композитор считает достаточным для определения характерности по две арии на каждого из персонажей. Уберто раскрывается в первой же арии, полной весёлой буффонады, причём приёмы, намеченные Перголези, в частности разделение музыкальной речи на короткие мотивы, отделённые друг от друга паузами, ворчливые повторы одних и тех же оборотов, быстрый темп и т. п., были позднее развиты многими композиторами в целом ряде партий баса-буффа вплоть до Лепорелло (пример 52).

Пример 52:

*Allegro*

Sempre in contra-sti con te si sta con te si sta,  
o qua, o là, o su, o giù, o sì, o no,  
or que-sto ba-sti; ba-sti; ba-sti, fi-nir si può.  
fi-nir si può, fi-nir si può.  
Ma che ti pa-re, ah! me che ti pa-re, ah! ho io a cre-pa-ret Sig-nor mio  
noi Ho io a cre-pa-ret Sig-nor mio,  
noi Sem-pre, sem-pre, sempre in con-tra-sti con te si sta,  
con te si sta, o qua, o là, o su, o giù,  
or que-sto ba-sti, fi-nir si può, fi-nir si può.

«Служанка-госпожа» Перголези не только начала историю нового оперного жанра в Италии, но и проникла во многие другие страны Европы, неизменно вызывая симпатии к композитору. Эта опера не утратила своего

обаяния и в наши дни, она с успехом ставится на разных сценах мира. Вторая опера-буффа Перголези «Ливьетта и Траколло» гораздо ближе к итальянской диалектной комедии с её грубоватостью и остротой, чем «Служанка-госпожа». Во вторую интермедию композитор включил остропародийные эпизоды. Так, вор Траколло в одеянии нищенки, выпрашивая подаяние, исполняет типичную мелодию оперного *lamento* басом, при этом он то и дело прерывает чувственную музыку грубыми вставками – советами своему товарищу. Пойманный на месте преступления, Траколло разражается большим трагикомическим монологом с патетическим обращением к богам (как в опере-*seria*), с восклицаниями, вибрацией голоса, с усилением сопровождения уменьшёнными септаккордами, что резко сменяется затем неистовой буффонадой.

Острокомедийный стиль, представленный в интермедиях Перголези, не исчерпывает его возможности и склонности. Композитор выступает и как тонко чувствующий лирик, что отчасти проступает в музыке его опер-буффа, но особенно заметно в его операх-*seria* («Салюстия», «Олимпиада»), а также в медленных частях инструментальных циклов и духовных сочинениях. Казалось бы, «*Stabat mater*» – церковное песнопение в форме духовной кантаты – наиболее далеко от комической оперы. Однако в их музыке нет существенных различий. Написанное для камерного состава (сопрано и альт в сопровождении струнного оркестра и органа) духовное произведение Перголези проникнуто глубоким лирическим чувством, теплотой и сердечной нежностью. Небольшой дуэт сопрано и альты о глубине материнской скорби у креста близок лучшим образцам проникновенной арии *lamento* (пример 53).

Пример 53:



В любых жанрах, к которым обращался Перголези, им сказано новое слово. Его увертюры, трио-сонаты представляют собой молодой, предклассический стиль и отлично вписываются в развитие итальянской инструментальной музыки своего времени. Об этом свидетельствуют строение цикла, характер изложения и развития, тематизм. Свежесть и сила музыки Перголези не померкла даже на фоне более поздних высоких образцов музыки венских классиков.

### *Инструментальная музыка в Италии*

Инструментальная музыка для струнных, а также клавирная музыка получили блестящее развитие в Италии в первой половине XVIII века. Их воздействие на инструментальную музыку Европы было весьма ощутимым, если не определяющим.

Традиции Корелли продолжали как его непосредственные ученики — Ф. Джеминиани (1687–1762), П. Локателли (1695–1764), так и другие крупные композиторы Италии, в первую очередь Ф. Верачини, А. Вивальди, Дж. Тартини. Трио-соната и concerto grosso проникают из Италии в другие страны Европы. Молодое поколение итальянских скрипачей уже по-иному трактует сонату и концерт, создавая образцы сольных и сольно-концертных жанров.

Антонио Вивальди (1678–1741) родился в Венеции в семье скрипача из капеллы собора св. Марка. С юности он приобрёл известность как блестящий виртуоз. До 1718 года Вивальди был связан с богатой музыкальной жизнью Венеции, участвуя в ней как исполнитель, педагог-скрипач, дирижёр оркестра, директор консерватории, плодовитый композитор, постановщик собственных опер. Необыкновенная насыщенность его беспокойного существования, неиссякаемые, казалось бы, творческие силы, редкая многосторонность интересов соединялись у Вивальди с проявлениями яркого, несдержанного темперамента — вплоть до поступков, производивших впечатление легкомысленных, которые приносили ему серьёзные жизненные осложнения. Так, приняв сан аббата, Вивальди и не думал отказываться от своих бесшабашных привычек и манеры поведения. Его прозвище «рыжий аббат», по словам Гольдони, пристало ему больше, чем собственное имя. Неудивительно, что он навлекал на себя неприятности со стороны церковного и городского начальства. Он в течение ряда лет концертировал в различных городах Италии и таких крупных европейских центрах, как Париж, Вена и др. Жизнь Вивальди закончилась в бедности в Вене в 1741 году. Ни кипучая деятельность музыканта, ни слава виртуоза, ни его прекрасная музыка не принесли ему спокойной старости или приличного достатка.

Творчество Вивальди исполнено богатством художественной фантазии, силой темперамента и пластикой формообразования. Оно не теряет своего очарования и жизненности с уходящими веками. Помимо



465 концертов для разных составов и 73 сонат для различных инструментов, Вивальди создал множество опер, 3 оратории, 56 кантат, несколько серенад и десятки культовых произведений. В наше время основной интерес представляет его инструментальная музыка, где концерт был любимым жанром. Concerti grossi составляют лишь десятую часть от всех концертов, так как композитор предпочитал сольные сочинения: 344 концерта написаны для одного инструмента и 70 – для двух или трёх инструментов. Среди сольных концертов подавляющее большинство (220) скрипичные, хотя есть для виолончели, флейты, фагота, гобоя, мандолины, виола д'амур.

Вивальди, будучи блистательным исполнителем, никогда не стремился к самодовлеющей, головоломной виртуозности, виртуозный размах способствовал у него общей яркости впечатления от образного строя произведения. Именно в этой творческой интерпретации концерт в ту пору (как и оперная увертюра в Италии) был самым масштабным и самым доступным из инструментальных жанров – и оставался таким вплоть до утверждения симфонии. Вивальди обладал острым чувством звукового колорита, свободно обращался ко многим инструментам и их сочетаниям в рамках концертов, создавал сонаты для разных составов, включая даже волюнку. Он нередко мыслил свою музыку программно. Так, среди его концертов ор. 8 (под общим названием «Опыт гармонии и изобретения, 1725) есть группа произведений «Четыре времени года», а также концерты с названиями «Буря на море», «Наслаждение», «Подозрение». Ор. 10 (1729) включает концерты «Ночь», «Протей, или мир наизуворот», «Тревога». Первый из них написан для фагота, струнного ансамбля и клавесина, что уже само по себе говорит о сложных звукоколеристических задачах и специфическом замысле композитора. В ор. 11 есть обозначения: «На деревенский лад», «Концерт, или Почтовый рожок», «Великий могол». Программу того или иного произведения композитор то ограничивал определённым подзаголовком («Пастушка», «Отдых», «Фаворит»), то развёртывал как картину каждой из частей в цикле («Времена года»). Даже когда в концертах нет программных «расшифровок», их образы воспринимаются столь же ясно и конкретно. Тематизм Вивальди несёт на себе печать народно-жанровой мелодики, почвенно-итальянского песенного и танцевального склада, даже особого «ломбардского вкуса» (с экспрессивным подчёркиванием острых синкопированных ритмов, с ритмическими переборами, сменами ритмических акцентов), порой оперного драматизма (сближаясь со стилистикой нарождавшейся в то время оперы-буффа).

Судьба оперного наследия Вивальди не совсем ясна, так как оно практически не вошло в историю оперного жанра и не оставило в ней заметного следа. Композитор создал 46 опер, из которых сохранилось менее половины. Это традиционные оперы-серии на мифологические и легендарные сюжеты. Подобные оперы того времени были по своей сути

«концертом в костюмах», они быстро сходили со сцены. Достаточно условны и оратории Вивальди, однако в них больше свежести.

В инструментальной музыке, где композитора не стесняли условности оперы-серия, рамки «духовной воинственной оратории» (как названа «Юдифь») или духовного псалма, он чувствовал себя свободно, так как словесный текст не был обязательным для круга его образов, а методы развития соответствовали авторским намерениям. Хотя композитор немало работал над сонатой, именно концерт с его крупными контурами и сжатой драматургией трёхчастного цикла устраивал Вивальди больше, чем камерные жанры. При всём разнообразии составов в концертах Вивальди господствует единый тип композиции. Динамической активности первых частей цикла противопоставляется сосредоточенность медленных частей с внутренним единством их тематизма и большей простотой композиции. Многочисленные Andante, Largo и Adagio в концертах Вивальди далеко не однородны. Они могут быть идиллически спокойными или пасторальными (во «Временах года»), но при обращении к жанру пассакалии или сицилианы их чувственная сфера погружается в скорбные эмоции. Для лирических центров концертов характерно широкое развёртывание мелодизма, контрапунктирование верхних голосов, как, например, в сицилиане из concerto grosso op. 3 № 11 (пример 54).

Пример 54:



Тематизм финалов более прост, внутренне однороден, близок народно-жанровым истокам. В качестве образца обратимся к финалу того же концерта. Музыка пронизана беспокойством и необычна по остроте звучания. Солирующие скрипки начинают вести в имитационном изложении тревожную, ровно пульсирующую тему, а затем с четвёртого такта в басу маркируется хроматическое нисхождение в том же пульсирующем ритме (пример 55).

Пример 55:



В целом стиль концертов Вивальди рассматривается как прямой предшественник классического. Распространяясь по Европе, его концерты оказали плодотворное влияние на многих композиторов, послужили для современников образцами концертного жанра. Так, концерт для клавира сложился под прямым воздействием скрипичного концерта (в частности, у Баха).

Основателем и признанным главой падуанской скрипичной школы стал Джузеппе Тартини (1692–1770), творчество которого протекало уже в период высокого барокко. Уроженец истрийского города Пиран, расположенного как раз напротив Венеции, Тартини впитал в себя как итальянскую, так и истрийскую (близкую славянской) песенность. Он получил широкое гуманитарное образование, к музыкальному профессионализму пришёл не сразу, но смог поднять скрипичное искусство на новую высоту виртуозности, ранее не доступную по техническим условиям даже для Корелли. В своей композиторской и теоретической деятельности Тартини многим обязан выдающемуся чешскому полифонисту Богуславу Черногорскому. Тартини сделал важные открытия в музыкальной акустике, которые изложил в трактатах. Он воспитал целую плеяду замечательных артистов – Нардини, Паскавалини, Феррари, Грауна и др. По мере того как складывалась и развивалась падуанская школа, а её глава вырастал в одного из авторитетнейших скрипичных педагогов Европы, возникла необходимость обобщить богатый педагогический опыт. Тартини осуществил эту задачу в письме к скрипачке Маддалене Ломбардини (Сирмен), которая у него обучалась и восприняла его принципы. Это письмо было опубликовано посмертно в Венеции в 1770 году и имело большое методическое значение для развития скрипичной педагогики.

В стиле Тартини отразилась не только другая эпоха, но и иная, более совершенная техника штрихов, которая вступила в период интенсивного развития в связи с назревшим стремлением к более разнообразной и динамически нюансированной выразительности. Кроме того, Тартини вывел свои мелодии за пределы двухоктавного диапазона, каким пользовался Корелли, и гораздо шире своего предшественника применил приёмы позиционной игры с освоением высоких позиций. Его наследие обширно и многообразно, хотя оно ещё не собрано и не изучено полностью. Одно лишь венецианское собрание насчитывает 42 сонаты и 114 концертов.

Стройным систематическим сводом техники Тартини стало его «Искусство смычка» – фа-мажорный цикл из 50 вариаций на тему *Tempo di gavotte* из сольной сонаты Корелли *op. 5 № 10*. По типу это фигурационные вариации, в которых остигатный принцип уже преодолен. Тема Корелли получила у Тартини совершенно новую, более тонкую, острую и детализированную по оттенкам эмоционально-выразительную интерпретацию.

В смысле поэтически-выразительного содержания в музыке Тартини, особенно его сонатах, раскрылись две образные сферы. В одной он отдал дань поэтизации быта, повседневности, обычных и малоприметных трогательных чувств, а в другой – воплотил стремительные взлёты и спады эмоциональных состояний, неукротимо-страстные порывы и мечты, предвещавшие романтические образы. Не случайно его влечение к программности (сонаты «Покинутая Дидона»). Примечательно, что, будучи поклонником Петрарки, Тартини для большинства своих сочинений находил эпиграфы в стихах любимого поэта. Не случайно и то, что самая популярная скрипичная соната Тартини получила среди широкой публики романтическое название «Дьявольские трели». В сонате, в самом деле, есть что-то «демоническое» в эстетическом понимании того времени: как запечатлённая художником поглощённость страстным чувством, его смятения и порывы. Произведение оказалось в центре виртуозного репертуара, а Тартини превратился в фигуру, которая в истории скрипичного искусства высится на пути, ведущем от Корелли к Паганини.

Форма циклической старинной сонаты получила в этой инструментальной драме предельно контрастное, широко развёрнутое решение. Драматически-контрастное чередование медленных и быстрых частей и разделов в финале этой сонаты ставит в центр внимания яростное, энергичное движение. Тональность соль минор главенствует на протяжении всего цикла. Печальная, мечтательно-поющая сицилиана (*Larghetto*) как бы расцвечена гармониями уменьшённого аккорда, а в её мягко закруглённых кадансовых оборотах впервые появляются скромные трели. *Allegro energico* врывается неожиданно и создаёт первую коллизию в цикле. Основное мелодическое ядро отличается напористостью и своей размашистостью резко контрастирует с ритмически ровным, моторным мелодическим элементом, получающим всестороннее развитие (пример 56). Трельные мелизмы, обостряя экспрессию, вспыхивают всё чаще на вершинах мелодических волн, фактура становится всё более и более виртуозной.

Пример 56:

*Allegro energico*

The musical score consists of five systems, each with a piano (piano) and violin (violin) staff. The tempo is marked 'Allegro energico'. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with frequent chords and arpeggios. The violin part has a more melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte).

В середине композиции вступает короткое, но очень значимое, патетически приподнятое *Grave*. В ответ на вдохновенную мелодию скорбной и строгой красоты музыка взрывается огненно-темпераментной пляской народного склада. Ритмическая формула нарочито проста, гармония ограничена элементарными функциями, мелодическая линия обнажена и базируется на начальных интонациях первой быстрой части, значительно скупее, суше стала фактура (пример 57). Однако все элементы формы как бы заострены: темп взвихрѐн, мелодия как бы разорвана на короткие фрагменты, графически резок рисунок сопровождения, взрывчатость вносят и акценты. К. Розеншильд отмечает: «Сфера трели – этого лейтмелизма сонаты – разрастается неудержимо. Захватывая всё более широкие поля звучания, постоянно нагнетая эмоциональный тонус, она придаёт сценически-пластичной смене контрастов ослепительно-яркий, мерцающий колорит» [27, с. 196].

*Allegro assai* как бы прослоено эпизодами-реминисценциями либо репризами-вариантами *Grave* (один из них образует заключительное четырёхтактовое *Adagio*). Этот приём Бетховен использовал в «Патетической сонате» для фортепиано. Сгусток виртуозности и энергии падает на последний раздел финала – большую сольную каденцию скрипки, построенную на технике двойных нот, исполнении аккордов и сложных трелей на мелодическом инструменте. Огромное эмоциональное напряжение музыки различные элементы и фазы развития гармонично уравнивают друг друга. Медленные разделы чередуются с быстрыми, песенность сопоставляется с танцевальностью, крупные линии мелодического рисунка оттенены мелким узором. Резкие тематические контрасты ассоциируются с появлением новых персонажей и возникновением новых ситуаций на сцене. В захватывающей инструментальной драме, воплощённой в «Дьявольских трелях», участвуют все музыкальные элементы, введённые композитором, ни один из них не остаётся в стороне, каждый получает максимальную проработку. Необычный цикл, воплощённый в сонате, отличается цельностью, стройностью, оригинальностью. Тартини сам считал эту сонату своим лучшим созданием.

#### Пример 57:



Не менее значимые явления происходили в клавирном искусстве. Итальянская музыка в первой половине XVIII века продолжала занимать лидирующее положение, а признанные итальянские виртуозы-клавиристы были своего рода «законодателями мод» в клавирном искусстве. Основы «нового фигурационного письма», выработанные на этапе универсальных фигур в клавирном творчестве Б. Пасквини, Д. Циполи, К. Поллароло и др., получили замечательное развитие и законченное стилевое оформление в клавирном творчестве испанского периода у Доменико Скарлатти. Изучение творчества Д. Скарлатти (1685–1757) вылилось уже в целое направление музыкознания, где зарубежными и отечественными

музыкантами были созданы фундаментальные исследования<sup>36</sup>. Среди итальянских композиторов из поколения Скарлатти традиции нового фигурационного письма развивал также Ф. Дуранте (1684–1755), его *Studi* моторного склада близки клавирной музыке Пасквини – Скарлатти.

«Упражнения для гравичембало» Д. Скарлатти, именуемые в наше время «сонатами», представляют собой небольшие инструктивные пьесы с размытыми жанровыми признаками<sup>37</sup>. Такие пьесы в эстетической иерархии позднего барокко занимали незначительное место, а потому не были скованы композиционной регламентацией. Судя по предисловию автора, который призывает рассматривать свои произведения как «изобретательную забаву Искусства», он намеренно обратился к «более лёгкому и разнообразному стилю», чтобы «приучить читателя к свободному владению клавичембало» [см.: 23, с. 22]. Выбранная установка, однако, не сулит лёгких путей в интерпретации сочинений, а с точки зрения соответствия тем или иным композиционным принципам остаётся загадкой на все времена. Проблема заключается в исключительном разнообразии в организации и выборе музыкального материала. И. Окраинец в основу своего исследования стиля гениального итальянца [89] поставила технику его клавирных сонат как музыкально-теоретическую проблему. Рассматривая формообразующую роль технического приёма в «ироничном и постоянно как бы опровергающем себя стиле Доменико Скарлатти», И. Окраинец приходит к выводу о закреплённости тех или иных приёмов за конкретными участками формы. Особенностью индивидуального стиля Д. Скарлатти является большое разнообразие фактурных рисунков, они как бы инкрустируются в фактурную основу, при этом рисунки семантически информативны. Так, встречающийся во многих пьесах росчерк арпеджио может означать торжественный выход, быть символом яркого впечатления от появления персонажа (пример 58) или изображать энергичный жест (пример 59).

<sup>36</sup>Одна из фундаментальных работ, посвящённых сонате, принадлежит У. Ньюману. Исследователь называет Скарлатти «индивидуальным гением клавира», а его сонаты «пальцевыми этюдами». Ньюман противопоставляет «первый галантный стиль» Куперена, Телемана, Тартини и Скарлатти с его барочной окраской «второму галантному стилю» 1750–1760-х гг. (Рутини, Солер, Галуппи, ранние Гайдн и Моцарт), который отмечен «антибарочными», предклассическими чертами. Впрочем, Скарлатти отводится своя «ниша» в музыкальной истории ввиду особой непохожести его сонат на работы других авторов в ближайшем историческом окружении и «прорывов в будущее», которыми отмечено его творчество [51].

<sup>37</sup>Именно эти произведения известны как «сонаты» Скарлатти (тексты 555 пьес дошли до нас в виде копий, сделанных переписчиками для испанского королевского двора, и лишь небольшой сборник этих пьес вышел при жизни автора), изначально они представляют собой вовсе не жанр крупной формы.

Пример 58:



Пример 59:



В изменчивой, взвихрённой постоянно поступающими импульсами фактуре сонат Скарлатти можно встретить и комбинаторно организованную музыкальную ткань. Особенно ярко это проявляется в миниатюрных сонатах К. 156 и К. 163. Так, схема сонаты К. 156 C-dur может быть представлена следующим образом:

$$\begin{array}{ccccccc}
 (A + B) & + & (C & + & B') & & \\
 4+4 & 3+3+2+3 & 4+7 & & 2+2+2+3 & & \\
 & 19 \text{ т.} & & & 20 \text{ т.} & & \\
 C, g & G & & & a, e, d, C & & C
 \end{array}$$

В разделах В и В' наблюдается устойчивость как тональная, так и фигурационная (повторяются одни и те же фигуры). Тематический материал здесь чётко очерчен, ритмические элементы отличаются упругостью, каждый такт повторен по два раза (во втором колене – со сменой регистра). На синтаксическом уровне заметна вариантность в компоновке тактовых единиц (3+3+2+3 в первом колене и 2+2+2+3 во втором), что связано с комбинаторной игрой.

Повторяющиеся лаконичные фигуры непривычной для своего времени конфигурации способны создать образ гитары фламенко (пример 60).



Пример 60:



Впрочем, у Скарлатти есть сонаты, тесно соприкасающиеся именно с народным гитарным стилем. Главным изобразительным средством в них является характерная фигурация с индивидуализированными фигурами, пришедшими из приёмов народного музицирования. В этой связи интерес представляет соната Ре мажор, № 33 по каталогу Киркпатрика, фрагмент которой иллюстрировал образ гитары фламенко в последнем примере. Все темы сонаты начинаются с терции, разложенной или взятой одновременно (пример 61). Контрапункт к первой теме построен на движении в диапазоне терции. Таким образом, терция в различном преломлении получает значение повторяющейся фигуры. Чёткие квадраты, ясно очерченные фигуры, опора на тонику создают ощущение фольклорного музицирования. В танцевальные построения неожиданно врываются каденции, которые содержат остроумное подражание вибрационным приёмам, используемым в гитарной технике. Первая краткая каденция представляет собой одновременное исполнение трели, которая затем низвергается вниз гаммообразным пассажем, и пульсирующего гармонического фигурирования на звуках тонического трезвучия. Вторая каденция основана на фигуре двойной трели, основным выразительным средством здесь является ритм (неуклонное ускорение единиц, составляющих звенья трели).

Пример 61:



Такты 1–17 сонаты – это своего рода интрада, заставка, лишь после неё устанавливается сквозная пульсация. «Главная партия» заканчивается модуляцией в доминантовую тональность. В основу построения фактуры здесь положено терцовое ленточное движение. Следующие затем квадратные построения в тональности минорной доминанты, роль которых сопоставима с побочной партией в сонатной форме, отличаются беспокойным характером мелодического рисунка и имеют неустойчивые окончания. Это – род беспокойного гитарного наигрыша. В построении мелодии первого раздела «побочной» партии используется оstinatное фигурирование, обвивающее тон *ля*, затем фигурация переносится в аккомпанемент, а в мелодии вновь возникает терцовая лента, которая воспроизводит контуры контрапункта к первой теме вступления. В «заключительной» теме восстанавливается радостный мажорный колорит. В этой теме возвращается материал второго раздела вступления, основанный на гармонической фигурации, теперь в *ля мажоре*.

В начале второго колена первый восьмитакт как бы отталкивается от последней темы первой части. Это построение затем повторяется, но уже с устоем на тонике. Тем не менее эти 16 тактов можно рассматривать как введение нового материала в разработку (приём, употреблявшийся в произведениях венских классиков). Достигнутая тоника оказывается как бы «переодетой» доминантой. Устойчивость (в том числе и за счёт сохранения рисунка) столь очевидна, что не требует добавления переходных построений. Зеркальная перестановка звеньев позволяет вернуться к началу «экспозиции» главной темы, где в каждом втором такте гаммообразная фигура заменяется арпеджиоподобной. «Гитарный наигрыш» модернизируется, именно в нём достигается кульминация произведения (гаммообразные фигурации в унисон). В «заклучительной» теме материал воспроизводится довольно точно. Постоянное соперничество мелодических и гармонических фигур способствует

динамизации фактурного развития, создаёт богатую «событиями» жизнь музыкальной ткани произведения.

Гибкие и эстетически совершенные формы сонат Д. Скарлатти выражают подлинно народное содержание его сочинений, проникнутое полнокровными образами, красками, наполненное свежими и здоровыми чувствами, радостью жизни. Искусство Скарлатти имеет непреходящее значение и не раз вдохновляло музыкантов последующих эпох.

В изменчивой, взвихрённой постоянно поступающими импульсами фактуре ряда сонат Скарлатти можно встретить и комбинаторно организованную музыкальную ткань. Особенно ярко это проявляется в сонатах К. 156 и К. 163. Оба произведения миниатюрны, имеют чёткую структуру двухколенной формы.

Схема сонаты К. 156 C-dur может быть представлена следующим образом:

$$\begin{array}{rcccl}
 (A + B) & + & (C & + & B') \\
 4+4 & 3+3+2+3 & 4+7 & & 2+2+2+3 \\
 19 \text{ т.} & & 20 \text{ т.} & & \\
 C, g & G & a, e, d, C & & C
 \end{array}$$

В разделах В и В' наблюдается устойчивость как тональная, так и фигурационная (повторяются одни и те же фигуры). Тематический материал здесь чётко очерчен, ритмические элементы отличаются упругостью, каждый такт повторен по два раза (во втором колене — со сменой регистра). На синтаксическом уровне заметна вариантность в компоновке тактовых единиц (3+3+2+3 в первом колене и 2+2+2+3 во втором), что связано с комбинаторной игрой.

Другой вид игры (на уровне мотивных единиц) осуществляется в начальном разделе сонаты (пример 62).

Пример 62:



В построении первого четырёхтакта участвуют мотивы *a*, *b*, *c* (все они занимают по две доли такта) и мотив-посредник *x* (в два раза короче). Так как использована техника имитации, возникает следующая схема:

$$\begin{array}{ccccccc}
 a & b & b & c & c' & c & c' \\
 & & a & x & b(R) & b(I) & \\
 & & & a & & & x
 \end{array}$$

Мотив *a* имеет значение начального импульса – initio, это заглавная виньетка текста, поэтому последующие фигуры родственны ему (все они похожи между собой и связаны с поступенным движением). Мотив *b* является контрапунктом сначала к начальной интонации, а затем в ракоходном варианте (идентичном с «андалусийским ходом»), в инверсии он сопровождает другого участника игры. Мотив *c* имеет два ритмически однородных варианта – с остановкой на доминантовом тоне (*c*) и опеванием тонического звука (трель подчёркивает вводный тон – *c'*). Каждый из представленных элементов повторен по-своему: *a* – только по вертикали, *c* – только по горизонтали, перемещение удвоенного *b* по вертикали сопряжено с трансформацией этого элемента.

После замыкания следует новое, также четырёхтактовое построение, в котором элементы *a* и *b* исключаются, элемент *c* активизируется. Новый вариант – элемент *c*<sup>2</sup> – сохраняет прежнюю ритмическую формулу, однако сразу обнаруживает и новые свойства: способность опевать тон и создавать не только горизонтальную, но и вертикальную имитацию. Имитационный ответ построен на фигурационной цепочке в три звена. Вертикальное сочетание с мотивом-посредником *x* (в обращении) оказывается вновь востребованным, но в комбинации с элементом *d* (движение по звукам трезвучия). Такое сочетание длиною в такт проводится дважды. Следующая комбинация той же протяжённости (один такт) показана также дважды, это – сочетание простого канона в кварту (на укороченном элементе *c*<sup>2</sup>) в верхних голосах с контрапунктирующей ему новой суммой обращённого *x* с увеличенным вариантом элемента *c* (*c*<sup>3</sup>). Возникает схема, в которой сохранены первоначальное вертикальное сочетание *c* и *x*, а также имитационная техника:

$$\begin{array}{ccccccc}
 c^2 & & c^2 & & c^2 & c^2 & c^2 & c^2 \\
 c^2 & & c^2 & & c^2 & c^2 & c^2 & c^2 \\
 x(I)d & & x(I)d & & x(I)c^3 & & x(I)c^3 &
 \end{array}$$

Во втором колене раздел *C* тоже связан с мотивной комбинаторикой. Это своего рода контрдиспозиция начального раздела. Здесь в центре внимания оказывается элемент *b*, элемент *c* исчерпал себя раньше, элемент *a* в изменённом и уменьшённом варианте появляется только в связке-переходе к разделу *B*<sup>1</sup>. Первый четырёхтакт состоит из парных сочетаний в параллельном ля миноре. Основными фигурами являются варианты *b* и посредник *x*. Инверсия *b* появляется то в первоначальном виде – ровными 8-ми (в нижнем голосе параллельно идёт ракоходный вариант, то есть опять «андалусийский ход»), то в сочетании триоли 16-ми с остановкой на более долгой длительности, что является начальной ритмической фигурой во второй теме. Схематично это выглядит следующим образом:

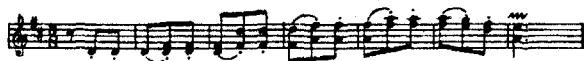
e b' e  
b' bI' bI'  
xI bR xI bR

Затем дважды даётся искажение интонаций при сохранении ритмических фигур. Функция следующего семитакта связана с модулированием в главную тональность. Решается такая задача посредством секвенции, каждое звено которой содержит элементы бесконечного канона, причём в фактуре образуются два пласта из терцовых лент, что следует также отнести к фигурационным усложнениям.

Таким образом, комбинаторная игра с фактурными элементами в сонате К. 156 осуществляется на разных уровнях композиции. Прежде всего, на уровне мельчайших единиц музыкального языка, а также на синтаксическом уровне (что наиболее заметно при сравнении разделов В и В') и на уровне формы в целом (замена раздела А на С во втором колене).

В фактуре ряда сонат Скарлатти складывается феномен ленточного движения. У Скарлатти можно найти практически все разновидности консонирующих лент, но на коротких фактурных отрезках. Возможно, такой тип фигурационного движения пришёл из народной музыки. Не случайно различного рода ленты встречаются в сонатах, которые по классификации Ю. Петрова согласно имеющимся признакам могут быть отнесены к «сонатам-хотам» — это К. 136 E-dur, К. 436 D-dur, К. 546 C-dur. Ленты бывают одинарные (пример 63) либо двойные, комбинированные (пример 64).

Пример 63:



Пример 64:



К числу наиболее популярных произведений композитора относится соната, написанная в C-dur, № 159 по каталогу Киркпатрика и № 104 по изданию Лонго. В разборе сонаты, выполненном А. Климовицким, заметны трудности, которые подстерегают исследователей. Вначале подчёркнуто, что здесь «единственный случай построения “венской” сонатной формы с репризой главной и побочной партии». Затем выясняется, что как раз побочной темы в сонате и нет: «... то, что у Скарлатти является по форме побочной, по существу — заключительная, всего лишь доминантовый

“хвост” главной, её завершающая стадия». По мнению исследователя, повторяющийся каданс во втором разделе экспозиции выполняет несколько функций, в том числе и «тематическую» [12, с. 54]. Таким образом, структура сонаты не даёт полного совпадения с классической сонатной схемой, тем не менее форму отличают стройность и динамичность. Анализ фактурной организации, в частности логики использования фигурационных приёмов, позволяет понять и логику формообразования. В экспозиционном разделе обращают на себя внимание задержания, которые, как правило, помещены на сильном или относительно сильном времени и усилены форшлагами (пример 64 а). Образуется целая цепь задержаний с разрешениями, основанная на втором тематическом элементе и придающая терпкость звучанию. Если задержания снять, то ленточное движение сохранится до конца экспозиции (пример 64 б).

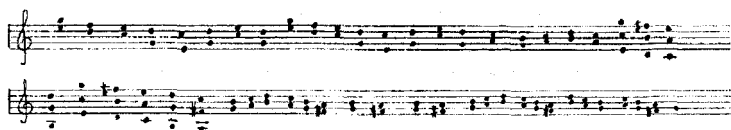
Пример 64:

а

*Allergro vivace*



б

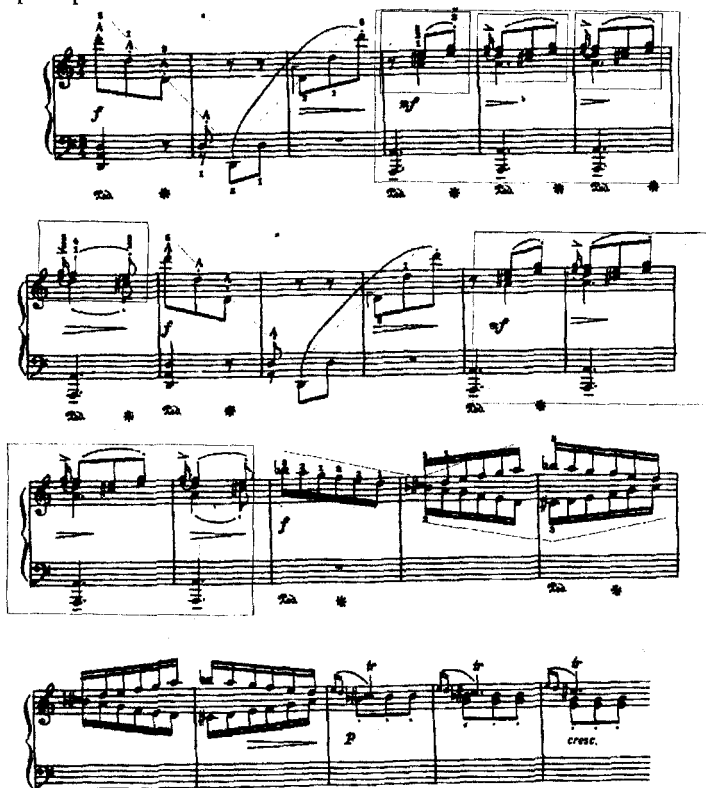


При сохранении единого мелодического рисунка разработка вносит контраст не только ладовый, но и фактурный. Теперь мелодическая линия с подчеркнутыми задержаниями опирается на сопровождающие аккорды, вместо задержаний могут использоваться выразительные предъёмы, на кульминации в фактуре возникают дублировки. Фигурационно-дублировочный комплекс как бы смысается блестящим пассажем, в основу которого положена линейная цепь простых тетрахордов, — это ещё один фигурационный приём. Пассаж выполняет двойную функцию — создаёт доминантовый предыкт и отделяет один раздел от другого. Доминантовое наклонение и контрастность рисунка позволяют легко достигнуть задуманного эффекта. В репризе происходит синтез фактурных решений, так как второй элемент имеет вид мелодии с сопровождением (как в разработке), а терцовая лента восстанавливается в завершающей фазе. Логика фактурообразования отличается чёткостью, продуманностью. Эта соната с полным правом занимает место среди лучших образцов жанра, ведь богатство оттенков звучания здесь мастерски достигается скупыми средствами.

Наиболее известным учеником Д. Скарлатти является испанец Антонио Солер (1729–1783), который мастерски владел модуляционной техникой. Не случайно созданный им теоретический труд называется «Искусство модуляции». Его гармонический язык отличается оригинальностью, полон свежих, даже смелых решений. Мастерские клавирные сонаты Солера интересны тем, что в их фактуро- и формообразовании ярко проявляется принцип конструирования и имеются образцы музыкальной комбинаторики. В фактурных рисунках его произведений иногда наблюдается полная симметрия. Так, в сонате ре минор начальное построение (интрада, аналогичная главной партии) основывается на взаимодействии двух составляющих — переборки по регистрам тона *ре* (тоники) с горизонтально-зеркальным расположением звуков и утверждения фигуры с двойным задержанием на доминанте (пример 65).

Далее в тактах 15–19 следует пятитактовое построение, выполненное в технике бесконечного канона. Возможность такого соединения обеспечивается полной симметрией гаммообразной фигуры, гармонически опирающейся на доминанту, что можно проследить по указанному примеру. После энгармонической замены *си-бемоля* на *ля-диез* в уменьшённом септаккорде происходит отклонение в си минор, а следом — фактурная модуляция, знаменующая собой переход в побочную образную сферу. Начиная с такта 28, фактура сонаты приобретает следующее построение: гармоническая фигурация помещена в центре, а вступающие в диалог мелодические голоса расположены в удалённых друг от друга регистрах. Этот фактурный профиль остаётся господствующим до конца сонаты. В кадансах (такты 59–62, 72–75) повторяется рисунок тактов 25–27. Ещё одна фактурная модуляция происходит в заключительной партии, где возникают две параллельные, но разные по рисунку октавные ленты.

Пример 65:



Соната *fis-moll* интересна своими комбинаторными решениями. В каждой из частей просматриваются по три раздела с различным фактурным рисунком, а сама форма имеет черты составной структуры при сонатном соотношении тональностей в разделах. То есть смена фактурного рисунка выступает существенным фактором формообразования. В начальном разделе, сопоставимом с главной партией сонатной формы, набор элементов строго ограничен, здесь возникает мотивная комбинаторика, предвосхищающая моцартовскую технику комбинаторной игры на уровне мотивов. Это триоль *a*, «вопрошающий» мелодический ход *b*, квартовый ход в басу *c* (в более развёрнутом виде *c'*), гаммообразный спуск разложенными секстами *d* и цепочка арпеджио *e*. Каждый из элементов повторяется в точном или обращённом виде. В верхней части фактуры сочетание *a+b* проводится трижды секвенционно, далее также трижды, но уже оstinato, повторяется элемент *d* – два раза в сочетании с фигурой-посредником *y* (доминантовый тон, взятый в октавном удвоении), а при последнем повторении на место фигуры-посредника ставится



элемент *e* в обращении. Нижняя часть фактуры имеет также упорядоченное строение: в трёх начальных тактах образуется зеркальная симметрия относительно соль-диез (такты 1–3 примера 66), далее *c'* чередуется с элементом *e*.

Пример 66:



Следующее построение – переходное – состоит из 11 тактов и имеет функцию модулирования в доминантовую тональность, что аналогично связующей партии в сонатной форме. Из заявленных в начальном разделе элементов здесь используются только *a* и *b* в обращённом виде, которые варьируются в ладовом и интервальном отношениях. Варьированный элемент *e* (арпеджио) появляется как знак завершения построения.

Смена рисунка и tonальной опоры (теперь это ля мажор, что даёт терцовое соотношение между главной и побочной тональностью) сопровождается обновлением фактурных единиц и изменением правил их трансформации. Вся партия построена на варьировании одного и того же мотива с остинатной ритмической фигурой, что характерно для народной музыки Испании. Фактура приобретает «гитарный» колорит, и даже фигурация в сопровождении хрупкой мелодической линии имитирует особенности игры на гитаре (пример 67).

Пример 67:



Свежо звучит гармонический ход по окончании раздела, когда субдоминанта ля мажора переосмысливается как вторая низкая («неаполитанская») в до-диез миноре и кадансирование заканчивается остановкой на доминанте до-диез минора. Неустойчивое завершение запоминающейся партии требует разрешения, что и происходит в третьем разделе первой части сонаты (пример 68). Здесь устойчиво проводится до-диез мажор — доминанта основной тональности. Сопровождение в виде гармонической фигурации помещено в центральной части фактуры, а мелодический диалог басового и верхнего регистров составляет основное содержание музыки, при этом начальные элементы *c* и *d* вновь включены в игру в прежнем виде, элемент *a* ритмически переосмыслен.

Во второй части сонаты необычен гармонический план. Первый раздел начинается с энгармонической замены *Cis-dur* на *Des-dur*, во втором такте происходит гармонический эллипсис, когда на басу *фа* вводится арпеджио (элемент *e*) *фа* мажора. Этот элемент становится опорным во всём разделе: из 12 тактов он занимает 4. Раздел отличается неустойчивостью гармонического развития и модулирует в ре мажор (вновь терцовое соотношение относительно тоники и секундовое (!) относительно доминанты основной тональности). Второй раздел при сохранении общего рисунка соответствующего ему раздела первой части также отличается гармонической неустойчивостью: он начинается в ре мажоре, содержит в себе отклонение в си минор и завершается остановкой на доминанте *фа-диез* минора. Третий раздел полностью повторяет материал соответствующего ему раздела первой части, но уже в *фа-диез* мажоре, то есть в основной тональности, выполняя функцию заключения. Таким образом,

фактурообразующая активность фигур в сонате фа-диез мажор Солера в сочетании с гармоническими факторами непосредственным образом влияет на становление оригинальной сонатной формы. Искусное использование энгармонических модуляций, комбинаторный подход к фигурации, яркая звукоизобразительность создают оригинальный комплекс средств, отличающих свежую, оригинальную новую испанскую музыку.

Пример 68:



В клавирном стиле Д. Скарлатти и его ученика А. Солера письмо имеет ряд общих особенностей. Наибольший интерес вызывают комбинаторная мотивная техника, а также необычное для того времени следование фольклорным образцам в изображении звучания народных инструментов, например гитары фламенко. Оригинальная для своего времени трактовка фигурации характерна для стиля Д. Скарлатти, в фактуре сонат которого впервые были использованы способы фигурирования, пришедшие из фольклорной музыки. Скарлатти имитировал в клавирном звучании характерные фигуры и способы оперирования ими, первоначально утвердившиеся в народном музицировании, в бытовой музыке.

### *Музыка во Франции*

Вторая волна французского клавесинизма получает своё оформление уже с конца XVII столетия. С именем Франсуа Куперена (1668–1733) связаны пора расцвета французской клавесинной музыки, её блестящий второй период. Определение принадлежности музыки французских клавесинистов к тому или иному стилю вызывает некоторые разночтения.

Для французской манеры игры характерна деликатность, на что указывали многие современники. Т. Ливанова считает: «Школа французских клавесинистов рано склонялась к смягчению стиля и затем эволюционировала в направлении рококо» [18, с. 73]. Щедрую дань стилю отдал Ф. Куперен, признаки рококо явственно проступают и в творчестве его младшего современника Ж. Рамо. С одной стороны, в музыкальном искусстве рококо ощущается как очень камерный стиль, связанный с малыми формами и тонко-детализированным письмом. С другой стороны, черты реализма позволяют говорить о реалистическом направлении в музыке французских клавесинистов. А. Алексеев, в частности, пишет: «Отдавая дань условной тематике рококо, французские клавесинисты в лучших своих произведениях создают элементы жизненно-правдивого искусства, намечая в известной мере жанрово-изобразительное и лирико-психологическое направление в музыке» [1, с. 47].

Ф. Куперен не питал пристрастия к блестящей итальянской манере исполнения, в своей методике он даже выступал против использования в клавесинной литературе техники арпеджирования и ломаных аккордов, заимствованных из сонат итальянских авторов<sup>38</sup>. Тем не менее в его творчестве исследователи находят различные периоды, в том числе и такие, которые проходили под знаком итальянских влияний. М. Друскин пишет: «Куперен начинает композиторскую деятельность в 1692 году как сторонник того нового, что шло из Италии: он был, по его же словам, первым, кто во Франции начал писать сонаты по итальянскому образцу» [7, с. 159].

Творческая деятельность Куперена развернулась в условиях, отличных во Франции от того времени, когда возникла школа французских клавесинистов, а вслед за ней воцарилась на французской сцене героическая опера Люлли. Изменились вкусы и нравы высших слоёв общества, от которых зависели судьбы оперного театра и крупнейших музыкантов, находившихся при дворе. Героический подъём и патетика уступили место гедонистическому вкусу и лёгкой развлекательности. Форма произведений теперь образовывалась из цепи самостоятельных миниатюр (оперных сцен, актов) с легко сменяющимися ситуациями, вереницей разноликих персонажей. Малые жанры искусства получили новые импульсы к развитию. В них, как правило, искали лёгкой, необременительной эмоциональности, нежные краски, изящную утончённость, пикантность. В таких условиях музыка для клавесина, с её камерными, отточенными формами, изящным, тонко детализированным письмом пережила подлинный подъём в первой трети XVIII столетия. Стиль Куперена сложился в традициях французской школы клавесинизма, о чём свидетельствует и его трактат «Искусство игры на клавесине» 1716 года («L'art de toucher le clavecin»).

<sup>38</sup> М. Друскин утверждает: «Куперен выступал против этих приёмов потому, что их применение знаменует отказ от мотивной работы, которой пронизано всё его творчество» [7, с. 165].

Куперен за период с 90-х годов предыдущего века до 1726 года написал более 250 пьес для клавесина, которые в основном вошли в сборники 1713, 1717, 1722 и 1730 годов. Композитор тяготел к программности и танцевальности. Свои сюиты Куперен называл *ordre*, то есть последовательность, ряд. Миниатюры как бы нанизаны на общую нить, которая может быть развёрнута либо широко, либо более скромно в зависимости от замысла. Каждая из пьес обладала выдержанной характерностью одного образа независимо от того, является ли это чертой облика (чаще женского), портретным наброском, поэтическим явлением природы, танцевальным жанром, выражением определённой эмоции, сценкой или ситуацией, близкой опере или балету. Куперен неоднократно утверждал, что при сочинении своих пьес он всегда имел в виду определённый сюжет, а нередко искал соответствие музыкального портрета конкретному лицу.

Музыкальное письмо Куперена разработано во всех тонкостях и отличается стилиевой законченностью. При известных эстетических ограничениях и условностях композитор находит многообразные, порой предельные формы выразительности в возможностях клавесина. Куперен был абсолютно искренним, когда писал: «Клавесин сам по себе инструмент блестящий, идеальный по своему диапазону, но так как на клавесине нельзя ни увеличить, ни уменьшить силу звука, я буду всегда признателен тем, кто благодаря своему бесконечно совершенному искусству и вкусу сумеет сделать его выразительным. К этому стремились мои предшественники, не говоря уж о прекрасной композиции их пьес. Я попытался усовершенствовать их открытия» [15, с. 65].

По сравнению со своими предшественниками Куперен много шире пользуется возможностями клавесина, свободно обращается с полным диапазоном усовершенствованного инструмента, сопоставляет два мануала большого инструмента (среди его сочинений есть пьесы с перекрещиваниями рук), усиливает общую динамику внутри пьесы, уделяет пристальное внимание орнаментике. Музыкальная ткань его произведений изыскана и прозрачна одновременно, она то утончённо орнаментирована, то изобилует тончайшими интонационными штрихами, то полна лёгкого движения при простоте линий. Трудно вывести некие нормы или типы купереновской ткани, её главная прелесть – в подвижности, возникновении бесчисленных вариантов музыкального склада. Клавесин имел ограничения по игре *legato*, эффектам *crescendo* и *diminuendo*, поэтому на первый план выходила детальнейшая, ювелирная, «кружевная» разработка фактуры, которую с величайшим мастерством осуществил Куперен.

Яркой изобразительностью отличается его рондо «Будильник». Эта миниатюра с сонатными закономерностями основана на противопоставлении двух тем, причём собственно «тикающий» и звенящий будильник предстаёт в побочной партии. Двухголосная фактура здесь вся построена на фигурационных цепочках – ритмическая фигурация на

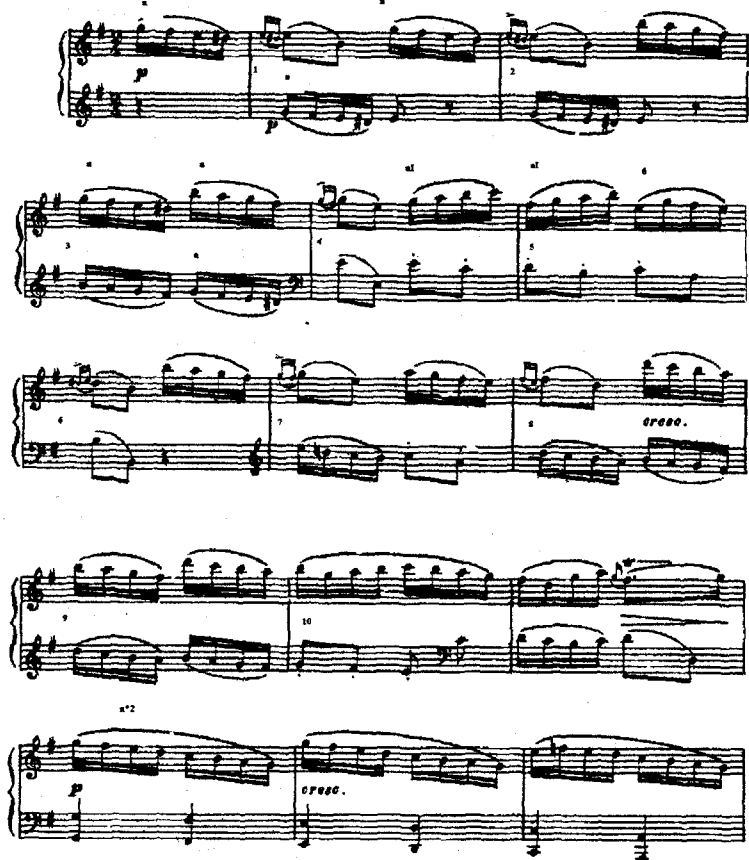
доминантовом звуке является сквозной и не прерывается даже тогда, когда происходит перестановка голосов в двойном контрапункте октавы. В другом голосе расположена редко встречающаяся в фактуре пьес Куперена гармоническая фигурация, в которой используется движение по разложенным созвучиям – сначала терцовым, затем нижний звук перекидывается на октаву вверх и рождает тем самым последование разложенных секст; наконец, в фигурации используется движение по звукам трезвучий (пример 69). Высокохудожественный изобразительный эффект, который достигается здесь, просто поражает.

Пример 69:



В музыкальной ткани произведений Куперена можно встретить комбинаторные способы работы с материалом. Интересный пример даёт анализ с позиций комбинаторики фактуры пьесы «Маленькие ветряные мельницы». Тетрахорд оказывается фигурой, на основе которой составлена вся музыкальная ткань. В примере 70 представлен большой первый раздел пьесы. С имитационных повторений нисходящей фигуры (a) начинается произведение, в тактах 4–5 появляются модификации – восходящий тетрахорд (aI) и изменённый дугообразный рисунок фигуры (b). В такте 6 нисходящий вариант возвращается, а в такте 10 возникает парное соединение  $bI+a$ , после чего следует кданс, завершающий первый раздел. В заключительном разделе первого колена основное мелодическое содержание связано с удвоенной фигурой тетрахорда, в тактах 12–14 в нисходящем направлении движения, а в тактах 15–17 – в восходящем и с ритмически смещённым началом. Игра с минимальным количеством элементов проводится композитором мастерски и с истинно французской элегантностью.

Пример 70:



Помимо клавишинных пьес, Куперен создавал и камерные ансамбли. В 1714–1715 годах им написаны два цикла концертов для камерных составов: «Королевские концерты» и «Новые концерты, или Примирённые вкусы». По стилю они близки пьесам для клавесина: в основу положен сюитный принцип, части снабжены программными названиями. Триосонаты Куперен начал создавать под впечатлением от музыки Корелли. Своему кумиру он посвятил программное трио «Парнас, или Апофеоз Корелли», снабжённое большим предисловием. Подробная программа приложена и к «Апофеозу Люлли», где во втором разделе «Аполлон убеждает Люлли и Корелли в том, что объединение французского и итальянского вкусов должно создать совершенство в музыке». Вокальные произведения у Куперена немногочисленны и связаны с духовными жанрами.

Современниками Куперена были Луи Маршан (1669–1732), Ж.Ф. Дандриё (1682–1738) и некоторые другие композиторы-клавесинисты.

Их искусство развивалось в том же русле творческой школы с предпочтением программных пьес малой формы, с интересом к традиционным и новомодным танцам. Самостоятельное значение имело творчество младшего современника Куперена – французского клавесиниста Ж.Ф. Рамо.

Фактура ряда произведений Жана Филиппа Рамо (1683–1764) содержит множество новшеств, в частности необычные для своего времени «ракурсы» гармонической фигурации. На эту особенность стиля композитора обращали внимание А. Алексеев и В. Брянцева. А. Алексеев отмечает широкое изложение фигурации в левой руке в «Солонских простаках»; «не характерные для французского клавесинного рококо фигурации в виде ломаных арпеджио» в «Цыганке»; арпеджио, исполняемое в большом диапазоне попеременно двумя руками в «Вихрях»; «сопровождение, напоминающее популярные в более поздний период “альбертиевы басы”» в «Жиге в форме рондо» [1]. В последнем произведении размашистый рисунок сопровождения придаёт характерность удалому танцу матросов. В. Брянцева обращает внимание на значение аккордово-гармонической фигурации в пьесах под названием «Жига в форме рондо», где фигурации «оттеняют напевные темы и ложатся в основу своего рода фоновых эпизодов, создавая объёмность музыкального изложения» [12, с. 7], а также на обновление традиций полифонической *chanson* XVI века в «Переклипании птиц». По поводу стиля Рамо в последней пьесе Брянцева пишет: «Он наследует здесь от *chanson* изобретательность в звукоподражании и некоторые характерные приёмы (в частности – свободно-имитационные переклички голосов). Но Рамо пронизывает музыкальную ткань новым элементом изложения – гармоническими фигурациями, добиваясь свежего фонического эффекта. Ему удаётся метко и одновременно поэтично запечатлеть состязание двух групп птичьих голосов, постепенно сливающихся в сплошной гомон, настроенный на нежную единую и звонкую тональность» [там же, с. 9]. В этой пьесе двухголосная фактура построена на имитациях простых фигурационных ходов по звукам минорного трезвучия и уменьшённого септаккорда (пример 71).

Рамо известен своим теоретическим трудом «Трактат о гармонии» (1722). Как эстетик, он защищал передовую теорию своего времени – искусство как подражание природе. Исследуя закономерности гармонии, он исходил из материалистического понимания звука и звуковых ощущений (натуральный звукоряд как явление физического мира). Рамо требовал от музыканта проверки и осмысления практического опыта средствами разума, интеллекта. Следуя этим путём, он теоретически обобщил и обосновал терцовое строение, обращение аккордов, ввёл понятие «гармонический центр» (тоника), доминантовой и субдоминантовой функций. Взгляды Рамо в некоторых вопросах расходились с мнением энциклопедистов. Так, он полагал, что не мелодия, а гармония составляют главную основу музыки, отсюда ожесточённая полемика с Руссо, защищавшим приоритет мелодического начала. Тем не менее энциклопедисты высоко ценили Рамо-теоретика, а особенно горячо их одобрил математик Д'Аламбер. Всё



это шло навстречу просветительским веяниям эпохи. Не случайно оперы Рамо «Самсон», «Прометей», «Принцесса Наваррская» написаны на либретто Вольтера, а комический балет «Платея» завоевал восторженное сочувствие Дидро, Руссо и других деятелей «Энциклопедии», настроенных резко оппозиционно по отношению к лирической трагедии.

Пример 71:



Рамо знали во Франции и как блестящего исполнителя на клавесине, и как замечательного скрипача, и как органиста. Удивительно то, что, долгое время работая органистом и свободно владея искусством импровизации, он не оставил сочинений для этого инструмента.

В своём клавесинном творчестве Рамо и близок Куперену (например, в создании аналогичных сюит и по общему пониманию стиля), и отличен от него (в стремлении раздвинуть форму, оттенить основной материал вторжением иных тематических элементов). В музыке для камерного ансамбля он придерживается тех же норм стиля, в частности таковы его Концертные пьесы для клавесина со скрипкой или флейтой и виолой или второй скрипкой, изданные в 1741 году.

Помимо инструментальной музыки, Рамо создавал камерные кантаты, а также большое внимание уделил опере. Он пытался укрепить пошатнувшиеся основы, заложенные Люлли, стремился восстановить прежнюю цельность лирической трагедии. Задача возродить прежние принципы в новых условиях вряд ли могла быть до конца последовательно выполнена, поэтому он испытал настоящие творческие поражения, особенно во время «войны буффонов». Тем не менее французские композиторы исключительно высоко оценивали место Рамо в истории французской музыки, видели в его творчестве свой эталон. В частности, это относится к К. Дебюсси. Кризис старой оперы во Франции ощущался болезненнее, глубже, противопоставление старого и нового выражалось

более последовательно и резко, критика звучала много острее и смелее, чем это было в Италии, общественный резонанс от эстетических споров в Париже был необычайно широкий.

Смолоду связанный с театром, писавший музыку к ярмарочным спектаклям, Рамо поздно – в 50 лет – начал выступать с оперными произведениями. Его лирическая трагедия «Ипполит и Ариция» была поставлена в 1733 году, с этого времени принято рассматривать «эпоху Рамо» во французской опере. Рамо создал не менее 35 музыкально-театральных сочинений, среди которых лирические трагедии и балеты. «Кастор и Поллукс» (1737), «Дарданюс» (1739) – классические образцы французского оперного стиля XVIII века, они предвещают отчасти парижские оперы Глюка. Героический балет «Галантная Индия» (1735) не сходит с парижских подмостков и сегодня.

Тонкий, умный, глубоко чувствовавший художник, по словам М. Грима, «первый музыкант Европы», Рамо вынужден был работать в Королевской академии музыки в тех консервативных жанрах, которые находились в то время в кризисе и были объектом насмешек. Продвигаясь вперёд и порой обгоняя своё время, Рамо был не в силах вырваться из пут оперного канона, утверждённого со времён Люлли. По сути, композитор совершал реформу жанра в условиях, которые для этого ещё не сложились. В этом смысле он повторял судьбу Генделя как оперного композитора.

### *Г.Ф. Гендель и И.С. Бах*

С XVIII века благодаря гениальному творчеству И.С. Баха и Г.Ф. Генделя Германия вступила в блестящий период своей музыкальной истории. Сравнение стиля двух гениев высокого барокко привлекало внимание многих исследователей. К примеру, Т. Ливанова отмечает родство и различие стилей композиторов: «И Гендель, и Бах исходят из почвы барокко. Но Гендель поднимается к реализму через героiku и эпос (путь, который был невозможен в Германии); Бах углубляет лирико-философское содержание искусства и достигает на этом пути (единственно возможном тогда в его стране) высших на долгое время результатов. Для обоих ещё важны и духовная тематика, и традиционные для неё жанры, и полифоническое письмо. Гендель, по видимости, связан с ними меньше (хотя бы потому, что создал много опер), но его внутренняя зависимость от стиля барокко велика; Бах как будто бы всецело опирается на них – а по существу уже свободен от норм барокко» [18, с. 76–77]. Поэтому Иоганн Себастьян Бах, хотя и является современником композиторов, которых принято относить к представителям стиля барокко, в силу индивидуальных особенностей творчества явно не укладывается в рамки современного представления об эпохе барокко. Обращаясь к его произведениям в разных жанрах, музыковеды приходят к выводу о неисчерпаемости этого стилизового феномена. В частности, Т. Ливанова пишет: «В отличие от

итальянских мастеров Бах нисколько не смягчает стилистики барокко. Напротив, он предельно обостряет выразительные средства XVII века: его жёсткости даже суровее, чем в прошлом. Но, не смягчая стиля барокко, Бах исчерпывает и испепеляет его в своём неукротимом движении вперёд, вырывается из его рамок и становится над ним. Это естественно: его гуманистические концепции, его философия в целом, его интеллект, его гений выше любых рамок одного стиля» [18, с. 78]. Гендель, хотя и устремлён к классическому музыкальному языку, с полным правом может быть назван гигантом высокого барокко, обобщившим в своём творчестве достижения немецкой, итальянской и английской школ. Вместе с тем оба композитора являются крупнейшими полифонистами эпохи, мастерами огромного масштаба, тяготевшими к синтетическим вокально-инструментальным формам. И тот и другой претворили в своём искусстве многосторонний художественный опыт различных национальных школ и каждый сделал собственные обобщения из него. И Гендель, и Бах были выдающимися исполнителями и импровизаторами.

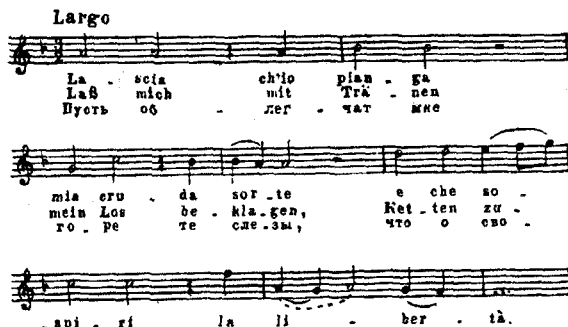
Существенны различия между Бахом и Генделем в их творческих судьбах, по-разному сложились их жизненные пути, совсем не похожи оказались общественные условия их деятельности. Гендель располагал превосходными исполнительскими силами, его сочинения были обращены к широчайшей по тем временам аудитории, из-за них сталкивались и боролись мнения, они вызывали восторг или отрицание, признание или нападки. Т. Ливанова отмечает: «Поле боя у Генделя было таково, что он встал на виду всей Европы: его поражения и победы совершались на широкой общественной арене. Баха знали в Германии как органиста, немногие знатоки ценили за ряд его произведений, а жизненная борьба его никому за пределами самого узкого круга не была да и не могла быть известна» [там же, с. 88]. Искусство Генделя в целом было понятнее и доступнее его современникам, чем творчество Баха, поэтому ближайшие поколения XVIII века легче поняли и приняли генделевское творчество, чего не произошло с баховским наследием.

**Георг Фридрих Гендель** (1685–1759) создал 40 опер, 32 оратории, он писал итальянские кантаты, культовую музыку, много работал в разнообразных инструментальных и вокальных жанрах. В разные периоды его творчества (немецкий – Галле, Гамбург – от рождения до 1705, итальянский – между 1706 и 1710, ганноверско-лондонский – между 1710 и 1716, английский – начиная с 1717 г.) наблюдаются сложные трансформации стиля при его общей гуманистической направленности. В лондонский период искусство Генделя обретает политическое звучание. Композитор становится музыкальным директором Королевской академии музыки, оперного предприятия на акционерных началах, в течение 20 лет он ведёт титаническую борьбу за своё искусство.

Гендель, прежде всего, гениальный мелодист. Стиль его мелодики вполне отвечает творческой природе страстного проповедника-протестанта, чьи вдохновенные речи обращены к широким народным

аудиториям. Не случайно сам Гендель однажды сказал: «Я хотел сделать своих слушателей лучшими людьми». Мелодика Генделя энергична, величава, обладает широким, до резкости чётким рисунком. Она тяготеет к простым, «выравненным» ритмам и метрически уравновешенным, замкнутым построениям с рельефно вычерченными совершенными кадансами. Исключение составляет лишь аккомпанируемый речитатив. Генделю свойственна мастерская мелодическая звукопись, иногда звуковая символика, в которой нет ничего надуманного, декоративного. Творческий метод композитора сочетает почти сценическую пластику мелодического образа с раскрытием глубокого смысла явлений. Жанрово-интонационные истоки его мелоса глубоко народны вплоть до обращения композитора к подлинно народным мелодиям и интонациям: уличным выкрикам, наигрышам, песням. Так, ария-жалоба Альмилены из «Ринальдо» остаётся одной из любимейших песен Англии (пример 72).

Пример 72:



Бетховен призывал музыкантов: «Гендель несравненный мастер всех мастеров. Идите к нему и учитесь создавать великое простыми средствами!». Его гармония уже классична, содержит многие приёмы, разрабатываемые впоследствии венскими классиками. Знаменитые генделевские предъёмы — неотъемлемая часть его кадансов, придающая им тот оттенок категоричности, горделивого достоинства интонации, по которому почти безошибочно можно определить композитора. Исключения составляют некоторые из его хоров. Здесь он неисчерпаемо многообразен по составам ансамблей и манере изложения. Встречаются хоры и грузной аккордовой «кладки», и легко парящие в звуковом пространстве. Есть хоры с полифонической тканью, сплетённой из имитационно-перекликающихся контрапунктирующих линий, а есть и чисто гомофонные по складу, иногда камерные, порой сверкающие и раскатистые (например, в «Мессии»). 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. В ней нет ничего лишнего. В этом Гендель отходит от эстетики барокко и стоит гораздо ближе к идеалу Микеланджело.

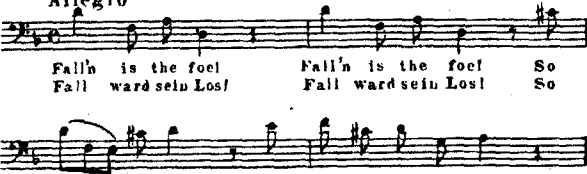
В хоровом стиле Генделя особенно широко и отчётливо воплотились величественный синтез и равновесие, к которым он привёл одновременно с Бахом гомофонию и полифонию. Гендель-гомофонист стоит на пути, ведущем от итальянских мастеров XVII – начала XVIII века к венским классикам. В инструментальных жанрах концерта, увертюры, старинной сонаты, в трактовке двухчастной репризной формы он ещё близок прежним немецким, итальянским и французским образцам. Но, обратившись к ораториям, мы услышим гомофонно-гармонические темы нового типа, с новой структурой, выразительностью и внутренними контрастами. По принципам тематического развития в хоровой музыке Гендель – завершитель приобретений XVII – начала XVIII века. Но сама тема, особенно 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, устремлена к концу своего века.

Как впоследствии у Бетховена, так и у Генделя чрезвычайно активной выразительной и формообразующей стороной мелодии являются метрический «каркас» построения, резко прочерченный в басу, и остиная ритмическая фигура, сдерживающая разлив мелодического движения. Чаще всего танцевальная по своим истокам либо моторно-динамическая, эта фигура определяет жанровый облик напева и способствует возникновению тех ассоциаций, которые придают образу зримые черты. Мелос Генделя отличается большим разнообразием интонационного строя и рисунка. У композитора встречаются и «прямые линии» строгого аккордового контура, характерные для «новонемецкой» песенности того времени, и роскошные фигурационные узоры оперно-колоратурного типа; широкие звуковые волны, размашистые взлёты, крутые спады и скованное движение в узком диапазоне; чистая диатоника и хроматические насыщения; мягкость, певучесть на консонансах и остро напряжённые интонации – септимы, секунды, сосредоточенные в кульминационных фазах мелодического движения. Для стиля Генделя характерны конкретность, пластическая зримость мелодического образа, способность воспроизвести в движении мелодии облик человека, его жесты, характер, воссоздать ситуацию на сцене, детали ландшафта, воплотить в образе-символе сущность философского понятия. В хоре из оратории «Иуда Маккавей» на словах «Повержен враг» используются фанфары, как бы обращённые вниз: линия мелодии пластически-эффектно срывается вниз и падает на октавы, септимы, квинты (пример 73). В арии из «Мессии» интонационно напряжённый мелос «петляющего», зигзагообразного типа передаёт состояние «народа, во тьме бредущего» (пример 74). В оперной музыке Генделя появляются порой дивные пейзажи. Так, в третий акт «Роделинды» включена сцена в саду, в которой изображается сад в предрассветной дремоте, с цветами, склонившимися над ручьём. Мелодические звуки как бы капают повторяясь, а пунктирные фигурки-мотивы сонно лепечут (пример 75).

Пример 73:

Г. Ф. Гендель. Иуда Маккавей. Хор №26

**Allegro**



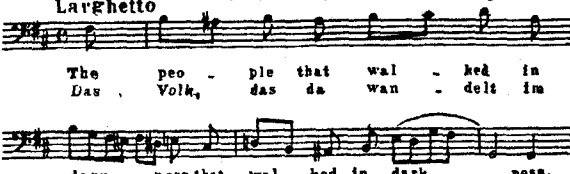
Fall'n is the foe! Fall'n is the foe! So  
Fall ward sein Los! Fall ward sein Los! So

fall thy foes, so fall thy foes, oh Lord!  
fällt dein Feind, so fällt dein Feind, o Gott!

Пример 74:

Г. Ф. Гендель. Мессия. Ария №11

**Larghetto**




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,

Пример 75:

**Larghetto**



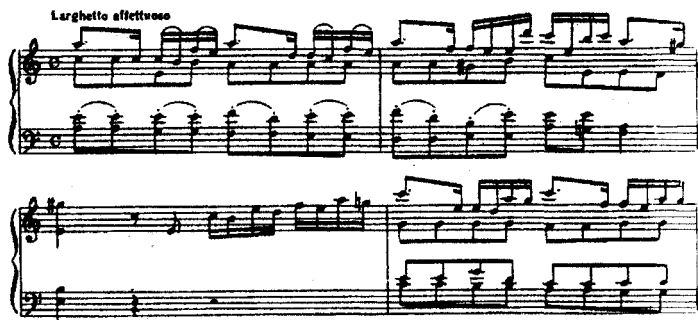
pp

Новаторство Генделя-полифониста заключено не только в тематизме его многочисленных фуг, но и в новом типе полифонического развития. Он закрепил квартово-квинтовый принцип темо-ответных отношений, созданный венецианцами. Его экспозиции фуг полны жизни и движения. Если у Баха полифония линейна, то у Генделя более активно выражена гармоническая сторона полифонии, его многоголосие активно опирается на звуковую вертикаль, оно зримо картинно. Голоса то разливаются на речки и ручейки, то сливаются в едином потоке. Искусство театрально-

картинной контрастной полифонии в двойной фуге получило у него мастерское претворение.

В инструментальных жанрах у Генделя преобладает концертность как демократический принцип искусства праздничного, нарядного, увлекательного, предназначенного для очень широких аудиторий. Не случайно, что из всего инструментального наследия мастера самое широкое и прочное место сохранили именно концерты – сольные и *grossi*. Гендель допускал свободное построение цикла, не придерживаясь последовательности частей «быстро-медленно-быстро». Он вообще не делал различий между циклами концерта, сонаты или сюиты. Как и для Баха, для Генделя концерт – произведение по преимуществу ансамблевое. Подавляющее большинство его концертов – либо *concerto grossi*, либо концерты для органа с оркестром. Самой главной особенностью его концертов является принцип многопланового контраста, связанный со стилевой системой барокко и весьма действенный тогда в искусстве, обращённом к широкой концертной аудитории. Так, у каждого из *concerto grossi* op. 6 свой композиционный «сюжет». Концерт № 4 начинается лирико-патетическим пением скрипок в *Larghetto affettuoso* (пример 76), за этим следует стремительное, энергичное и фугированное *Allegro*, строгое *Largo e piano* и ритмически острый, причудливый финал. Сходное строение, то есть цикл с двумя лирическими центрами, имеет концерт № 6 в том же опусе.

Пример 76:



В концерте № 10 существует лишь один веский лирический центр – *Air*, строгая, в старинной манере ария в движении сарабанды (пример 77), в остальных частях преобладают быстрые темпы. В № 12 из пяти частей три очень медленные, две из них идут подряд. Преобладание медленных темпов в № 7 побудило Генделя завершить этот концерт по контрасту жанровой частью в английском народном духе – *Hornpipe*. Ромен Роллан называл концерт № 2 «бетховенским» и сближал его образы с бетховенской «Пасторальной» симфонией.

Пример 77:



Ни в одной области инструментальной музыки не был Гендель так демократичен и прозорлив, как в созданных им «плернерных жанрах». Эти произведения (два двойных концерта, сюиты «Музыка на воде» и «Музыка фейерверка» и другие более мелкие произведения) демонстрируют ту жанровую щедрость и отзывчивость на запросы публики, какая всегда была характерной чертой великих классиков музыкального искусства. Это лёгкая, развлекательная музыка в лучшем смысле этого слова. «Музыка фейерверка» написана особо крупным штрихом, её создание связано с большим празднеством в Грин-парке 27 апреля 1749 года по случаю окончания войны за австрийское наследство и заключения мира в Аахене. Отдельные пьесы сюиты при исполнении должны были сопровождаться пушечными выстрелами и пиротехническими номерами. В окончательном варианте оркестр вырос до более чем ста инструментов, что было небывалым явлением для своего времени и принесло композитору славу.

Основными в клавирном наследии Генделя являются не полифонические жанры, а органно-клавирный концерт, сюита и вариации. Гендель был величайшим органистом, играл он обычно в театральном зале Ковент-Гардена, импровизируя в антрактах между исполнением отдельных частей своих ораторий. Эти импровизации, блестящие, темпераментные, доходчивые, пользовались огромным успехом у широкой публики. Из них и возникли органные концерты, лучшие из которых (трёх- либо четырёхчастные циклы с контрастами крупного плана) были изданы в двух сборниках под опусами 4 (1738) и 7 (посмертно, в 1760), по шесть концертов в каждом. Фактура его клавирных сочинений (их более 200) несёт на себе печать свободных импровизаций одного из величайших композиторов-исполнителей всех времён. Следы влияния нового итальянского стиля ощущаются вполне определённо, что выражается, в частности, в использовании различных арпеджированных пассажей, в движении к гомофонии. Фактура в клавирных произведениях Генделя броская, рельефная, с формульными конфигурациями; в ней просматриваются черты монументальности, оркестральности. Такая фактура



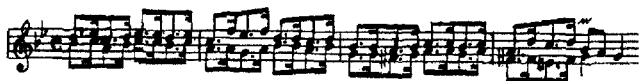
близка к стилю фрески, где мелкие подробности опускаются, а детали усредняются, здесь нет места индивидуализации. В целом фигурационные последования в клавирной фактуре Генделя отличаются устойчивостью, широкой позицией, размашистым рисунком, чётким однородным строением. Формулы обычно элементарные, даже лапидарные, но они обретают новую силу звучания в однородном быстром движении, так как в этом случае естественным образом возрастает ритмическая энергия и фигурация обнаруживает свои динамические свойства.

Жанр сюиты представлен достаточно широко: из дошедших до нас клавирных произведений Генделя известны «Восемь больших сюит», опубликованные в виде сборника в 1720 году; позже появились ещё девять сюит, кроме того, существуют другие сочинения в виде сюит и отдельных фрагментов из сюит. Структура сюитных циклов отличается от немецкой модели своеобразием и свободой трактовки состава частей. Танцы сочетаются в циклах с вариациями, фугами, прелюдиями. В сюите F-dur танцевальные части вообще отсутствуют, цикл формируется парным сопоставлением мечтательных *Adagio* и моторных *Allegro*, причём смысловой акцент сделан на финальной фуге. Тематизм в частях этого цикла разный, контраст между частями усиливается за счёт противопоставления регулярности, однотипности фактурного рисунка в быстрых частях и его прихотливости, неравномерности – в медленных.

В знаменитой «Пассакалии» (из большой сюиты g-moll) фактурное развитие воплощается не только в динамическом нарастании, но и в смене типа фигурационной формулы. Фазы развития связаны с ленточным движением (пример 78 а), затем с мелодической фигурацией (примеры 78 б, в), одна из вариаций содержит поющий скрытый голос (пример 78 г), и наконец, с гармонической фигурацией (пример 78 д), причём в заключительной вариации фактурную ячейку составляет параллельный фигурационный блок (пример 78 е). Здесь можно говорить о модулировании из мелодического в гармоническое фигурирование, причём Гендель придаёт этому процессу динамические свойства.

Пример 78:

а



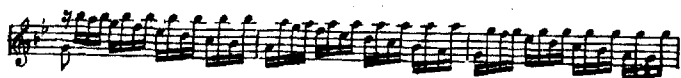
б



В



Г



Д



е



В вариационных циклах виртуозный размах выражается в широком употреблении пассажно-фигурационной техники. В «Чаконе с 62 вариациями» Гендель использует как известные и даже традиционные виды сочетания фигур в мелодической фигурации, так и формулы крупной техники, однородные фигурации на основе двойных нот, усложнённые репетициями ритмогармонические фигурации. Композитор продолжает традиции английской вёрджинельной музыки, где в вариациях нередко обращались к виртуозной трактовке инструмента, а построение фактуры основывалось на фигурировании голосов.

Произведения Генделя для камерных ансамблей разделяются на две группы: юношеские сочинения и мастерские произведения лондонского

периода (15 сольных сонат ор. 1 для скрипки или флейты, или гобоя и basso continuo, а также ор. 2 и ор. 5). При всех художественных достоинствах соната не стала для Генделя жанровым центром, эта роль досталась концерту. Вершина творчества Генделя – это *Concerti grossi*, заключённые в двух опусах: ор. 3 (1734) из шести концертов и ор. 6 (1739) из двенадцати. Каждому концерту свойственны особые жанровые связи, особый образно-жанровый облик и эмоциональный тонус высказывания. Они получили популярность уже при жизни Генделя и широко исполняются по всему миру и в наши дни.

Гораздо сложнее сложилась судьба масштабного оперного творчества Генделя, включающего оперы чрезвычайно разнообразные по замыслу (около 40 опер). Он писал оперы исторические (лучшая – «Юлий Цезарь»), оперы-сказки («Альцина»), оперы на мифологические сюжеты (например, «Ариадна») или средневекового рыцарского эпоса (как «Орландо»). У Генделя случались и взлёты, и падения, порой он создавал вполне ординарные опусы в оперном жанре, в котором уже ощущались кризисные явления. Его оперная реформа не была доведена до конца в силу объективных обстоятельств. Так сложилось, что Гендель в расцвете сил переключился на другую жанровую линию. Кроме того, в 30-е годы время для задуманной Генделем реформы ещё не назрело, время перемен ещё не настало, отсюда трагедия непонимания усилий гения обществом. Серьёзный удар нанесло появление «Оперы нищих» (1728) поэта Д. Гея и музыканта Д. Пепуша – сатирической комедии с музыкой, направленной одновременно на кабинет министров и против эстетических воззрений (итальянская опера воспринималась в этой связи как антинациональное явление). «Опера нищих» успешно противопоставлялась «опере знатных» и сатирически высмеивала её сюжеты, героев, ситуации и конфликты. В частности, торжественное шествие шайки воров происходило под марш из «Ринальдо» Генделя. Удары сатириков были настолько метки, что Королевскую академию музыки пришлось закрыть. Гендель смог основать новый театр, но возникли новые силы, которые включили борьбу с Генделем в политическую интригу. В результате композитор перенапрягся и серьёзно заболел. Из тяжёлых затруднений он выбрался к концу 30-х годов. Опера постепенно отступила в его творчестве на второй план, а на первый вышли оратория и концертная деятельность. Свои искания в области оперной драматургии Гендель перемещает в те оратории, которые ближе всего стоят к музыкальной драме («Самсон», «Семела», «Валтасар», «Геракл», «Теодора»).

Композитор долгое время оставался в рамках оперы-серии. Лишь его последние оперы музыковеды не относят к жанру *seria*. Так, «Ксеркс» (1738) называют оперой-буффа, а «Именео» (1740) определяют либо как оперетту, либо как пастораль. Лирический характер носит и самая последняя опера Генделя «Деидамия», основанная на драматическом сюжете о героях Троянской войны. Однако сама трактовка сюжета далека от пафоса оперы-серии, в «Деидамии» подчёркивается идея жертвенности

в судьбе человека, непреодолимой роковой обречённости героя и героини. Он тяготел к значительным мифологическим и легендарным сюжетам и сильным характерам, музыка же озаряла их светом высоких идей. В лучших своих созданиях Гендель преодолевал тот схематизм, которым грешили итальянские арии. Он усовершенствовал речитатив, внося в него жизненные интонации. Речитатив у него перестаёт быть лишь повествованием о событиях, которые неудобно показывать на сцене. Наоборот, на речитативах события разыгрываются, и притом в кульминационных моментах драмы. Гендель создал большие «слитные» сцены в своих операх («Юлий Цезарь», «Тамерлан», «Деидамия», «Ариадна» и др.), послужившие образцами для более поздних опер. Обращаясь к хору, он придавал ему активное драматургическое значение. Оркестр Генделя в оперном спектакле лёгок и блестящ, красочен и динамичен. Увертюры написаны либо по французской схеме, либо в форме сюиты. Оркестровые эпизоды по ходу действия – батальные, обрядовые, праздничные, охотничьи, фантастические, пейзажные и др. – содержат находки, освоенные впоследствии оперными композиторами позднейших эпох. Так, например, в начале второго акта «Цезаря» (празднество в царском дворце) играют два оркестра: большой – перед сценой и камерный – на сцене. Это создаёт неповторимо-жизненный театральный эффект.

В балетной музыке Гендель возвышается над декоративными планами французской лирической трагедии и английских масок. Его балет драматургически мотивирован и строго выдержан в соответствующем рисунке и тонах. Танцы духов в «Адмете» предвещают балетные номера из глюковского «Орфея». Хореографическая музыка из опер-балетов 30-х годов «Ариодант» и «Альцина» не померкла и сохранилась в репертуаре вплоть до наших дней.

Оратории стали вершинным жанром у Генделя, их у него 32. Реформатором оратории композитор стал не сразу. Первые юношеские оратории Генделя (например, «Ацис и Галатея», 1709) представляют собой идиллические пасторали, а гамбургские и ганноверские пассионы написаны в традиционном немецко-церковном стиле. В Англии же оратория сложилась как монументальный жанр, что Гендель и смог воспринять и довести эту тенденцию до яркого и демократичного воплощения. «Самсон», «Иуда Маккавей» или «Саул» – это героические драмы с очень разнообразными ариями, речитативами, ансамблями почти оперного типа. В них нет сцены, но есть действие, притом активное, почти зримое. Знаменитая «Мессия» создавалась в самый разгар жестокого столкновения композитора с лондонскими «верхами». Поэтому и исполнена она была в Дублине, а не в Лондоне. Эта своеобразная «жизнь героя» композиционно воплощена в виде музыкального триптиха, наподобие тех, какие писали на религиозные мотивы мастера эпохи Возрождения: 1. Рождение, детство (первые 19 номеров); 2. Подвиг (23 номера); 3. Триумф (9 номеров).

Оркестр «Мессии» не отличается тем тембровым разнообразием и игрою красок, какие характерны для генделевской палитры в инструментальных и некоторых синтетических жанрах (*Concerto grossi*, «Юлий Цезарь», оратория «L'Allegro» и др.). В наше время «Мессия» обычно издаётся и исполняется в обработке Моцарта. Сохраняя партии певческих голосов и струнных инструментов, Моцарт привнёс ряд добавлений и изменений, не теряя высокой художественности оригинала, а лишь делая его исполнение более современным. Помимо «Мессии», в 1788-1790 годах Моцарт выполнил обработки других ораторий: «Ациса и Галатея», «Празднества Александра», «Оды Цецилии». Композиция «Мессии» основана на чередовании контрастных образов в крупном плане.

Гендель создавал оратории не только героические, народные драмы («Израиль в Египте»), в его творчестве нашлось место и ораториям-сказкам («Семела»), ораториям-идиллиям («Сусанна»), любовной драме («Геракл»), а также чисто лирической оратории «L'Allegro, Il Penseroso ed il Moderato»<sup>39</sup>, созданной в 1740 году на текст Мильтона. В дидактических (нравоучительных) стихах Мильтона итальянскими терминами обозначены человеческие характеры, нравственные состояния людей. 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. Противоположные характеры выражены разными интонационными сферами: у *Penseroso* преобладают *Lamenti*, сицилианы, пасторали со светлой звукописью, вздохами, чувствительными задержаниями, в то время как для *Allegro* выбираются марш, быстрый темп, пунктирный ритм, энергичная и шумная фигурация. Либреттист Генделя Чарльз Дженненс присоединил к этой антитезе собственный психологический и этический синтез: *Moderato* соединяет лучшие черты обоих антагонистов, отбрасывает их крайности и утверждает главенство разума над изменчивой стихией чувств и настроений. Философская канва близка воззрениям современника Генделя и Дженненса Д. Гартли, знаменитого английского мыслителя XVIII столетия. Поэтическая лирика, символизация образов-состояний, идиллический тон целого, много созерцательности, живое чувство природы и красоты окружающего, тонкая звукопись – всё в этой оратории-поэме служит как бы отдыхом от сильных драм и грандиозных событий. В идиллической, прозрачной канцоне (*Largo*, *As-dur*, сопрано со струнными) воспевается тихая ночь в лесу (пример 79). В другой арии сопрано флейта подражает пению соловья. Величаво звучит обращение к музе трагедии, которая близка *Penseroso* (пример 80).

Наибольший успех при жизни Генделя имела оратория «Иуда Маккавей» (первое исполнение 1 апреля 1747 года, либретто Т. Морелла). Партия Иуды Маккавея предназначена для героического тенора, она выписана в виртуозном, подъёмно-героическом стиле. Для музыки

<sup>39</sup> Буквальный перевод: весёлый, задумчивый и умеренный. Обычно перефразируют так: «Порыв, мечта и мера чувств».

выбраны яркие чистые краски, простые крупные линии. В общей композиции важно постоянное присутствие хора и его корифеев. Несмотря на прямолинейность сюжета, Гендель смог избежать статики и вдохнуть жизнь в это произведение на все времена.

Пример 79:



Пример 80:



Музыкальному мышлению Генделя присуща особая внутренняя театральность. Она движет его многоплановыми контрастами, стимулирует импровизацию в узком и широком смысле. Очень многие его композиции представляют череду образов в картинных зарисовках разного плана, разного эмоционального наполнения, разного тона и колорита. Но при всей этой внутренней театральности Гендель умеет достигнуть цельности композиции и равновесия её частей. Величественное наследие Генделя изучается и исполняется в наши дни по всему миру, восхищая современного слушателя.

**Иоганн Себастьян Бах** (1685–1750), чьё творчество проходило на сломе эпох, обобщил многие выдающиеся достижения западноевропейской музыки. Бах острее и глубже своих предшественников ощутил трагическое начало в жизни человека – через духовный опыт своей страны и своего народа. В истории немецкого музыкального искусства практически не было ничего, что прошло бы мимо Баха. Он переписывал партитуры немецких пассионов, владел премудростями городского и

домашнего музицирования, знал особенности немецкого скрипичного стиля, досконально изучал и тонко понимал специфику всех музыкальных инструментов своего времени. Вместе с тем он пытливно изучал французскую, итальянскую, английскую музыку. Это выдающийся представитель музыкальной династии, имеющей много поколений музыкантов. До нас дошли не все произведения Баха и изучение его творчества продолжается. Практически он опробовал все известные жанры в хоровой, вокальной и инструментальной музыке. Не писал Бах только опер.

Тернистый жизненный путь композитора хорошо изучен и разделение его творчества на ряд периодов широко известно (юношеский – Эйзенах, Ордруф, Лüneбург, Ариштадт, Мюльгаузен – до 1708 года; веймарский – между 1708 и 1717; кётенский между 1717 и 1723; лейпцигский – 1723–1750). К концу годов учений у Баха чётко обозначились две различные образные сферы. Первая – это *опозитизированный быт*, картины повседневной жизни, согретые задушевной лирикой, мягким юмором. Лучшее сочинение такого рода – клавирное «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» (1704) с увещеваниями друзей, шуточной фугой на сигнал почтового рожка и характерно-комической арией почтальона. От клавирных каприччио и сонат этого периода тянутся нити к зрелым сюитам и партитам, к светским кантатам, где Бах выступает как жанрист, предшественник Гайдна. В этот же период возникли и первые *духовные кантаты*, предвестницы больших духовных жанров более поздних периодов.

В Веймаре Бах стал уже не только церковным, но и придворным музыкантом. Зрелость его стиля выразилась в формировании особого *баховского* мелодизма в произведениях лирического и лирико-философского характера. В органном (фуги, хоральные прелюдии и др.) и кантатном творчестве этого периода заключены целые россыпи шедевров.

Кётенский период связан со светскими жанрами, с камерным музицированием. Органные композиции сменились клавирными, скрипичными, виолончельными, флейтовыми. Наряду с фугой вниманием мастера завладели соната, партита, концерт. Духовные кантаты были оттеснены светскими, юбилейными. Гениальная Хроматическая фантазия и fuga для клавира создавалась в 1719–1720 годы. Клавирная, органная и скрипичная литература пополнилась нетленными шедеврами (прелюдии и фуги I тома «Хорошо темперированного клавира», трёхголосные симфонии, Чакона ре минор для скрипки, Пассакалия до минор для органа и др.).

Лейпцигский период стал кульминацией на творческом пути Баха, который, наконец, обосновался в большом городе с солидными возможностями культурной жизни и получил доступ к широкой аудитории. Это стало импульсом к созданию кантат, среди которых выделяются «Кофейная» (1732) и «Крестьянская» (1742). Не менее показательны духовные песни народного склада, написанные в 1736 году. С 1723 года Бах играет в церквах на органе и создаёт замечательные произведения для этого инструмента. Работа с хором в Томаскирхе и широкий круг его деятельности вызвали к жизни множество духовных произведений – кантат,

ораторий, пассионов, мессу си минор. Укрупнение композиционных форм захватило в Лейпциге сферу баховской инструментальной музыки. «Гольдберг-вариации» до сих пор уникальны по масштабам цикла. Серия *Klavierübung* в четырёх частях составляет памятник, не имеющий себе подобных в клавирной литературе. «Искусство фуги» и «Музыкальное приношение» стали духовным и творческим завещанием последующим поколениям. Жизнь Баха протекала в лишениях, в непрестанном труде, в испытаниях, а основными событиями его жизни были сами произведения и те художественные замыслы, которые он осуществлял.

Музыкальная деятельность Баха была многосторонней, так как он сочетал в одном лице композитора, органиста, клавесиниста, скрипача, педагога, знатока инструментов, изобретателя<sup>40</sup>. Творческие замыслы нередко приводили к созданию новых приёмов исполнения: например, обогащение регистровки на органе, достижение певучести в игре на клавикорде, развитое многоголосие в игре на скрипке, нововведения в аппликатуре. Бах выступал экспертом в создании органов, его нередко приглашали опробовать новые инструменты, и не только органы. Тем не менее мышление Баха опережало возможности современных ему инструментов, произведения композитора столь богаты возможностями звучания и различными идеями, что реализовывались потомками в различных инструментальных решениях, каждый раз открывая новые грани авторского замысла.

Бах был замечательным педагогом, многие его сочинения различного уровня трудности имели ярко выраженную методическую направленность. В одном ряду для него стояли «Органная книжечка», «Клавирная книжечка Вильгельма Фридемана», «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах», а также инвенции, французские сюиты, «Хорошо темперированный клавир» и «Искусство фуги». Вначале он занимался с учениками игрой на клавишных инструментах, сочиняя для этого небольшие пьесы. Бах добивался при этом ясности звукоизвлечения, чёткости пальцевой техники и навыка исполнения украшений. Переходя к технике композиции, сначала он обучал правилам генерал-баса в четырёхголосии, следил не только за гармонической логикой, но и за плавностью голосоведения. Только после этого ученикам позволялось перейти к сочинению двухголосной фуги. Для Баха-педагога работа исполнителя над произведением, разбор его и наука о композиции сливались в единый процесс. Зная о творческом развитии его сыновей и учеников, можно отметить, что метод преподавания у Баха позволял затем каждому из его учеников обретать самостоятельность и двигаться дальше собственной дорогой.

Авторитет Баха как мастера, артиста и педагога у его немецких современников был высок, но глубина его творческих достижений не была

<sup>40</sup> В частности, Бах изобрёл *viola pomposa* – пятиструнный инструмент низкого регистра, приспособленный для рельефного выделения басовой партии в сопровождении арий. Для этого инструмента предназначена шестая сюита, присоединённая к пяти сюитам для виолончели соло.



постигнута, а большинство сочинений оставались неизданными. Бах не принадлежал к модным музыкальным направлениям, поэтому широкой популярности он не приобрёл, его искусство ценилось и обсуждалось лишь в узких кругах. Известно, что В. Моцарт воспринял музыку Баха как откровение, а К.Г. Нефе знакомил юного Бетховена с отдельными сочинениями мастера. Возрождение музыки Баха началось уже в XIX веке с исполнения в 1829 году «Страстей по Матфею» под управлением молодого Мендельсона. Уже в 1850 году было основано «Баховское общество» в Лейпциге при участии Р. Шумана, кантора церкви св. Фомы М. Хауптмана, музыковеда и археолога О. Яна, органиста К.Ф. Беккера. В XX веке интерес к наследию великого композитора продолжал расти, музыканты открывали в нём всё большее число ценностей и получали импульсы для творчества, движения научной мысли, на его произведениях обучались музыканты всего мира.

Подобно Генделю, Бах – величайший мелодист, но его мелодия другая. Она не идёт от крупного штриха, в ней важен детализированный рисунок. Нередко мелодия течёт широко и непрерывно на больших протяжениях, преодолевая тактовую черту, образуя в звуковом потоке выразительно-певучие сочетания секундовых, кварто-квинтовых, секстовых интонаций. Эта разновидность баховского мелоса опирается на глубинные пласты немецкого фольклора, она же стала впоследствии одним из истоков мелодического стиля для позднего Бетховена, Вагнера, Брукнера, Рegera. Другой тип баховской мелодии более рафинирован и связан с фигуративностью, основу которой составляет использование опорных фигур в звуковом поле. Зерно баховской мелодии – его тема, которая способна к последующему развитию её элементов. В глубоком и свободном дыхании баховского мелоса велика организующая роль ритмического импульса. Бах, – лирик, вдумчивый мыслитель в музыке, – склонен к ритмически многозначным решениям. Он избегал интенсивной ритмической акцентировки, тяготел к тонким и многогранным дифференциациям в ритмической сфере.

Центральной полифонической формой у Баха является fuga, их у него насчитывается свыше 400. Вместе с тем fuga как метод музыкального мышления проникла практически почти во все разделы творчества композитора. Fuga Баха составляет всегда лишь один образ, на котором сосредоточены фантазия, мысль и воля композитора. Все различия, контрасты, смены или рассеяния тематизма направлены на то, чтобы глубже раскрыть либо оттенить рельефнее эту всепоглощающую музыкальную мысль. Образ действительно один, но это не рождает статики. Тема, будучи той же, непрестанно изменяется в окружении «срутников», раскрывает перед нами новые и новые стороны, проходит в этом движении качественно различные фазы. Важным фактором в освещении полифонической ткани внутренним светом становится у Баха гармония. Тонико-доминантовую антитезу, опробованную Фрескобальди, Бах превратил в действенный импульс, нередко преодолевающий

тенденцию чисто мелодического движения. У Баха в фугах музыкальная ткань постоянно пульсирует в сгущениях и разрежениях. Вместе с тем высочайшее полифоническое мастерство Баха проявляется не только в фуге, каноне, но и в других жанрах, где его полифоническое мышление нашло оригинальное, только ему присущее выражение. Ни у одного из предшественников Баха контрастное двух- и трёхголосие не достигало такой индивидуализации голосов, широты дыхания, протяжённости и драматизации образно-выразительного содержания. Даже темы двойных и тройных фуг, как правило, контрастны.

В огромном баховском наследии практически всё художественно значительно и прекрасно. Центрами его творчества являются органные произведения и вокально-инструментальные композиции ораториально-кантатных жанров. Особое положение занимают пассионы и Большая месса си минор.

Как и Шютц, Бах обратился к разным евангелиям, составляющим «Новый завет». Наиболее ранними являются «Страсти по Луке», затем следуют «Страсти по Марку», подлинность которых периодически подвергается исследователями сомнению. Пассионы по Иоанну и Матфею принадлежат к вершинам баховского творчества. Их масштабы колоссальны: в «Страстях по Иоанну» 68, а «Страстях по Матфею» 78 номеров. Бах во многом преодолел религиозную инерцию либретто, ему удалось найти драматургическое решение, свободное от тех изъянов, которые свойственны даже очень крупным итальянским и французским оперным мастерам. Музыка точно и гибко следует за текстом, поэтически воссоздаёт его живописные и жанровые детали. В то же время речитативы отличаются благородной красотой и выразительностью декламационного мелоса, хоры дышат могучей экспрессией, а арии не только не разрывают сюжетной линии, но шаг за шагом раскрывают её поэтический смысл и волнуют правдиво изливающимся чувством.

Даже хоралы оживают под рукой гения. Помимо прекрасной гармонизации, воссоздающей традиционный стиль и склад, они местами напоены народными мелодиями, а в некоторых местах играют ранее не свойственную им действенную драматическую роль. Так, в «Страстях по Матфею» тема нечистой совести Иуды впервые является в хорале на народный напев (пример 81).

Грандиозная концепция «Страстей» воплощается в многочастной форме, компоненты которой взаимосвязаны. Эпическая, лирическая и драматическая линии развёртываются параллельно, сближаясь, расходясь и перекрещиваясь. Бах был среди тех, кто сблизил музыку оперную с музыкой пассионов. Современники Баха – Гендель, Кайзер, Телеман – также обратились к подобным опытам, но именно Бах смог органично соединить оперные и неоперные (полифонические, хоральные, инструментальные) формы, сообщив ариям и ариозо (оперным по происхождению) небывалую глубину и серьёзность.

Пример 81:

Corno 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 Gel - sseln und die Ban - den, und

was du aus - ge - stan - den, das

hat ver - die - net mei - ne Seel!

В лейпцигский период были созданы Рождественская оратория (1734), 6 мотетов и четыре малые мессы. Необычна судьба Высокой мессы си минор, которая по жанровой природе предназначена для церковного культа, но почти никогда не исполнялась в церкви целиком, вместе с тем, концертное исполнение произведения становится каждый раз большим событием. Подлинная сфера Высокой мессы – человеческие идеалы в их этическом и эстетически обобщённом выражении. Бах далеко отошёл от обрядовой традиции, развернув обычный шестичастный цикл в композицию с 24 номерами, объединёнными в 4 большие части: Kyrie,

Gloria, Credo, Sanctus. В Мессе 15 хоров, 3 дуэта и 6 арий. Исполнительский состав произведения включает смешанный хор (от 4 до 8 голосов), солистов, оркестр, орган и continuo. Стремление к просветлению подчёркивается утверждением в конце мажорной тоники. Бах дал каноническому богослужебному тексту новое экспрессивное толкование, нашёл сильнейшие выразительные средства. Мессу си минор исследователи считают энциклопедией баховского хорового искусства, так как здесь есть место и традициям стиля а capella, и новейшим концертным фугам для хора и оркестра, и небольшим полифоническим формам, насыщенным драматизмом или лирикой душевного высказывания. Месса си минор состоит из завершённых музыкальных форм, причём её ладотональный план отличается высокой концентрированностью:

h- D-fis D-A-D-h-h-D-D A-D-G-h-e-D-A D-D-h-D g-D

Композиция мессы построена как цикл циклов, в её основу положен типичный для Баха круг образов, каждый крупный раздел составляет часть баховской картины мира. Так, последний из них Agnus dei связан с горечью и обретением внутренней крепости, он включает всего два номера – проникновенную арию и спокойный, величаво-сдержанный хор и не содержит ничего празднично-триумфального. Прообраз арии исследователи находят в духовной кантате № 11, однако композитор переработал мелодию, сделав её строже, острее. Черты патетики проявляются здесь в характерных изломах и особом пунктированном ритме, сочетание, переплетение равнозначных линий альты и двух скрипок в унисон углубляют мучительное напряжение горестных чувств, сдерживаемых в подавленных рыданиях (пример 82).

Пример 82:



К ораториям близки и произведения, созданные в жанре магнификата, – празднично-вечерние циклы на слова евангельской молитвы «Величит душа моя господа». У Баха композиция, в основе которой лежат хоры, имеет черты монументальности, это яркая картина празднества, полная света, движения и радости жизни. Ре-мажорный Магнификат в 12 частях для хора, шести солистов, оркестра, органа и basso continuo – творение редкой красоты и мощи, где слились ренессансные традиции с новейшими тенденциями в гармонии, мелодии, фактуре.

Бах воспользовался фрагментом из первой главы Евангелия от Луки на латинском языке: дева Мария славит провидение, получив благую весть о предстоящем материнстве. Лучшие музыкальные произведения о Благовещении – магнификаты добаховской поры – созданы Палестриной, Лассо, Шютцем. Они задуманы как светлые гимны материнской радости. Бах остался верен ренессансной традиции, но необычайно расширил рамки темы. Его Магнификат – это монументальная композиция: дифирамб, картина огромного празднества, полная света, движения и радости жизни. Основу композиции составляют хоры, в которых воплощён образ огромной разноликой толпы, её ликующего плеска, говора, песен.

В самом центре цикла помещён мощный и воинственный гимн на слова «Явил могущество своё и рассеял возгордившихся». Соло тенора в сурово-патетической арии-сарабанде возвещает: «И низложил властителей с престолов их и возвысил униженных». Образы Евангелия воплощены в великолепной звукописи и множестве сложившихся веками традиционных приёмов. Так, возгласы «Magnificat» и «Gloria» используют приёмы юбилейных, они распеты на экзотически звучащих внутрислоговых вокализах, с раскатами фигурационных волн в красочно-нарядном оркестре (трубы, литавры, флейты, гобои, фагот, струнный квинтет, орган и чембало). Красочное и изобразительное значение имеет гармония. Например, в хоре «Явил могущество» уже перед кодой «рассеяние возгордившихся» очерчено ломаной фигурацией ля-мажорного трезвучия, раскинутой по расходящимся направлениям в широком диапазоне (оркестр, песчаные голоса). На словах «низложение», «унижение» в вокальных партиях возникают ниспадающие мелодические линии. «Погрызшие в гордыне» запечатлены в гармонии уменьшённого септаккорда и увеличенного трезвучия (в данном случае оно возникает у Баха как самостоятельная гармония островыразительного значения). Короткие выдержки из музыки в примере 83 иллюстрируют гармонические находки Баха. Арии и ансамбли Магнификата для женских и мужских голосов по жанровому облику связаны с бытующими сюитно-танцевальными формами того времени. Менуэт, гавот, сицилиана, сарабанда составляют как бы жанрово-лирический план общего полотна, в то время как светски-жизнерадостный, народно-величальный элемент, воплощённый в полифонически насыщенном хоровом массиве, доминирует в цикле редкой красоты и мощи. Бах предстаёт как предшественник победно-ликующих финалов в бетховенских циклах.

Пример 83:



Жанр духовной кантаты в том понимании, какое характерно для зрелых сочинений Баха, сложился в немецкой музыке именно в его время и в большой мере его усилиями. В кантатах можно найти много прообразов для музыки его месс. Среди духовных кантат Баха есть несколько разновидностей: празднично-торжественные, углублённо-лирические, драматизированные, образно-широкие произведения. Они различны по составу и композиции, по масштабам, по использованию мелодики протестантского хора. Замечательная большая кантата «Ich hatte viel Bekümmernis» состоит из двух частей и включает 11 номеров. В состав оркестра входят партии двух скрипок, альта, гобоя, фагота, четырёх труб, четырёх тромбонов, литавр, органа и basso continuo. Развитие образов и чувств следует от страстной скорби, одиночества, отчаяния к успокоению, радости и свету, от лирической экспрессии к праздничности. Глубоко своеобразно инструментальное вступление к кантате – камерная прелюдия, в которой концертирующие гобой и скрипка ведут свободный диалог, причём патетика бесконечно развёртывающихся мелодий сдерживается мерной поступью баса (пример 84).

Первая ария предстаёт в той же до-минорной тональности, она написана для сопрано с солирующим гобоем и даёт концентрированное воплощение единого трагичного образа: «Вздохи, слёзы, горе, нужда» – эти слова воплощены в музыке с пронзающей сердце скорбью. Широкая волнообразная тема развёртывается в инструментальном вступлении, её ведёт гобой (пример 85). Принцип одновременного контраста получает в этой арии индивидуальное выражение. Смелое сочетание вздохов с гибкостью мелодической линии в мелких фазах движения, частые

регистровые контрасты, острая гармонизация (всё это в узких композиционных рамках) сочетаются с последовательно мерным движением, медленным темпом, уравновешенной структурой целого. Т. Ливанова замечает: «Подобный тип внутреннего драматизма, достигающего трагических высот, был подготовлен в ариях *lamento* XVII века у Монтеверди и других оперных мастеров и проявился затем у Генделя. Но никто из предшественников и современников Баха не дал столь высокого выражения трагизма в музыке на основе принципа единовременного контраста. Никто даже и не приблизился к этому» [18, с. 34].

Пример 84:



Пример 85:



Светские кантаты Баха (их более 20) не являлись каким-то самостоятельным жанром, о чём свидетельствует, в частности, факт переработки пяти кантат, созданных в 1717–1737 годах, в духовные. Изменялся текст, музыка же, поддерживавшая сходный образ, оставалась без существенных изменений. Бах не противопоставлял свои светские кантаты духовным, но и не отождествлял их. Т. Ливанова пишет: «В его духовных кантатах есть почти всё, что может быть в светских (за исключением буффонады или бурлеска), но в светских отсутствует многое, что в особенности характерно для духовных, – редкостная глубина содержания, выражение скорбных чувств вплоть до трагизма» [18, с. 41]. Светские кантаты Баха в основном написаны к случаю в качестве поздравительных или приветственных. Иные из них даже переадресовывались с незначительной правкой в деталях текста. Так, известная Охотничья кантата (№ 208) посвящалась и герцогу Саксен-Веймарскому, и королю Польши Августу. Кантата № 36а существовала в четырёх вариантах, будучи переработанной в духовную. Для основного содержания и музыкальных образов Охотничьей кантаты неважно, кому именно она посвящена. Сюжет связан с осложнением любовных отношений Дианы и Эндимиона, в которые вмешиваются Пан – олицетворение природы и Палес – богиня стад, олицетворение сельской идиллии. Лишь заключительный хор прославляет лицо, в честь которого устраивается охота. Многие светские кантаты имеют обозначение «*Dramma per musica*» и содержат персонифицированные партии как бы действующих лиц (мифологические персонажи или аллегорические олицетворения – Добродетель, Сладострастие, Время, Счастье и др.). Кантаты содержат поэтические картины природы, особенно богата ими кантата «Освобождённый Эол», посвящённая в первом варианте профессору Мюллеру в день его рождения. В отличие от массового характера номеров и пышности стиля в ней (используются хор, солисты и большой оркестр), поздравительная Крестьянская кантата (№ 212) стилизована в народно-бытовом складе и мыслится композитором как шуточная в малых песенно-танцевальных формах: хора в кантате нет, состав оркестра скромн, музыка звучит весело, свежо, иногда терпко<sup>41</sup>.

Независимы от прикладного значения Кофейная кантата (№ 211) и «Состязание Феба и Пана». Последняя из них программна, кроме того, в ней противопоставлены два музыкальных начала. Исполнительский состав кантаты достаточно обширен: 10 сольных, хор и большой оркестр с трубами и литаврами. Арии Феба и Пана концентрируют в себе определённые черты баховского стиля, его ариозности. Си-минорная ария Феба близка типу арии *lamento* с медленным темпом, мягкими тембрами голоса тенора, струнных и гобоя *d'amor* (пример 86). Ля-мажорная ария Пана в быстром темпе, с радостно «подпрыгивающей» мелодией, являет собой пример лёгкой танцевальной ариозности (пример 87).

<sup>41</sup> Т. Ливанова считает: «Бах здесь – один-единственный раз с такой остротой и последовательностью – выступает словно предшественник Гайдна» [18, с. 42].



Пример 86:



Пример 87:



Помимо циклических форм, Бах написал около 30 отдельных песен на немецкие духовные и светские лирические тексты. Название «ария», иногда употребляемое для этих произведений, неудачно, так как не отражает специфики музыки. Некоторые из них – «О мрак ночной», «Доволен будь», «Тебе, тебе» – популярны в немецком камерном репертуаре.

В инструментальном творчестве Бах открыл новую эпоху, плодотворное влияние которой ощущается и в наши дни. Многими чертами инструментальные произведения композитора связаны с его вокальными жанрами, так как проявляется общность тематизма, приёмов его изложения и развития. Вершинными произведениями в инструментальных жанрах у Баха являются созданные в Кётене Бранденбургские концерты, а также концерты для скрипки, для клавира (в том числе двойные и тройные) с оркестром, Итальянский концерт для клавира соло, написанный в Лейпциге. Жанр концерта трактовался Бахом в духе своего времени: солирующий инструмент (инструменты) – это солист в ансамбле, а не виртуоз в сопровождении других инструментов. Музыкальный материал нередко заимствуется из произведений других жанров, кочует, меняя инструментальные средства. Так, тройной концерт для минор для флейты, скрипки и клавесина (в сопровождении двух скрипок, альты и continuo) создан на основе более ранних баховских сочинений для клавесина и органа.

Чисто оркестровых сочинений немного – четыре оркестровые увертюры и шесть Бранденбургских концертов. Увертюры по Баху – это сюиты, в которых череду танцев предваряет развёрнутая вступительная часть. Выбор танцев позволяет говорить о следовании французскому вкусу. Бранденбургские концерты – произведения крупного плана, где все части равнозначны и нет признаков ни сюитной лёгкости, ни камерности общего замысла. В них происходит синтез особенностей современных Баху *concerto grosso*, сольного концерта и концерта для оркестра. Эта знаменитая серия была написана в Кётене около 1721 года для маркграфа

Х.Л. Бранденбургского. В трактовке цикла заметна тенденция к трёхчастности (быстро-медленно-быстро), хотя единства в структуре концертов нет. Контрасты сведены к минимуму и связаны с наличием лирического центра, за которым следует динамичный финал. Масштабы частей широки, функции их определены чётко – через последовательное применение определённых приёмов. Бранденбургские концерты тяготеют к будущим симфоническим, а не к камерным жанрам. К. Розеншильд справедливо полагает: «На пути, ведущем от инструментальной музыки начала XVIII века к симфониям венских классиков, шесть «Бранденбургских концертов», с их образным строем и многогранным развитием, синтезирующим приёмы эстетически-совершеннейших гомофонных и полифонических жанров эпохи, – это целый исторический этап» [27, с. 481]

Ведущим инструментом для Баха был орган, именно этому инструменту-«наперснику» изливала композитор свою душу, поверял свои думы. Органу принадлежит тот жанр, который связывает баховскую инструментальную музыку с его духовными кантатами и пассионами, – это хоральная обработка. Таких произведений осталось около 150, большая часть которых заключена в нескольких сборниках, составленных самим композитором. Вначале Бах следовал образцам северонемецкой школы, затем в работе над «Органной книжкой» проявились новые тенденции, обработки превратились в небольшие лирические поэмы, полные поэтической выразительности. Специалисты обращают внимание на большую роль облигатной педали в этих миниатюрах. В последние годы Бах много трудился над переработкой больших хоралов, сочинённых ранее, они составили сборник под названием «18 хоралов разного рода для игры на органе с двумя мануалами и pedalю». Это сочинения концертного стиля, в которых Бах обращается к приёмам Букстехуде, но использует их в новом свободно-импровизационном стиле. Ещё дальше от хоральных подлинников отошёл Бах в «Прелюдиях к катехизису и прочих песнопениях», вошедших в третью часть *Klavierübung* (1739).

Вариационные циклы для органа Бах создавал в основном в юности, а в Веймаре он создал знаменитую Пассакалию до минор, которая не знает себе равных в мировой литературе. Это цикл из 20 вариаций, развёрнутый двумя большими динамическими фазисами. Срединная кульминация усилена появлением темы *ostinato* в верхнем голосе (10-я вариация), что превращает на время пассакалию в чакону. На завершающей кульминации выстраивается двойная fuga с остро контрастной второй темой и пышно фигурированным противосложением. Концерты для органа не являются оригинальными сочинениями – это транскрипции скрипичных концертов Вивальди, выполненные Бахом. Циклы прелюдий и фуг, а также органные фантазии Баха отличаются большим блеском, концертностью фактуры, их мелос носит обобщённый характер, а вступительные пьесы в циклах разнообразны и разнохарактерны.

Клавирное наследие Баха поражает воображение, ведь оно включает практически все клавирные жанры, существовавшие в его время.

Литература о клавирном творчестве великого композитора огромна, но она не может исчерпать богатство и загадочность его музыки. Клавирный стиль Баха по ходу своей эволюции впитывал самые разные влияния. В частности, в развитии виртуозного начала Бах проявляет себя сторонником нового итальянского стиля, хотя его фактура не отличается характерной для итальянцев прозрачностью. Он использовал виртуозные достижения итальянцев, особенно в фактуре произведений концертного стиля – прежде всего партит, клавирных концертов и токкат. Пассажный тематизм обычно связан с широко распространённой техникой фигурационных цепочек. Среди прочих можно назвать осевое размещение фигурационного материала, реализующееся, в частности, в приёмах перекрещивания рук (пример 88). Прямолинейное соединение гаммообразных и арпеджиоподобных последований в быстром движении предполагает передачу звеньев цепочки из одной руки в другую (пример 89). Бах нередко обращается к известным до него приёмам фигурирования полнзвучных аккордов (примеры 90 и 91), *martellato* (пример 92) и др.

Пример 88:



Пример 89:



Пример 90:



Пример 91:



Пример 92:



Первый и второй тома «Хорошо темперированного клавира» («Сорок восемь прелюдий и фуг» в ряде западных изданий) сложились в 1722 и 1744 годы и включили в себя произведения разных лет. Т. Ливанова отмечает: «Созданием этих двух огромных циклов Бах оказал неоценимую поддержку идее равномерной темперации, новой в его время. Отдельные попытки составления многотональных циклов существовали и несколько раньше (среди них 17 клавирных сюит Пахельбеля), но историческое значение получил именно творческий труд Баха. С введением равномерной темперации стало возможным использование всех тональностей мажора и минора, осуществление любых модуляционных планов, применение

энгармонизма. Если фуги из «Х.Т.К.» знаменуют высокую ступень ладового мышления, то их собрание в целом утверждает полную зрелость всей мажорно-минорной ладотональной системы» [18, с. 67]. Помимо «ХТК», у Баха есть ряд отдельных прелюдий-фуг, прелюдий-фугетт, фантазий-фуг, токкат, фуг и фугетт для клавира.

В каждый из жанров, к которым Бах обращался в своём клавирном творчестве, он внёс индивидуальную трактовку. Жанр клавирной сюиты прошёл у Баха эволюцию по принципу усложнения: от скромных, необыкновенно изящных Французских к усложнённым Английским сюитам и далее были созданы Партиты концертного плана. В каждом из опусов содержится по шесть циклов, масштабы которых постепенно возрастают. Седьмая партита названа «Увертюрой во французском стиле». Вариационные циклы для клавира, как и сложные полифонические циклы Баха, связаны с полифоничностью мышления композитора. Так, в Гольдберг-вариациях девять канонов в последовательно разрастающихся интервалах от унисона до ноны равномерно прославляют и скрепляют огромную композиционную конструкцию. Токкаты и фантазии для клавира относятся к сочинениям смешанного гомофонно-полифонического характера. Для них характерна свободно-импровизационная манера, патетически приподнятый тон и виртуозная фактура. Величайшее творение этого жанра – «Хроматическая фантазия с фугой ре минор».

На особую роль изобразительности в произведениях И.С. Баха, заключённой в фактурном рисунке голосов, обращали внимание многие исследователи его творчества, среди которых А. Швейцеру принадлежит особое место. Он писал: «Музыка Баха живописна, поскольку его темы и мотивы, где только возможно, обусловлены живописной ассоциацией идей, – всё равно, содержится ли она непосредственно в тексте или предполагается, бросается в глаза или нет» [38, с. 354]. По мнению Швейцера, Бах каждый раз проводит те же ряды живописных ассоциаций идей, руководствуясь своим внутренним законом. Отсюда следует тезис о разработанности музыкального языка у Баха: «Всё же можно утверждать, что обычно у Баха тот же самый ритм не передаёт двух различных чувств и что его музыкальный язык так чётко разработан, как ни у одного композитора. Едва ли у кого можно обнаружить такое множество музыкально-смысловых символов» [там же, с. 406]. Исследователь не разграничивает музыкально-риторические фигуры и элементы фигурации, он как бы не замечает сложных фактурных процессов, так как его интересует осмысление баховской поэтики и символики характерных интонаций. Возможно, поэтому в его классификации элементов музыкального языка [там же, с. 360–405] перемешаны темы, мотивы, виды ритмических рисунков, отдельные виды фигур.

Анализ фактуры клавирных произведений Баха позволяет установить, что основу живописного ряда составляют именно фигуры как элементы, которые могут использоваться не только в формировании тематического материала, но и образовывать разного рода цепочки, фактурные

блоки, появляться на различных уровнях фактуры, предвосхищая рождение новых идей. При этом композитор пользуется как обычными, неиндивидуализированными фигурами, так и характерными, символизирующими собой тот или иной образ. В частности, в Прелюдии VII (ХТК, том 1) и Прелюдии IX (ХТК, том 2) использованы рисунки, характерные для хоральных обработок северонемецких композиторов и самого Баха, где фигурация выполняла комментирующую функцию (пример 93).

Пример 93:



Следует оговориться, что рассматриваются не музыкально-риторические фигуры, которые являются органичной опорой и неотъемлемой частью музыкального языка Баха: их роль достаточно исследована музыковедами, хотя изучение музыкальной риторики в произведениях Баха и в дальнейшем может быть чрезвычайно плодотворным. Речь идёт именно о мельчайших фактурных элементах, насыщающих музыкальную ткань и создающих особенности баховских рисунков.

В циклах *c-moll* из обоих томов ХТК фактурообразование в прелюдиях отталкивается от одного и того же своеобразного элемента, который подвергается тиражированию и развитию, — оборота, напоминающего своими контурами перечёркнутый мордент (ср. примеры 94 и 95).

Пример 94:



Пример 95:



Наиболее фигурационно насыщенным является до-минорный цикл из тома 1. Выделенный элемент буквально пронизывает фактуру. Он заложен в «клокочущих», подобно гудящему пламени, фигурациях прелюдии и переходит в изменённом ритмическом варианте в фугу (ср. примеры 94 и 96).

Пример 96:

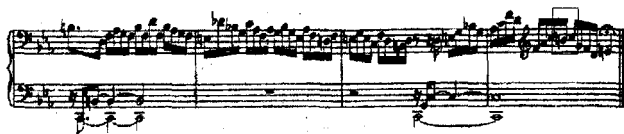


Несмотря на двухголосную запись, фактура в прелюдии обладает свойствами скрытого многоголосия. В реальном звучании имеются два плана (что пояснено в примере 94), причём выделенная выше фигура используется в фоновой части, а на переднем плане – заглавные звуки полутактов, расположенные в крайних регистрах и имеющие мелодическое значение. Мощное гармоническое движение создаёт большой энергетический потенциал, в целом рождается своего рода «звуковая магма», как бы вуалирующая поющую мелодию и контрапунктирующий ей бас. Из зигзагоподобной фигурации при достижении устойчивой доминантовой точки изливаются бурные возгласы – гармонические фигурации, включающие всё ту же повторяющуюся фигуру (пример 97). Кульминационная точка приходится на Presto, в котором, несмотря на имитационное соотношение голосов (новое качество голосоведения), начальный фактурный рисунок в принципе возвращается. Однако сам фактурный блок рушится, возникает ленточное движение. Так как скрытая мелодия, звучавшая в начальном разделе прелюдии, отсутствует, фигурации выводятся на передний план и получают функции тематической репрезентативности. В речитативе главная фигура теряется, чтобы появиться в изменённом, но узнаваемом виде в последнем такте прелюдии (пример 98).

Пример 97:



Пример 98:



Именно последний вариант фигуры пронизывает все слои полифонической ткани фуги (см. начало фуги в примере 96): фигура остигато повторяется в теме, секвенционно перемещается в одном или двух голосах в интермедиях, образуя блоки, типичные для прелюдии; проходит различные модификации. Таким образом, основной элемент музыкальной ткани в цикле – повторяющаяся фигура – приобретает необычные свойства мобильности, способности к вариантным изменениям и, в конечном счёте, характерности и индивидуализации.

В до-минорном цикле из тома 2 прелюдия написана в старинной двухчастной форме. Фигура с оборотом, напоминающим перечёркнутый мордент, представлена в двух вариантах. В первой части образуется тематическая цепочка из секвентно спускающихся, «вращающихся» звеньев с элементом *a*. Затем вводится составная фигура, состоящая из восходящего движения по звукам трезвучия (элемент *b*) и универсальной фигуры, образуемой ходом на септиму и последующим поступенным спуском (элемент *c*) (пример 99). Фигурация возвращается в ленточном движении, причём октавные замены как бы вуалируют возникший параллелизм. Здесь появляется новая фигура – тирата. Во второй части оборот используется в виде остигатной фигуры, относительно которой образуется скрытая мелодия.

Пример 99:



Бах до конца прелюдии оперирует основными элементами, причём главную роль играют замены и секвенционное движение. Очевидно, «вращающиеся», «клокочущие» фигуры, наполняющие музыкальную ткань до-минорных циклов, имеют смысловое значение, возможно близкое к образной передаче предчувствия катастрофы, разгула всепоглощающей стихии.

В последнем десятилетии жизни Баха его инструментальная и особенно клавирная полифония обнаружила новые черты. Не покидая область жанрово-характерного мелоса, он стал всё чаще возвращаться к старой, более отвлечённой «ричеркарной» традиции. В этом выразился приоритет интеллектуального начала в образном содержании позднего баховского творчества. Композитор был увлечён решением проблем полифонически-конструктивного плана и обратился к углублённой разработке наиболее изысканных, технологически сложных форм фуги и канона. Это проявилось в третьей части *Klavierübung*, в создании канонов и канонических вариаций, а особенно ярко в «Музыкальном приношении» («*Musikalisches Opfer*») 1747 года – произведении, возникшем в связи с поездкой Баха в Берлин и Потсдам, где композитор импровизировал на тему, предложенную королём. Из «королевской» темы Бах извлёк всё возможное и достиг результата, казалось бы неосуществимого на такой основе.



В «Музыкальном приношении» — 13 пьес, в большинстве полифонического склада, объединяющей тональностью выступает до минор. Три пьесы — соната и два канона — имеют обозначения, для каких инструментов они написаны, остальные лишены таких обозначений и могут быть исполнены на клавире или средствами камерного ансамбля. Бах вначале обращается к разнообразным ричеркарам, канонам, фуге, при этом нередко он прибегает к шифрованным записям. Так, в третьей пьесе с ракоходным канонном выписана мелодия лишь для одного голоса в сопрановом ключе, опрокинутый ключ в конце пьесы означает, что нижний голос одновременно ведёт ту же мелодию от конца к началу. В пятой пьесе также головоломка образуется с помощью ключей и знаков. Одиннадцатая пьеса — четырёхголосный канон на новый вариант темы. Выписана только партия верхнего голоса в старопольском ключе. Время и интервалы вступления голосов в этом строгом каноне не обозначены. Особенно красиво эта вещь звучит в смешанном ансамбле для струнных и духовых. В трио-сонате начальная тема трактуется очень свободно, Бах обращается как к полифонической, так и гомофонной, а также смешанной фактуре. Последняя пьеса синтезирует стилевые черты трио-сонаты и линейно-полифонических форм, употреблённых в цикле.

Последнее и самое сложное произведение Баха — полифонический цикл «Искусство фуги» («Die Kunst der Fuge»). Записанный композитором в партитуре, он исполняется обычно на клавире или камерным составом. Цикл состоит из 14 фуг и 4 канонов на собственную тему. Бах назвал эти фуги «контрапунктами», подчеркнув целостное единство этого полифонически-вариационного цикла. В издании «Искусства фуги», предпринятом спустя два года после смерти композитора, включены были также неоконченная тройная фуга с третьей темой ВАСН, последний баховский хорал «Когда в нужде великой мы» и вариант десятой фуги. В цикле Бах отразил своё понимание школы высшего контрапунктического мастерства, к этому источнику обращались многие мастера последующих поколений, но превзойти уровень композиционного и полифонического совершенства невозможно.

Таким образом, клавирное творчество Баха было областью его музыки, наиболее тонкой, гибко-изменчивой, экспериментальной, чутко реагирующей на запросы времени. Вместе с тем она включала и решение наиболее сложных контрапунктических задач, которые композитор считал проявлением высшего мастерства музыканта.

По сравнению с огромным размахом органного и клавирного творчества другие инструментальные жанры кажутся более скромными. Однако их художественное значение велико: через века протянулась своеобразная эстафета и многие из этих произведений (в частности, виолончельные партиты) оказались в центре концертного репертуара в XX веке.

Известно, что Бах в ранней юности начинал свою деятельность в качестве скрипача, в дальнейшем проявлял интерес к альту. В Веймаре

были созданы клавирные транскрипции скрипичных и флейтовых концертов Вивальди, Марчелло, а также фуги на темы Корелли, Легренци, Альбиниони. Переложения собственных скрипичных концертов выполнены в Лейпциге, а последние оригинальные произведения для скрипки – канон и Трио-сонаты вошли в «Музыкальное приношение». Своеобразной кульминацией в области скрипичного творчества явились скрипичные сонаты, партиты и концерты, написанные в Кётене около 1720 года. Развитое многоголосие Бах стремился перенести и в сонаты для скрипки, предъявляя к этому инструменту предельно высокие требования. Интересно в этом плане замечание А. Швейцера: «В сущности, все его произведения созданы для идеального инструмента, заимствующего от клавишных возможности полифонической игры, а от струнных – все преимущества в извлечении звука» [38, с. 284]. Партиты по пониманию цикла близки клавирным сюитам и партитам, хотя их построение каждый раз новое. Все три сонаты для скрипки соло построены по единому общему принципу: медленное вступление – быстрая fuga – лирический центр в медленном темпе – быстрый, пассажно-динамичный финал. Сердцевиной цикла в смысле активности развития и широты размаха становится fuga. Темы этих фуг несложны, ритмически энергичны, их сила – в динамике. Они менее строги и тематически концентрированы, чем клавирные, но они удивительны уже в исполнении на скрипке соло.

Шесть сонат для клавесина и скрипки – образцы нового понимания камерного ансамбля при равноправии участников. Их циклы основываются на чередовании медленных и быстрых частей. Лишь шестая соната состоит из пяти частей (а не из четырёх) и начинается с Allegro. Сквозь полифоническое письмо как бы проступает гомофонный склад, причём мелодия начинает господствовать над другими голосами, особенно в медленных частях цикла. Вместе с тем Бах не изменяет своим образам. Так, тема сицилианы, открывающей сонату до минор, легко сопоставляется с мелодией «Erbarne dich» из «Страстей по Матфею»<sup>42</sup> (ср. а и б в примере 100).

Не все скрипичные концерты Баха сохранились. Независимо от масштабов ансамбля солирующая скрипка не выделена в той первостепенной роли, которую ей предоставляет концерт в более позднее время. Первые части обычно начинаются с ударной, энергичной, характерной темы, которая сразу задаёт нужный тон высказывания. Таково, например, мощное начало в Allegro концерта E-dur (№ 1042). Помимо основной темы у tutti, солирующая скрипка выступает в эпизоде с мелодией, приобретающей также тематическое значение и проходящей в тональности доминанты (пример 101, а и б).

<sup>42</sup> Это сопоставление предложено Т. Ливановой.

Пример 100:

а

*Largo* Средства из сонаты для клавишника и скрипки

6

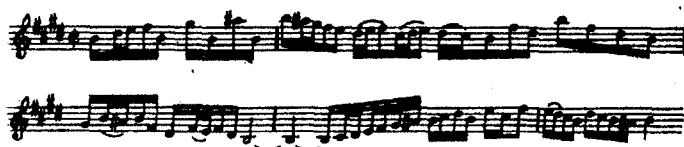
*«Erbarme dich»* из «Страстей по Матфею»

## Пример 101:

а



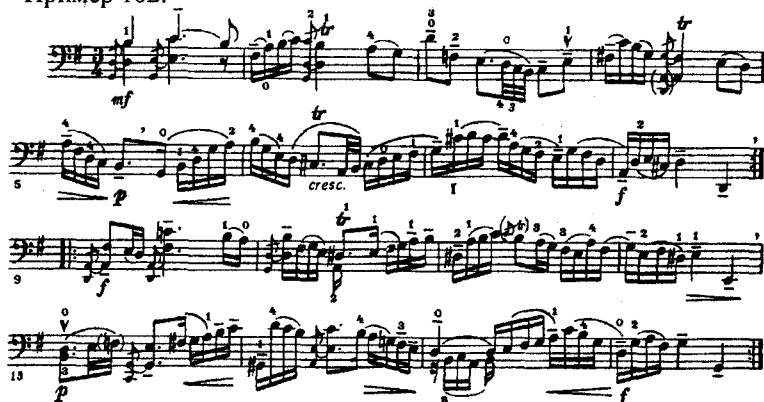
б



Бах создавал сюиты и сонаты и для других инструментов — виолончели, виолы *da gamba*, флейты, двух флейт. Шесть сюит для виолончели соло заняли в репертуаре виолончелистов такое же место, как сонаты и сюиты для скрипки в репертуаре скрипачей. Баритональный регистр, густота, сочность виолончельного тембра придают баховскому мелосу здесь качество особой глубины тона. Бах должен был считаться с виолончельной техникой современной ему немецкой школы, а она полностью исключала возможность применения реальной полифонии. Однако гениальный мастер нашёл альтернативу в полифоническом насыщении мелодического одноголосия. Прелюдии и Аллеманды, Куранты и Жиги в виолончельных сюитах не вызывают тех ассоциаций, к которым вели жанрово-танцевальные названия этих пьес. Мелодический ток огромного напряжения обладает эмоционально-выразительной силой. К. Розеншильд считает: «Его ритм мягок, эластичен, его подъёмы выравниваются нисходящими движениями, переходы плавны, постепенны, но в нём 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 контрапункты, свои мелодические вершины, свои педали, цепи задержаний. Они также неприметно возникают, как и рассеиваются, создавая вторую, глубинную сферу звучания в одноголосной фактуре. Это, может быть, самая тонкая сторона баховского искусства, где точный расчёт художника создаёт как

будто обратный эффект почти неуловимых тематических аналогий, намёков и метаморфоз. Виолончельные сюиты представляют сокровищницу этого искусства, - сокровищницу, равной которой нет во всей мировой музыке» [27, с. 466]. В качестве иллюстрации приводим Сарабанду из сюиты № 1 – один из шедевров баховского творчества для виолончели (пример 102).

Пример 102:



Огромное наследие Баха уже давно оценено по достоинству, баховедение развивается на протяжении двух с половиной веков. Искусствоведы и исполнители, а также педагоги музыки по всему миру каждодневно воздают должное баховскому гению. Творчество Баха – это драгоценный источник, питающий художественную культуру человечества.

**Вопросы и задания:** 1. В чём состоит различие стилей Г.Ф. Генделя и И.С. Баха? 2. Что объединяет двух гениев высокого барокко? 3. Проанализируйте строение одной из ораторий Генделя. 4. Какие качества баховской фуги делают её зрелым продуктом эволюции жанра? 5. В чём состоит трагедия генделевского оперного наследия? 6. Расскажите об одном из разделов творчества И.С. Баха (по выбору преподавателя). 7. Как эволюционировало скрипичное искусство в эпоху барокко? 8. Какие формы утвердились в высоком барокко? 9. В чём заключалась критика концепции оперы-seria и французской лирической драмы в первой половине XVIII века? 10. Расскажите о происхождении оперы-буффа и назовите её основные черты. 11. В чём заключается своеобразие творчества Перголези? 12. Определите значение творчества французских клавесинистов для развития европейского музыкального искусства. 13. Рассмотрите творчество выдающихся мастеров итальянской скрипичной школы. 14. Сравните особенности развития каких-либо двух национальных школ Европы в период высокого барокко.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ И РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. Клавирное искусство: Очерки и материалы по истории пианизма. М.; Л., 1952. Вып. 1
2. Бах И.С. Вариации в итальянском стиле (Гольдберг-вариации) / Ред. и ком. М. Юдиной. М., 1978.
3. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М., 1976.
4. Брянцева В. Жан Филипп Рамо и его клавесинное творчество // Рамо Ж.Ф. Полное собрание сочинений для клавесина. М., 1972. С. 4–10.
5. Грубер. История музыкальной культуры. М., 1983. Т. 1, ч. 2.
6. Дубравская Н. Музыка эпохи Возрождения. Вып. 2 б: XVI век: История полифонии. М., 1996.
7. Друскин М. Клавирная музыка. Л., 1960.
8. Евдокимова Ю. Органные хоральные обработки Баха // Русская книга о Бахе. М., 1985. С. 222–248.
9. Евдокимова Ю. Многоголосие Средневековья X–XIV веков: История полифонии. М., 1983. Вып. 1.
10. Евдокимова Ю. Музыка эпохи Возрождения. XV век: История полифонии. М., 1989. Вып. 2 а.
11. Закс К. Музыкальная культура Вавилона и Ассирии // Музыкальная культура древнего мира. Л., 1935.
12. Из истории зарубежной музыки: Сб. трудов. М., 1980. Вып. 4.
13. Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. М., 1966. Вып. 1. С. 86–109.
14. Копчевский Н. О клавирной музыке Италии и Франции // Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI–XVIII вв. М., 1977. С. 2–9.
15. Копчевский Н. Клавирная музыка: Вопросы исполнения. М., 1986.
16. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. М., 1972.
17. Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931.
18. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: В 2 т. 2-е изд. М., 1983. Т. 1: По XVIII век.
19. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: В 2 т. М., 1982. Т. 2: XVIII век.
20. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.
21. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
22. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1982.
23. Оганова Т. Английская вёрджинельная музыка: проблемы формирования инструментального мышления: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1998.

24. Окраинец И. Доменико Скарлатти: Через инструментализм к стилю. М., 1994.
25. Петров Ю. Испанские жанры у Доменико Скарлатти: Приложение. Сравнительный каталог-указатель сонат Доменико Скарлатти // Из истории зарубежной музыки. М., 1980. Вып. 4. С. 192–238.
26. Петров Ю. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И.С. Баха // Интерпретация клавирных сочинений И.С. Баха: Сб. трудов. М., 1990. С. 5–32.
27. Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: Сб. тр. М., 1986.
28. Розеншильд К. История зарубежной музыки до середины XVIII века. М., 1963. Вып. 1.
29. Ройзман Л. Заметки о некоторых клавирных произведениях И.С. Баха, особенно о токкатах // Вопросы фортепианного исполнительства: Очерки, статьи. М., 1976. Вып. 4. С. 119–155.
30. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
31. Старинная музыка в контексте духовной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. М., 1989.
32. Федосова Э. К постановке проблемы «барокко – классицизм» // Музыка барокко и классицизма: Вопросы анализа: Сб. тр. М., 1986. С. 5–20. Вып. 84.
33. Фейгина В. Инструментальная fuga Генделя // Вопросы музыкальной формы: Сб. статей / Ред.-сост. В. Протопопов. М., 1985. Вып. 4. С. 189–211.
34. Французская клавесинная музыка / Ред.-сост. А. Любимов. М., 1988.
35. Чарная Н. Из истории английской верджинельной музыки // Из истории зарубежной музыки. М., 1980. Вып. 4. С. 81–118.
36. Черная М. Моцарт и теория фуги его времени // Моцарт. Проблемы стиля: Сб. трудов. М., 1996. Вып. 135. С. 78–88.
37. Черная М. Анализ музыкальных произведений. Тверь, 2004.
38. Чинаев В. «Картина мира» барокко и некоторые стилевые аспекты клавирных сонат Д. Скарлатти // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: Сб. трудов. М., 2001. С. 4–18.
39. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964.
40. Ширинян Р. О стиле сонат Доменико Скарлатти // Из истории зарубежной музыки. М., 1980. Вып. 4. С. 142–165.
41. Эскина Н.А. Букстехуде и немецкое барокко. Самара, 1992.
42. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира // Носина В. О символике «Французских сюит» И.С. Баха. М., 2002.
43. Яворский Б. Баховский семинар // Рукописи. ГЦММК им. М.И. Глинки.
44. Bach P.E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen: Reprinted by Breitkopf & Härtel. Wiesbaden, 1986.
45. Bach C.P.E. Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments / Tr. and ed. by W.J. Mitchell. London, 1949.
46. Donington R. Baroque Music: Style and Performance. London, 1982.

47. Gerstenberg W. Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis. Regensburg, 1933.
48. Houle G. Meter in Music. 1600–1800. Performance, Perception and Notation. Bloomington, 1987.
49. Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. New York, 1968.
50. Kirkpatrick R. Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier: A Performer's Discourse of Method. New Haven; London, 1984.
51. Matteson J. Der vollkommene Capellmeister / Her. von H. Reimann. Kassel–Basel, 1954.
52. Newman W. The Sonata in the Baroque Era. North Carolina, 1959.
53. Newman W. The Sonata in the Classic Era. North Carolina, 1963.
54. Riemann H. Die Triosonate in der Generalbaß Epoche // Praeludien und Studien. München; Leipzig, 1901. S. 129–156. Bd. 3.
55. Ripin E. Virginal // The New Grove Dictionary of Musical Instruments. London, 1984. V. 3.
56. Simpson Ch. The Division-violist on the Art of Playing Extempore upon a Ground. London; New York, 1965.
57. Walter T.G. Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek. 1732. Faks-Nachdruck. Kassel–Basel, 1953.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	5
Введение. СТУПЕНИ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ	
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА.....	6
ДРЕВНЕЙШИЕ ЭПОХИ МУЗЫКИ.....	8
МУЗЫКА СРЕДНИХ ВЕКОВ.....	13
МУЗЫКА РАННЕГО РЕНЕССАНСА.....	27
Общие положения.....	27
Музыка во Франции.....	30
Музыка в Италии.....	36
МУЗЫКА ВЫСОКОГО РЕНЕССАНСА.....	39
Общая характеристика.....	39
Особенности развития национальных школ. Инструментальная	
музыка в странах Европы.....	42
Нидерландская школа XV–XVIII веков.....	54
Музыка в Италии.....	67
Некоторые итоги развития ренессансного музыкального	
искусства.....	77
МУЗЫКА XVII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII веков.....	78
Общая характеристика. Стиль барокко.....	78
Английское музыкальное искусство.....	83
Опера в Италии.....	95
Инструментальная музыка раннего и среднего барокко.....	109
Опера во Франции. Жан Батист Люлли.....	118
Музыка в Германии.....	121
МУЗЫКА ВЫСОКОГО БАРОККО.....	129
Общие положения.....	129
Итальянская опера.....	131
Инструментальная музыка в Италии.....	140
Музыка во Франции.....	159
Г.Ф. Гендель и И.С. Бах.....	166
Список использованной и рекомендуемой литературы.....	202

ЧЕРНАЯ Марина Радославовна

## ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

Часть первая

*Зарубежная музыка*

*от древнейших времён до высокого барокко*

Редактор Л.В. Тарасова

Технический редактор Н.М. Петрив

Подписано в печать 13.08.2008. Формат 60 × 84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Усл. печ. л. 13,0. Тираж 100 экз. Заказ № 265.

Тверской государственный университет

Редакционно-издательское управление

Адрес: Россия, 170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33.

Тел. РИУ: (4822) 35-60-63.