

ЛАРИСА КИРИЛЛИНА

Классический

СТИЛЬ

В МУЗЫКЕ

XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

Часть 3

Лариса Кириллина

**Классический стиль
в музыке
XVIII – начала XIX века**

**Часть III
Поэтика и стилистика**



**Издательский Дом «Композитор»
Москва 2007**

ББК 85. 31

К 43

ISBN 5-85285-246-5

К 43

Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. — 376 с.

Книга завершает ряд исследований Л. В. Кириллиной, посвященных феномену классического стиля в музыке второй половины XVIII — начала XIX века. После рассмотрения топики, то есть совокупности основных эмоционально-содержательных сфер классической музыки (таких, как пафос, героика, пастораль, галантность и др.), подробно освещается поэтика вокальных жанров — от оперы до песни, и поэтика классического инструментализма: исполнительские школы и традиции, бытовавшие тогда инструменты, специфика оркестрового, камерного и сольного музицирования.

Издание рассчитано на всех, кто интересуется классической музыкой, и может быть использовано как учебное пособие в музыкальных вузах.

ISBN 5-85285-246-5

К $\frac{4905000000-016}{082(02)-2007}$ Без объявл.

ББК 85. 31

© Издательский Дом «Композитор». 2007

© Кириллина Л. 2007

5. Топика и стилистика

5.1. К постановке проблемы

Полемизируя с ортодоксальными последователями теории Э. Ганслика, склонными видеть в музыке лишь чистую красоту звуковых структур и отвергать как субъективный вымысел все попытки ее образной интерпретации, В. Дж. Конен писала: «Если интонационно-конструктивный материал способен дойти до сколько-нибудь широкой аудитории, то это означает, что он (даже независимо от сознания композитора) содержит ассоциативные связи, выработавшиеся в процессе длительного общественного отбора» (Конен 1974, 28). Обнаружению и анализу этих связей между якобы «абсолютной» инструментальной и явно апеллирующей к слову, аффекту и жесту оперной музыкой XVII–XVIII веков, собственно, и посвящена ее книга «Театр и симфония». Однако мы осмелимся утверждать, что в труде В. Дж. Конен исследуется не только проблема влияния оперы на инструментализм XVIII века, но и, фактически, также проблема *топики* — системы «общих мест» музыкального дискурса, которая связывает определенные области содержания с узнаваемыми выразительными средствами.

Правда, вместо термина «топика» в отечественном музыковедении было принято (да и сейчас принято) пользоваться другими понятиями, подчас сугубо приблизительными: «характерный тематизм», «типичные обороты», «интонации», «образы», «сферы». В той же книге В. Дж. Конен мы находим довольно простран- ный и совершенно верный по мысли абзац, суть которого могло бы передать одно- единственное, но не произнесенное здесь выражение «классическая музыкальная топика»: «На протяжении XVII — начала XVIII столетия зарождались и форми- ровались устойчивые мелодические обороты, которые стали постепенно опреде- лять круг выразительных приемов *скорбного, героического, героико-трагиче- ского, жанрово-комического и чувствительного* образов в музыке. Постепенно эти обороты достигли огромной силы психологического обобщения и начали самостоятельную жизнь за пределами оперной музыки в качестве основы “от- влеченного” сонатного тематизма» (Там же, 113; курсив авторский).

В трудах отечественных музыковедов второй половины XX века стало по- пулярным понятие из теории лингвистики — *семантика*, хотя, как указывала Е. И. Чигарева, первым его применил к анализу музыки еще Б. В. Асафьев в своей книге «Музыкальная форма как процесс» (Чигарева 1998, 5). То определе- ние семантики, которое дает сама исследовательница, довольно близко к нашей трактовке музыкальной топики: «Мы понимаем *музыкальную семантику* как *содержательный план в музыкальном искусстве, который опирается на рас- шифровываемые в культурно-историческом и музыкальном контексте ус- тойчивые значения музыкально-языковых формул, а также — жанров, тем- пов и типов движения, вокальных и инструментальных тембров, тональных соотношений и т. д.*» (Там же; курсив авторский). Однако, как нам представля- ется, семантика в данном случае, применительно к искусству классической эпохи, может или даже должна размещаться внутри топики, поскольку понятие «общего места» обширнее понятий «знака» и «значения», лежащих в основе учения о

семантике. Так, например, мы способны выделить в единое целое чрезвычайно объемный топос (скажем, топос героики), который в знаковом отношении будет выражаться по-разному в зависимости от его индивидуальной трактовки, а стало быть, наделяться каждый раз несколько иной семантикой.

В зарубежной музыковедческой литературе термины «топос», «топика» стали широко использоваться лишь в сравнительно недавнее время. Так, в известной книге Э. Бюкена «Героический стиль в опере» (1924; русский перевод 1936) речь, по сути, идет вовсе не о стиле, а о героическом *топосе* в опере, ибо никакого общего «стиля» в музыке XVII–XIX веков быть в принципе не может. Зато в научной литературе второй половины XX века термин «топос» встречается довольно часто, иногда и в заглавиях работ (см., например: Jung 1980). Мы предлагаем ввести его в оборот отечественного музыковедения вовсе не ради следования каким-то модным тенденциям, а, напротив, ради возвращения к традиции, издревле объединявшей науку о музыке с другими гуманитарными дисциплинами¹.

О том, что такое топика и каково ее возможное место в общей системе науки о поэтике, писал еще Б. И. Ярхо: «*Топика*, или учение о типичных повторяющихся в данном контексте образах и мотивах, <...> распадается между эйдологией и *учением о мотивах*, которое <...> обычно пристегивается к тематике» (Ярхо 1936/1984, 220). Эйдология или иконология — это учение об образе, стало быть, топика включает в себя и анализ образности, и анализ сюжетных и тематических линий, присущих какому-то автору, произведению или стилю.

Здесь, однако, надлежит сделать существенную оговорку. Топика в искусствоведческом толковании совсем не идентична топике в философском и риторическом смысле, не говоря уже о математическом, где такое понятие тоже существует. Само понятие топики, как известно, было впервые детально раскрыто в одноименном трактате Аристотеля и относилось к видам умозаключений в искусстве диалектики. Аристотель учил правильно находить доказательства по любому вопросу, основываясь на законах логики (см.: Аристотель 1978, II, 644). Эта топика — предельно абстрактная дисциплина умозрительного свойства. Цицерон в своей «Топике» практически применил идеи Аристотеля к судебному красноречию и юридическим толкованиям тех или иных суждений. Далее топика развивалась у средневековых и ренессансных философов, служа тонким инструментом ведения религиозных и научных диспутов.

Искусствоведческое понимание топики связано с философским через идею «общих мест». Обратимся к Аристотелю: ■ «Для наиболее часто встречающихся в беседах проблем следует хорошо знать доводы, в особенности для основных положений» (Там же, 529). Здесь зафиксировано всё, что необходимо для функционирования топики: 1) ситуация беседы как заинтересованного общения, диалога

¹ Единственным языковым неудобством при этом будет само греческое слово «топос», в котором «ос» — окончание именительного падежа, исчезающее при склонении и во множественном числе (во множественном — *тоpoi*). В европейских языках принято пользоваться именно греческими грамматическими формами (*topos*, *topi*, *topoi*). В русских переводах с греческого и латинского языков окончания «ос», «ес», «ус», «ум» отсекаются уже в именительном падеже (не «Александрос», а «Александр»; не «Гайос Иулиус», а «Гай Юлий» и т. д.). Однако из правил бывают исключения (равно возможны «Ахиллес» и «Ахилл»), и можно еще поспорить, что лучше или что хуже — «топы» или «топосы». Мы предпочтем второе по аналогии с «модусами» (правильно — *modi*).

или дискуссии; 2) стремление собеседников не просто поведать друг другу что-то интересное или оспорить сказанное, а совместно решить некие важные проблемы; 3) существование уже наработанных логических схем и общепринятых умозаключений, из которых исходят все участники диалога.

Всё это вполне можно перенести и на почву искусства, что, в принципе, и делалось еще в XVIII веке теоретиками поэзии и музыки. Свойственные Барокко трактовка музыки как «науки» и распространение на нее терминологического аппарата риторики приводили и к прямому проникновению специфического логико-риторического понятия «общих мест» (*loci topici*) в теорию музыкальной композиции — в частности, в трактатах И. Д. Хайнихена и И. Маттезона и других композиторов-теоретиков. А. П. Милка и Т. В. Шабалина, описывая существовавшие тогда 15 уровней преобразования исходного материала при помощи *loci topici*, поставили в прямую связь с ними концепцию сборника клавирных пьес И. С. Баха, обычно называемого просто «Инвенциями» (Милка — Шабалина, 1997, 63–68). Таким образом, ученым музыкантам эпохи Барокко слово «топика» было хорошо известно, хотя использовалось оно в чисто техническом смысле, в какой-то мере близком аристотелевскому.

Однако предмет нашего исследования — музыка классической эпохи, не особенно склонная к умствованиям. Искусство этого времени вообще чаще оперирует не логическими доводами и риторическими схемами, а чувственно воспринимаемыми и лишь затем опосредованно толкуемыми *образами*. Поэтому топика неизбежно будет смыкаться с другими формами выражения «общего», и прежде всего с поэтикой и риторикой (для поэзии и музыки), иконографией и эмблематикой (для изобразительного искусства), тематикой и сюжетикой (для всех видов искусств).

Музыкальная топика теснейшим образом связана и с философской антропологией XVII–XVIII веков, составлявшей часть универсальной картины мира, в которой, как считалось, должна царить гармония микрокосма (человеческого существа в его телесной и духовной ипостасях) и макрокосма или мегакосма (вселенной, сотворенной Богом; см.: Kircher 1650, 401). Отсюда берут начало две взаимосвязанные идеи: идея всеобщего соответствия мировых законов, действующих на разных уровнях, — и идея анализа человеческой природы, основанного на выделении немногих принципиально важных составляющих, будь то части тела с их пропорциями, жидкости, наполняющие плоть, темпераменты, аффекты и т. д. (Там же, 402 — изображение соответствий частей человеческого тела небесным светилам и природным веществам; 431 — схема «пятнадцатиструнного» качеств души, разделенного на две «октавы» или «диапазона»). Здесь удивительным образом сосуществуют пифагорейско-платоновская, духовно-мистическая и аристотелевская, рационалистическая, традиции.

Совершенно не случайно попытки выявить такого рода «общие места» хронологически совпали с анализом человеческих характеров, страстей и аффектов в различных жанрах музыкальной драмы (включая не только оперные, но и кантатно-ораториальные). И поскольку в музыке с текстом, а тем более со сценическим действием, эти «общие места» выявлялись наиболее рельефно и эффективно, приобретая значение неоспоримых истин, на которые можно опираться во всех прочих случаях, музыкальная топика новоевропейского типа сложилась уже в эпоху Барокко, когда вокальные жанры обладали бóльшим весом, нежели инструментальные.

В классическую эпоху инструментальная музыка эмансипировалась, однако не только не отказалась от системы «общих мест», позволявших слушателю уразуметь или хотя бы ощутить основной смысл сочинения, но и довела эту систему до такого блеска, что для понимания музыки словесный текст вообще перестал требоваться.

Вот почему мы предлагаем пользоваться термином «топика», который оказывается глубже и шире всех своих позднейших заменителей. Ведь топика включает в себя и понятие о картине мира и месте в ней человека, и учение об аффектах, и круг образов, и специфически музыкальные феномены — тематизм, интонационность, жанровость, тональную семантику, оркестровку, фактуру и т. д. «Героическое» или «скорбное», «лирическое» или «комическое» выражаются не только через мелодические обороты или отдельно взятые фигуры, а через воздействие целого комплекса элементов музыкального языка. Зачастую один крупный топос может быть внутренне многоплановым и допускать разные трактовки. С другой стороны, в музыке нередки случаи внутренне противоречивой подачи какого-либо аффекта, и делается это тоже всегда сознательно, в расчете на понимающего слушателя, способного — благодаря владению топикой — отличить истину от кажимости и прийти к собственным выводам.

Тесная связь топики со стилистикой также не подлежит сомнению. Очень показательно, например, высказывание Ч. Эвисона: ■ «...Различные стили в живописи — большой — ужасный — грациозный — нежный — страстный — радостный — имеют соответствующие аналоги в музыке» (Avison 1753, 27). Поскольку в XVIII веке слово «стиль» обладало исключительной многозначностью, обозначая почти всё, что угодно (см.: Кириллина 1996, 19), оно могло смыкаться и с понятием топоса, и с понятием жанра (например, топос — стиль — жанр пасторали или битвы). В исследовании Л. Ратнера (Ratner 1980) это смешение приводит к очень спорным определениям: так, марш у него оказывается топосом, а военная музыка — стилем, хотя, на наш взгляд, вернее было бы военную музыку обозначить как топос, а марш — как жанр, способный функционировать внутри различных стилей и топосов (марш может быть и военным, и траурным, и религиозно-церемониальным, и скерцозным, и гротескным).

Ярко выраженная стилистика позволяет слушателю сразу отнести жанр произведения к церковной, театральной или камерной музыке, а внутри каждой из жанровых сфер — к «старинному», «барочному» или какому-то из современных стилей, вплоть до стиля конкретного автора в определенный период его творчества («ранний» Моцарт, «поздний» Бетховен). Однако внутри каждой из этих сфер присутствует и более широкое понятие топики, включающее в себя и стилистические средства выразительности. Так, например, топос скорби или радости будет по-разному выражаться в церковном, театральном или камерном стиле, хотя интонации, музыкальные фигуры, ритмы и некоторые другие параметры окажутся весьма сходными.

Наше рассмотрение топики классической музыки будет в основном соприкасаться именно со стилистикой и тематикой, а не с такими ее также возможными параметрами, как идиоматика или тезаурус наиболее распространенных фигур. Последний аспект довольно подробно раскрыт в кандидатской диссертации Л. Л. Гервер (защищенной, когда исследовательница еще носила фамилию Кальман). В этой работе описаны и собраны в единый «словарь» самые общие «стереотипные формулы» нетематических элементов классического сонатного allegro.

По мнению автора, «стереотипными можно считать такие фрагменты, которые, будучи сыграны вне контекста, неразличимы — даже при условии, что сами произведения, из которых они взяты, хорошо знакомы слушателю» (см.: Кальман 1982, 26). Это, например, специфические мотивы и субмотивы, гаммообразные пассажи, арпеджио, разные виды фигураций, повторения звуков и аккордов, украшения и т. д., встречающиеся практически в любом произведении, созданном в классическую эпоху. Однако в исследовании Л. Л. Гервер, проникающем в глубь музыкальной материи, не ставилась задача изучения классической топики в интересующем нас ракурсе: речь там шла о «словах», но не о «предметах» музыкального дискурса.

Мы также не претендуем на охват и описание всех топосов и жанрово-стилистических наклонений классической музыки. Это почти невозможно, да и вряд ли целесообразно. Чуткий музыкант сам в состоянии обнаружить и проследить развитие определенных топосов в творчестве одного или нескольких композиторов на протяжении короткого или длительного периода времени. Поэтому наши соображения, конечно же, окажутся и субъективными, и избирательными, хотя мы попытаемся остановиться на сущностно важных вещах. Наша задача — с одной стороны, очертить небольшой круг основных, как нам кажется, образных сфер, или семантических полей, или топосов классической музыки, а с другой — предложить свой способ их анализа, которому читатель волен следовать или не следовать. Разумеется, внутри одного «большого» топоса вполне могут существовать и его «малые» варианты; в ряде случаев мы их выделяем (например, топос меланхолии в рамках общего топоса чувствительности), но чаще оставляем это на усмотрение читателя.

5.1. Церковный, театральный и камерный стили

Напомним, что вплоть до конца классической эпохи оставалось актуальным разделение всей музыки на церковную, театральную и камерную — при том, что в реальном бытовании эти стили нередко смешивались и не были жестко привязаны к определенным жанрам. О разновидностях церковного стиля довольно подробно говорилось в главе, посвященной контрапункту. Но там речь шла преимущественно о практике — когда, что и как исполнялось и как сочинялось. Здесь же нас интересует скорее сравнительная эстетика и поэтика различных стилей.

Как обычно, предоставим слово самим музыкантам эпохи.

Шубарт:

■ «Музыкальное письмо столь же разнообразно, сколь и поэтическое. Оно может быть возвышенным или простонародным, безыскусным и украшенным, великолепным и незатейливым, высоким и низким, серьезным и шутивным, трагическим и комическим, глубокомысленным и легким, а также сильным, но ни в коем случае не слабым. Прибегая к разнообразию и смешению этих стилей, музыкант должен соблюдать те же самые принципы, что поэт или оратор. Это верное доказательство тесных уз, связующих между собою искусства. Вообще музыкальный стиль можно было бы разделить на *религиозный* и *светский*, или, как то было принято у древних, на *духовный* и *мирской*. Но поскольку особенно в новейшие времена музыка разрослась на множество различных ветвей, стало

необходимым более точное деление. Такое деление состоит в следующих совершенно естественно возникающих классах [Abstufungen].

Церковный стиль: самый возвышенный род музыкального стиля! Он делится на хоральную и фигурированную музыку. Хорал заключает в себе столько достоинства, возвышающего сердце, столько пафоса; он производит такое стойкое впечатление, что по праву увенчивает собою церковный стиль. В то время как всякая другая музыка подвержена капризам моды, только хорал со своею небесной силой одинаково сильно воздействует на все культурные народы. <...>

Фигурированная музыка не только не должна была бы отделяться от пения общины, но и большей частью сливаться с ним воедино. Клопшток задает правомерный вопрос: неужели музыка достигла своей полноты лишь в опере? Ведь, поскольку не каждая община может позволить себе содержать музыкантов, то следовало бы по крайней мере достигать разнообразия в песнопениях путем чередования мужского и женского хоров, мальчиков и пожилых людей, органа и общины. <...>

Для церковного стиля необходимо глубокое знание контрапункта, тщательное изучение человеческого голоса и особенно величайшая рассудительность, позволяющая отличать священное от несвященного.

Драматический стиль в целом делится на стиль более высокой оперы и оперы-буффа, интермеццо и пантомимы. Поскольку опера — творение восхитительнейшей фантазии, где великолепие, героика, страсть, чудесное, плоды воображения и идеальные представления, почерпнутые из сюжетов Ариосто и “Метаморфоз” Овидия, объединяются в целое в легкомысленнейших и внушающих глубочайший трепет сценах, то для композитора тут открывается невиданный простор. Всё, что пленяет, потрясает и увлекает душу, что воспламеняет порыв фантазии, что трогает и волнует сердце, и даже то, что несет с собой ужас и оцепенение, относится к сфере оперы. Следовательно, сочинитель опер должен обладать гением, должен хорошо разбираться в голосах и инструментах, должен изучить акустические эффекты действенного расположения оркестра, а также искусство аккомпанеента — иначе три музы, Талия, Мельпомена и Полигимния, рассерженно взглянут на него, и беспомощное звучание его струн принуждено будет замолкнуть в их присутствии.

Трагической опере или героической музыкальной драме бесспорно присущ, стало быть, дух величия, которому ни в коем случае не пристало впадать в комизм. <...>

Опера-буффа, или комическая опера, в последнее время, однако, сильно изменилась, и с полным правом говорят о превратном злоупотреблении ею со стороны французов и саксонцев. Но поскольку музыка обладает всеохватной природой, то было бы неразумным в какой-либо мере ограничивать ее сферу. В средней своей массе люди склонны скорее к комическому, нежели к трагическому, и Бог из любви к людям устроил так, чтобы мы могли утешаться в человеческих несчастьях при помощи радостных мелодий и веселых ладов [Gesangweisen]. Большие героические оперы держат душу в напряжении и утомляют ее. Пусть же с нами навсегда останется комическая опера, дабы усталое человечество могло развеселиться, а капли пота на лбу — высохнуть благодаря происходящему в театре.

Кроме того, у комической оперы есть благородная цель, позволяющая ей изображать людей даже в низменных ситуациях, что напрочь запрещено более

высокому жанру. Ведь с ее помощью популярные мелодии, а вместе с ними радость и веселье, распространяются на самые низкие сферы жизни. <...>²

О камерном стиле

Его используют в публичных и частных концертах, где либо выступают отдельные виртуозы, играющие на различных инструментах, либо концерт составляет одно целое. К сфере камерного стиля относятся все роды концертов, простые и удвоенные: симфонии, сонаты, терцеты, квартеты, а также дуэты. Впечатление от него может быть очень большим, если играет слаженный оркестр или выступают великие либо неплохие виртуозы». <...> (Schubart 1806/1977, 261–268).

Альбрехтсбергер:

■ «Обращению со всеми тремя стилями, то есть видами письма в музыке, учит нас частое посещение храмов, домашних академий [концертов — Л. К.] и театров. Однако, к сожалению, в нынешние времена все три стиля смешались и используются в композиции одновременно. Поэтому необходимо хотя бы осведомиться в старинных книгах о музыке, каким образом надлежало издревле трактовать каждый из стилей и где какой род музыки был уместен.

К церковной музыке относились латинские мессы, градуалы, оффертории, псалмы, гимны и антифоны в стиле *alla Capella* на четыре, пять и более голосов, с сопровождением органа или без него, в размере *Alla breve* или $4/4$, а также в трехдольном такте целыми или половинными нотами, в строгом или свободном контрапункте.

К камерной музыке, которая, как и ныне, состояла из композиций в галантном стиле, относились партиты и концерты для различных инструментов, дуэты, терцеты, квартеты и итальянские арии в сопровождении клавира или нескольких инструментов. Иногда развлекались также пением канонов и мадригалов.

К театральному, то есть оперному стилю, принадлежали, как и теперь, симфонии или увертюры, речитативы, сольные арии, дуэты, терцеты, квартеты и прочая, а также хоры. Они сочинялись, вкупе с надлежащими стихами, либо в веселом, либо в печальном, либо в ровном настроении. Здесь использовали все виды тактов (кроме цельного и половинного трехдольного — $3/1$ и $3/2$) и все инструменты, однако не в каждой арии присутствовали духовые, как это делается нынче». <...> (Albrechtsberger 1790, 377).

Коллман:

■ «Обычно считается, что музыку сочиняют для таких мест, как церковь, дом [Chamber] и театр. Я бы добавил к ним пленэр [open field]³. Каждое из упомянутых мест требует особой манеры композиции, которую называют стилем. Следовательно, нужно знать, что такое церковный, камерный, театральный и пленэрный стили с соответствующими подразделениями» (Kollmann 1799, 100).

Риторический характер классического мышления сказывался также в продолжавшем существовать и в теории, и в практике ценностном подходе к отбору

² Далее (S. 266–267) идет раздел о «пантомимическом стиле», который мы опускаем; там говорится о выражении в музыке движений и жестов, а также о популярных танцах. — Л. К.

³ Можно перевести и как «открытое пространство», хотя стиль удобнее именовать пленэрным. К пленэрной музыке относилась прежде всего военная, охотничья и церемониальная. Коллман, живший в Англии, мог иметь в виду и праздничную музыку вроде сюит Генделя «Музыка на воде» и «Музыка для фейерверка».

выразительных средств, то есть в представлениях о «высоком», «среднем» и «низком» стилях. Естественно, «высокий» считался атрибутом церковной музыки и серьезной оперы, а также высших жанров камерной музыки (прежде всего симфонии). «Средний» стиль, апеллировавший к безыскусному выражению человеческих чувств, был уместен в сентиментальной драме, лирической комедии и в большинстве камерных жанров, от сонат до песен и мелких пьес. «Низкий» стиль, воспроизводящий идиомы простонародного языка, связывался с топосом комического и только в этом качестве мог являться составной частью некоторых высоких жанров (например, в образах слуг из пьес и опер серьезного содержания); его самостоятельными сферами были опера-буффа, комический зингшпиль, фарс и т. д.

В рамках того или иного стилистического наклонения различались «хорошая» и «плохая» манеры письма. Поэтому ни высокий, ни средний, ни низкий стиль не могли обеспечить произведению ценность или привлекательность сами по себе; всё зависело от уместности их использования и умелости автора. Почти исчерпывающим образом высказался на эту тему в своем трактате «Критический музыкант» (1738–1740) И. А. Шайбе. Согласно Шайбе, хорошая высокая манера письма вызывает в душе слушателя самые возвышенные представления; при плохой манере она вырождается в напыщенность и высокопарность. Хорошая средняя манера письма отличается приятной непринужденностью, но при плохом использовании становится невразумительной и беспорядочной — именно тогда происходит хаотическое смешение разных стилей — а стало быть, и разных топосов. Наконец, хорошая низкая манера письма состоит в простоте и краткости. Она вовсе не исключает понятия красоты (в ней, между прочим, пишутся танцы), хотя используется в основном для обрисовки простонародных персонажей с присущими им пороками — такими, как грубость, глупость, трусость и т. д. В плохом варианте эта манера становится «пошлой» и производит впечатление убожества⁴.

Конечно, определение того, где «хорошая» манера, а где «плохая», сильно зависело от вкуса — как вкуса эпохи, так и вкуса конкретного человека. То, что казалось вполне приемлемым для музыкантов эпохи Барокко, во второй половине XVIII века стало выглядеть варварской безвкусицей (вроде изображения в звуках лягушек, мух и саранчи в оратории Генделя «Израиль в Египте», которое вызвало резкую критику в «Allgemeine Theorie...» Зульцера). Некоторые произведения даже великих мастеров — включая Гайдна и Бетховена — порицались рецензентами вовсе не за их новизну или сложность как таковую, а за стилистическую чересполосицу и сочетание, как казалось тогда, несочетаемого: религиозного благоговения с шутливостью, лирики с «ученостью», высоких страстей с бытовой конкретикой (так, рецензента венской газеты «Der Freemuthige» возмутило в увертюре Бетховена «Леонора» № 3 знаменитое соло трубы за сценой, — не вызывающее ныне никаких приземленных ассоциаций, оно воспринималось в начале XIX века как ■ «соло почтового рожка, по-видимому, извещающего о прибытии губернатора»; цит. по: Альшванг 1977, 203).

⁴ ■ «...Французский в одной строке, итальянский в другой; театральный, церковный; увертюры сочиняются подобно симфониям, а симфонии — увертюрам <...> Это самая плохая манера письма» (Scheibe 1738, I, 108–109; цит. по: Шушкова 1990, 49).

Тем не менее на протяжении классической эпохи обнаруживается очень мало периодов или мастеров, применительно к которым можно говорить о чистоте и сознательно выдержанном единстве стилистики. Чаще всего стили и «манеры» смешиваются, причем отнюдь не по прихоти стремящегося к оригинальности автора, а в силу внутренних причин, имевших отношение к содержанию искусства, которое одновременно стремилось и к почти ничем не ограниченному обогащению своих выразительных ресурсов, и к понятности сказанного для слушателя, что было бы вряд ли возможно без опоры на некие «общие места». Отсюда, как нам кажется, чрезвычайно характерное для конца XVIII века преднамеренное смешение «высокой», «средней» и «низкой» лексики в рамках одного произведения (чаще всего это случалось в театральных и инструментальных жанрах; реже — в церковной музыке)⁵. И если мы хотим не просто констатировать сам факт, а попытаться понять его смысл, то нам, вероятно, не обойтись без анализа топики. Ведь соблюдение или, напротив, нарушение традиционно сложившейся и узнаваемой всеми на слух стилистики вызывалось, как правило, желанием адекватно выразить некое важное для композитора содержание. Именно классикам, в отличие от некоторых мастеров предыдущих и последующих эпох, мозаичное, калейдоскопичное, витражное, монтажное и иное сходное с названными художественное мышление было совершенно не свойственно (принцип комбинаторики в композиции только потому и мог благополучно существовать в эту пору, что перестановкам подвергались стилистически однородные элементы). Резкие же стилистические перепады всегда основывались на объединяющей их важной идее.

Рассматривая пристальнее топику классической музыки, мы невольно вынуждены придать ей видимость иерархии основных ценностей эпохи, хотя на самом деле любая картина такого рода обречена на однобокость. Внутри каждого отдельного периода и у каждого значительного художника «пирамида» жанров, стилей и топосов будет выстраиваться по-своему. Так, топос эроса, едва ли не главный для В. А. Моцарта, играет побочную роль для Глюка и Бетховена, не говоря уже о Й. Гайдне, однако если для Глюка и Бетховена первостепенно важны топосы пафоса, судьбы, скорби и героики, то излюбленные топосы Гайдна — пасторальное и комическое. Поэтому последовательность топосов в нашем последующем изложении выбрана достаточно произвольно; в какой-то мере она ориентируется на постепенное расширение типичных образных сфер классической музыки от «галантного стиля» к «высокой» классике с ее философской и психологической проблематикой.

⁵ За этим, как мы могли уже убедиться из предшествующих цитат, строго следили не столько церковные власти, не всегда способные отличить хорошую манеру от плохой, сколько сами музыканты. Так, например, Рейхардт в 1770-е годы критиковал галантный стиль в церковных произведениях: ■ «Непростительно и безбожно — осквернять церковную музыку, низводя ее с высоты благородного достоинства, к которому она стремилась на протяжении столетий, до жалких и плоских ужимок и прикрас» (Reichardt 1976, 170). А Э. Т. А. Гофман, порицая «юмористические» моменты, действительно встречающиеся в церковной музыке Й. Гайдна, писал в 1814 году: ■ «Многое воспринимаешь на слух так, словно под столом, за которым сидит гость, грызутся собаки» (МЭГ II, 25).

5.2. Галантный стиль: Этос и Эрос

...Ты слишком мало привыкла к языку галантности, а он ничего и не значит. На этом языке простая любезность становится чувством, комплимент — клятвой, каприз — желанием, желание — умыслом. Ничто звучит на этом языке как всё, и всё на нем значит то же, что ничего.

Г. Э. Лессинг, «Эмилия Галотти» (1772)⁶

Понятие «галантного стиля» принадлежит самим музыкантам XVIII века, которые обычно мало заботились о точности терминов и безупречности дефиниций. Поэтому, хотя всякий примерно понимает, о чем идет речь, никакого единого определения этого явления не существует. В словаре французской Академии, переведенном в 1786 году на русский язык «собранием ученых людей», слово «Galant» и его производные имеют весьма широкий спектр значений.

Прилагательные:

«Учтивый, обходительный, честный, приятный в беседе. В простор[ечии] C'est un galant homme, он учтивый, обходительный человек».

«Любовный, прелестный. Un homme galant, старающийся пленять женщин, любовника играющий. Une femme galante, женщина, в любовных делах обращающаяся».

«Приятный, удовольственный».

Существительные:

«Galant. Любовник, волокита, прелестник. Galant, пролаза, хитрец, прошлец, пройдоха, провор <...>»⁷.

«Galanterie. Приятство, учтивство, вежливость, обходительность, знание света».

«Щегольство, волокитство, всегдашнее обхождение с женщинами».

«Порочное, любовное сообщение».

«Малость, безделки, мелочь»⁸.

(ПФРЛ, 1786, I, 544–545)

В истории изобразительного искусства и в литературоведении «галантному стилю» примерно соответствует понятие «рококо», которым музыковеды, напротив, пользуются довольно редко в силу разных причин. Хотя и считается, что «термин “рококо” равнозначен определению *галантный стиль*» (Келдыш 1978, 690), слово «рококо», в отличие от «галантного стиля», никогда не фигурировало в качестве самоопределяющего понятия эпохи и изначально носило несколько иронический оценочный оттенок («завитушки», «финтифлюшки», «безделушки»). Подытоживая историю искусствоведческого оформления понятия «рококо», современный исследователь пишет: «Когда в середине XIX века в немецких источниках появляется слово “рококо”, оно выступает как обобщенный образ чужой культуры, основным признаком которой является ее анахронизм. <...> Для обо-

⁶ Цит. по: Лессинг 1953, 130.

⁷ Мы бы добавили к этому ряду слово «ловкач».

⁸ Это значение сохранилось в нашем слове «галантерея».

значения этого прошлого воспользовались странным, насмешливым словечком «рококо» из профессионального жаргона французских художников-неоклассицистов» (Жеребин 1999, 5). Напомним, что в буквальном смысле «рококо» или «рокайль» обозначает завиток, подражающий изгибам раковины, и хотя эстетическая суть рококо состоит не только в предпочтении такого рода линий, все же в музыке внешние приметы этого стиля могли найти лишь самое опосредованное отражение (например, изобилие орнаментики). Может быть, поэтому, как справедливо заметил Д. Херц, «понятие рококо в музыке никогда серьезно не разрабатывалось» (Hertz, NGD 16, 86). Конечно, в музыковедческих (особенно в зарубежных) трудах слово «рококо» тоже присутствует, причем в наше время уже безо всякого негативного оттенка — оно, в частности, выносится в заглавия некоторых ученых трудов, посвященных музыке XVIII века (см., например: Bücken 1927 — русский перевод 1934; Kirkendale 1979). Однако многие музыканты обычно сопротивлялись и до сих пор сопротивляются попыткам обнаружить «рококо», допустим, у Рамо или Моцарта. Они справедливо полагают, что даже при наличии характерных «завитушек» и прочих внешних признаков рококо содержание музыки великих мастеров никоим образом не должно сводиться к игре изящных линий.

Интересная попытка развести значения терминов «рококо» и «галантность» предпринята в исследовании О. М. Шушковой (2001). Рококо здесь трактуется как придворное и аристократическое по своему духу искусство, восходящее к французскому вкусу первой половины XVIII века. Для него характерны изысканная и неантропоморфная вычурность форм (очертания ракушек, гротов, завитков), а в сфере содержания — ирония, игра и пессимизм. Галантный стиль, наоборот, связан с человеческими свойствами и потому выражает личностные устремления «среднего сословия» середины XVIII века (особенно в Германии). Он нацелен на выражение индивидуальных чувств и характеров, причем сочетает в себе этикетность и серьезность, то есть устремленность к идеальному (Шушкова 2001, глава 2).

Эти наблюдения, несомненно, тонки и во многом справедливы, однако художественная реальность XVIII века не всегда позволяет так уж строго разграничивать рококо и галантность. Хронологически топос галантности принадлежал обоим эпохам, барочной и классической. Потому галантная манера естественно вписывалась в поэтику позднебарочного рококо (особенно во Франции после Ж.-Б. Люлли; вспомним хотя бы «Галантную Европу» А. Кампра — 1697, «Галантные Индии» Ж.-Ф. Рамо — 1735, мотивы «галантных празднеств» в творчестве А. Ватто и его современников), но в то же время считалась признаком очевидных перемен (сыновья Баха, мастера мангеймской школы, итальянцы начиная с Дж. Перголези). С другой стороны, в произведениях, несомненно принадлежавших к эпохе галантного стиля, присутствовали и элементы рококо.

Эту двойственность отражает само бытование слова «галантный» и его производных в лексиконе музыкантов второй половины XVII–XVIII века. Еще в XVII веке словом «galanterie» назывались легкие танцевальные пьесы в старинных сюитах, в частности менуэты, паспье, гавоты, располагавшиеся между традиционными сарабандой и жигой; в этом смысле термином пользовался и И. С. Бах. Авторское название его сборника с труднопереводимым первым словом «Clavierübung»⁹ полностью звучит как «Собрание пьес для упражнения в

⁹ Оно означает, конечно, не просто «клавирные упражнения», а скорее «школу клавирного исполнительства».

игре на клавире, включающее прелюдии, аллеманды, куранты, сарабанды, жиги, менуэты и прочие приятные вещи [galanterien]» (на это обратил внимание Д. Херц; Heartz, NGD 7, 94). Слово «галантный» было известно в различных музыкальных и немusикальных значениях также И. Г. Вальтеру, Маттезону, Телеману, Кванцу и другим мастерам позднего Барокко. Правда, в «Музыкальном словаре» Руссо оно, наоборот, отсутствует, что тоже достаточно показательно: как более или менее определенное эстетическое явление «галантный стиль» оформился примерно к середине XVIII века, причем не на французской, а скорее на смешанной франко-итало-немецкой основе. От французов в нем — легкая светская салонность, танцевальность и любовь к украшениям; от итальянцев — сладостная мелодичность и упоение ясными гармоническими красками; от немцев — изрядная доля чувствительности и неистребимые приметы вдумчивой основательности. Немецкие музыканты вполне отдавали себе отчет во французских истоках «галантности», однако считали ее необходимой частью современной манеры хорошего письма и светского общения. О «галантной» манере писали в своих трактатах К. Ф. Э. Бах, Ф. В. Марпург и другие авторы. Именно об этой, достаточно поздней, модификации «галантного стиля» мы и будем здесь говорить.

Слово «галантный», в отличие от «рококо», как уже было упомянуто, активно использовалось в XVIII веке и было чрезвычайно любимо. Этимологически оно сохраняло ощутимую связь со старинной рыцарской и дворянской культурой (по-итальянски «galantuomo», по-французски «galant homme» означает «благородный человек, дворянин, учтивый кавалер»). В то же время оно по смыслу отличалось от таких более традиционных понятий, как «куртуазность», «воспитанность», «вежество», ибо воспринималось как своеобразный манифест, гордо указывающий на смену этико-эстетических приоритетов. И если «рококо» впоследствии казалось символом чего-то безнадежно устаревшего и несколько смешного, то «галантное» в первой половине XVIII века, наоборот, выступало в качестве синонима самого передового и остромодного. «Галантное» стало антитезой очень разных понятий и стоявших за ними ценностей, обозначая то «современное» (в пику «старому»), то «изящное» и «легкое» (в пику «громоздкому», «вычурному», «барочному»), то «нежное» и «чувствительное» (в пику «сухому», «умозрительному»), то «естественное» и «непринужденное» (в пику «ученому» и «чопорному»), то просто «светское». Галантный стиль применительно к манере письма был также синонимом «свободного стиля», в отличие от «строгого». Правда, не взирая на свою подчеркнутую светскость, «галантный стиль» сумел подчинить себе и значительную часть церковной музыки, сочинявшейся в XVIII веке. Его грациозная мягкость, женственность и нежность казались многим музыкантам вполне уместными для выражения детской любви к Творцу и кроткой покорности его воле.

1

Larghetto un tanto

Л. Боккерини. Stabat Mater op. 61. Дуэт № 6 «Eja mater»





Формальные признаки «галантного стиля» в музыке очевидны: решительное предпочтение «свободного», причем подчеркнуто гомофонного письма, отказ от барочной полифонии и от прежней жесткой иерархии жанрово-стилевых средств, а также характерные гармонические, мелодические и фактурные приемы, делающие его легко узнаваемым на слух.

В *гармонии* это: доминирование простых тональностей с их довольно четкой семантикой; отсутствие сложных модуляций; наслаждение чистыми красками трезвучий, изредка приправленных «томными» диссонантными задержаниями (как писал Кванц, ■ «чтобы мелодия выглядела галантной, в ней должно встречаться больше консонансов, чем диссонансов»; Quantz 1752/1992, VIII, § 1, 77); типовые кадансовые формулы, как бы символизирующие изящные поклоны, комплименты и реверансы; прерванные гармонические обороты, случающиеся иногда как бы безо всякого повода — в самом начале музыкальной фразы.

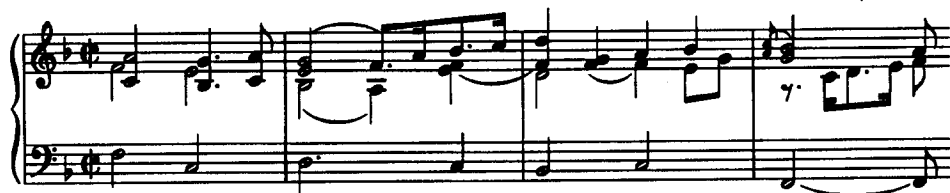
2a)

Andante

И. К. Бах. Соната оп. 5 № 6, ч. II



26)

В. А. Моцарт. «Идоменей», акт III,
марш № 25

2в)

Й. Гайдн. «Лондонская симфония» № 104, ч. II

Andante

2г)

В. Ригини. Ариетта «Vieni amore» (тема вариаций Л. Бетховена WoO 65)

Allegretto

2д)

А. Сальери. «Данаиды», акт I, хор

De - scends du ciel, douce hy - mé - né - e

В «Fundamentum des General-basses» Марпурга, учебнике, который долгое время приписывался В. А. Моцарту, в качестве типовой фигурирует «галантная каденция» с формулой: $S_6 - T_6 - K_{6/4} - D - T$. По этому поводу Д. Херц замечал, что в трехдольном метре такая каденция очень напоминает конец менуэта из моцартовского «Дон Жуана» — менуэта, который сопровождается красноречивым комментарием Лепорелло: «Che maschere galanti!» («Какие изящные эти люди в масках!»; Heartz // Grove 7, 93).

Типична для галантного стиля также красивая, словно излучающая мягкое свечение, секвенция, состоящая из нисходящей цепочки трезвучий и сектаккордов и нередко встречающаяся в темах рондо или вариаций (почему-то она часто связана с тональностью G-dur; помимо приводимых ниже примеров, смотри тему финала Сонаты оп. 79 Бетховена).

3а)

И. К. Бах. Соната оп. 5 № 3, ч. II

Allegretto

36)

К. Ф. Э. Бах. Соната № 6, ч. I (из первого сборника
«Для знатоков и любителей»)**Allegretto moderato**

Фактура: четкое слышание гофомонной (порою всего лишь двухголосной) основы; избегание крайних регистров; сладостные удвоения мелодии терциями и секстами, украшения в верхнем голосе, прозрачный аккомпанемент с различными типовыми фигурациями — альбертиевыми басами, разложенными трезвучиями, ломаными трезвучиями (так называемые «мурки»), равномерной или синкопированной пульсацией; вышагивающий четвертями бас, и т. д.

Метр и ритм — опора на ясно узнаваемые танцевальные жанры (особенно менуэт, гавот и сицилиану), изысканное вуалирование квадратности прихотливыми перебивками (очень часто встречаются структуры типа 4+2); предпочтение простых размеров и достаточно несложных ритмических рисунков. Характерно также чередование дуолей и «кудрявых» триолей в мелодическом голосе — как будто этикетно чинное высказывание вдруг завершается легким смехом или, наоборот, после взбалмошного начала мелодия обретает грациозную размеренность (Й. Гайдн, Соната Hob. XVI/49, Es-dur, тема финала-менуэта; Бетховен, начало легкой Сонаты op. 49 № 1).

В **мелодике** — ориентация на вокальность, либо песенную, либо в духе оперной арии; мелизматика — тоже вокального происхождения, возникающая как бы спонтанно, по вдохновению; секундовые задержания — так называемые интонации «вздоха»; капризные фигурки с «ломбардским ритмом»; прерывание мелодии мелкими паузами. Вообще мелодика «галантного стиля» имеет обычно дробный характер и лишена широкого дыхания — более или менее развернутые и закругленные мелодии встречаются лишь в песенных формах, но не в главных темах арий, концертов, сонат и т. д.

В области **звукового колорита** и **исполнительской манеры** перемены также были очевидными: любовь к постепенным нарастаниям и угасаниям звука, *crescendo* и *diminuendo*; игра внезапными контрастами в пределах одной фразы, подобная светотени в живописи; прихотливая акцентировка отдельных звуков; использование приема *rubato*. «Галантный стиль» востребовал и более экспрессивных обозначений характера музыки — «*espressivo*», «*amoroso*», «*affettuoso*», и т. д. Для того, чтобы все эти изыски не превратились в дурную манерность, всячески культивировалось понятие «хорошего вкуса», позволявшее не впадать в крайности.

Что же касается **топики**, то здесь избегание крайностей также соблюдалось достаточно неукоснительно, ибо «галантный стиль» ориентируется на модель необременительного светского общения, при котором возможны любые формы диалога и монолога, кроме резко конфликтных.

Для «галантного стиля» был внутренне ограничен тон *беседы*, который можно было бы выделить даже в отдельный топос. Искусство занимательной, увлекательной и равно приятной и интересной для всех ее участников беседы, извест-

ное со времен диалогов Платона, заботливо культивировалось в светском общении XVIII века. На сей счет существовали вполне определенные правила, начиная с принципа приглашения гостей (избегание слишком контрастных и явно конфликтных пар) и кончая выбором допустимых для обсуждения тем. В «Новой Элоизе» Руссо в одном из писем Сен-Прё к Юлии описываются беседы в парижских салонах середины XVIII века: ■ «...Тон беседы плавен и естествен; в нем нет ни тяжеловесности, ни фривольности; она отличается ученостью, но не педантична; весела, но не шумна; учтива, но не жеманна; галантна, но не пошла; шутивла, но не двусмысленна. Это не диссертации и не эпиграммы; здесь рассуждают без особых доказательств, здесь шутят, не играя словами; здесь искусно сочетают остроумие с серьезностью, глубокомысленные изречения с искрометной шуткой, едкую насмешку, тонкую лесть с высоконравственными идеями. Говорят здесь обо всем, предоставляя всякому случай что-нибудь сказать. Из боязни наскучить важные вопросы никогда не углубляют — скажут о них как бы невзначай и обсудят мимоходом. Точность придает речи изящество; каждый выразит свое мнение и вкратце обоснует его; никто не оспаривает с жаром мнение другого, никто настойчиво не защищает свое. Обсуждают предмет для собственного своего просвещения, спора избегают — каждый поучается, каждый забавляется. И все расходятся предовольные, и даже мудрец, пожалуй, вынесет из таких бесед наблюдения, над которыми стоит поразмыслить в одиночестве» (однако без капли желчи здесь всё же не обошлось; далее Сен-Прё раскрывает небезвредность подобного развлечения, которое способно научить лицемерить, угодничать и «колебать с помощью философии все правила добродетели»; Руссо 1961, 189–190).

В качестве параллели и одновременно противовеса суждению Руссо приведем фрагмент подлинного письма И. Г. А. Форстера, в котором описывается венский салон графини В. фон Тун 1780-х годов (то есть времен Моцарта): ■ «Утонченнейшие собеседования, величайшая деликатность и при этом полнейшее прямотушие, широкая начитанность, хорошо усвоенная и вполне продуманная, чистая, сердечная, далекая от какого бы то ни было суеверия религия, религия нежного, невинного сердца, хорошо понимающего природу и творение» (Аберт II/I, 82). В этот салон, где «ведут всякого рода остроумные разговоры, играют на фортепьянах, поют по-немецки или по-итальянски, а ежели людей охватит воодушевление, то и танцуют вволю», запросто приходил император Иосиф II; там вращались высшие сановники империи, однако приветливое дружелюбие графини равно изливалось и на гостей незнатного происхождения — лишь бы они обладали умом и талантами.

Роль «дирижера» беседы обычно принадлежала хозяйке дома, и этот тон обволакивающей мягкой любезности в сочетании с необидной шутивостью как раз и создавал атмосферу «галантности», внутри которой уже были возможны и отдельные полемические эскапады, и всплески экстравагантности (что тоже входило в правила игры), и рискованные каламбуры, и страстные комплименты, и тонкий флирт. Всё это находило самое прямое отражение в музыке, в которой светская беседа сознательно бралась за образец для подражания. Вспомним хотя бы шубартовское определение сонаты: ■ «Соната, стало быть, это музыкальная беседа или воспроизведение разговора людей при помощи неживых инструментов» (Schubart 1806/1977, 271). В ансамблевой музыке мы иногда слышим целую компанию персонажей, каждому из которых непременно дают высказаться;

в дуэтной или в клавирной — чаще диалог мужского и женского голосов, игривый, нежный или страстный. Эти ассоциации могли поддерживаться или обыгрываться в тогдашних формах салонного музицирования: центром кружка обычно становился клавесин или фортепиано, за которым сидела, как правило, дама, а партии других инструментов исполняли ее друзья и поклонники. Игра в четыре руки или пение под аккомпанемент фортепиано создавала особенно доверительную обстановку, провоцировавшую на пылкие излияния даже в условиях некоторой публичности. В квартетных собраниях, которые были обычно мужскими, в музыкальной «беседе» принимали участие близкие друзья или, по крайней мере, хорошие приятели.

Сознательно отсекая самый «верх» пирамиды топосов (абсолютно серьезное содержание никак не могло стать «легким») и несколько презируя ее комический «низ», приверженцы «галантного стиля» ограничивали себя сферой, включавшей различные проявления «приятных» образов, идей и эмоций и практически сводившей на нет «неприятные». Трагическое и драматическое трактовалось здесь сентиментально, а буффонное и простонародное — условно-пасторально. Это обрекало «галантный стиль» на историческое положение малого стиля (преемника французского рококо и предтечу австро-немецкого бидермейера), однако в середине века увлечение им носило почти всеобщий характер, и на какое-то время ему удалось стать если и не доминирующим в европейской музыке, то, по крайней мере, чрезвычайно влиятельным. Не только у мастеров второго и третьего плана, но и у венских классиков поэтика «галантного стиля» постоянно давала о себе знать как непосредственно, так и в сознательно переистолкованном виде. Глюк, наряду с суровым пафосом своих музыкальных трагедий (особенно «Альцесты» и «Ифигении в Тавриде»), охотно отдавал дань галантности в «Парисе и Елене», «Армиде» и в своей последней опере «Эхо и Нарцисс». У Моцарта галантная стилистика встречается как излюбленное средство выразительности постоянно, с ранних сочинений до самых поздних («Cosi fan tutte», «Милосердие Тита»). И даже Бетховен, который в молодости сознательно вычеркивал из своего музыкального лексикона идиомы «галантного стиля», нередко поддавался его очарованию и, во всяком случае, прекрасно умел изъясняться на его языке. В своих зрелых и поздних произведениях он иногда пользовался этим языком как особым стилистическим средством, привнося в него изысканную смесь ностальгии по «золотому веку» галантности и грустноватой иронии по поводу «пудренных париков» (Восьмая симфония, некоторые страницы последних квартетов).

Такая стилистика наиболее органично выражалась в определенных формах и жанрах. Прежде всего — в медленных частях сонатно-симфонических циклов. Присутствовала она и в изящно-лирических менуэтах, в вариациях на популярные темы, а также в сонатном *allegro* жизнерадостно-шутливого или лирического характера. Последний тип имел особое название и был известен как «певучее *allegro*», которое не могло быть особенно резвым и сколько-нибудь драматичным. «Певучее *allegro*» отличается прежде всего пленительной мелодической напевностью главной темы, в то время как побочная нередко оказывается менее выразительной или более дробной в мотивном, фактурном и ритмическом отношениях. Этот тип сонатной формы с неконфликтным тематическим контрастом оказался, хотя и не основным для классической музыки, но настолько живучим, что мы можем проследить его существование от середины XVIII до начала XIX века; в дальнейшем, возможно, его естественным наследником выступил Шуберт, при-

внесший в «певучее *allegro*» песенную квадратность и строфичность, которая у классиков принципиально избегалась¹⁰.

4а)

Allegro

И. К. Бах. Соната оп. 5 № 3, ч. I



4б)

Allegro con spirito

В. А. Моцарт. Соната KV. 301, ч. I



¹⁰ К приводимым далее примерам можно добавить уже фигурировавшие в главе «Форма» сравнительные примеры из двух других клавирных сонат И. К. Баха и В. А. Моцарта (см. книга II, с. 145–146).

4в)

Л. Бетховен. Соната оп. 24, ч. I



Все внешние приметы и символы «галантного стиля» имели под собою, однако, довольно глубокую основу — идею Эроса как главного смысла и главной движущей силы бытия. Эта идея вбирала в себя все виды чувственного и духовного притяжения: страсть, влюбленность, симпатию, благоговейное поклонение, дружеское стремление к родственной натуре, любовь к Богу и Миру. В. В. Медушевский очень верно и тонко замечал, что русское слово «грациозный», которое у нас обычно связывается с галантной эпохой, «акцентирует момент внешней привлекательности, очарование видимого облика» — «но смысл латинского *gratia* много полнее. В нем внешняя привлекательность, приятность, прелесть, изящество, но также благосклонность, милость, благодарственное чувство. <...> Христианская эпоха одухотворила слово, возвела его в значение важнейшего религиозного термина» (Медушевский 1993, 17–18). Об этом же, но в контексте излюбленной мыслителями Просвещения античной образности, писал Гердер: ■ «То, что называется грацией, а в ее высшей форме — чувственной прелестью, греки называли *charis*, римляне — *venustas*; они говорили об этом с особой нежностью <...>, они рассматривали чувственную прелесть как один из самых чистых божественных даров, как ту истинно небесную грацию, которая даже не обнаруживает себя обычному глазу смертных. <...> Эта грация — отличительное достояние небесной Афродиты» (Гердер 1959, 205). Именно поэтому в XVIII веке можно было беседовать на языке галантности с Богом. Однако все-таки галантность чаще ассоциировалась с земной любовью, пусть и в рафинированно-этикетной оболочке, и не случайно расцвет галантного стиля совпал с утверждением в умах основополагающей музыкальной максимы эпохи: «музыка — это язык чувств».

То, что столь важные идеи облекались в подчеркнуто невинные, милые и вроде бы чисто декоративные формы, не должно нас вводить в заблуждение. Пресловутый рационализм эпохи Просвещения, столь очевидно явленный в некоторых философских, эстетических и естественно-научных текстах эпохи, имел своей оборотной стороной культ Чувства и Чувствительности, заботливо выстроенный прямо над бездной пугающего и манящего иррационализма. Диалектическим образом и то, и другое, и третье органически вписывались в просветительскую концепцию «естественного человека» — концепцию, которая не могла основываться только на *ratio*, игнорируя огромную область чувственного, эмоционального и бессознательного. «Естественный человек», разумеется, в глазах той эпохи уже наделялся определенной мерой внутренней культуры (иначе его бы не удостоили наименования человека), однако в качестве природного существа он был обречен испытывать страсти и влечения, подчас противоречившие и этикетным предписаниям, и нравственным установкам тогдашнего общества. В жуткую пропасть

иррационального побаивались заглядывать даже самые бесстрашные умы эпохи Просвещения, однако великие художники то и дело проговаривались о самом ее существовании, и случалось это нередко в рамках произведений с «галантной» — а по сути эротической — проблематикой. Особенно это касается второй половины XVIII века, когда культ «галантности» соединился с культом «чувствительности». Последняя могла приносить в «галантный стиль» такой заряд драматизма, который был способен разрушить этикетные условности этой манеры либо явным образом (через топос «бури и натиска»), либо изнутри, превращая галантность в красивую оболочку для весьма неоднозначного содержания.

Попробуем показать это на литературном примере. Всякий, кто держал в руках «Юлию, или Новую Элоизу» Руссо, хорошо представляет себе легко обозримое содержание этого чрезвычайно объемистого любовного романа в письмах¹¹. Над судьбами несчастных, но добродетельных героев лили слезы и в XVIII, и даже в XIX веке (так, Юлией воображала себя пушкинская Татьяна). Но лишь читатель нашего времени, знакомый с теориями Фрейда, Юнга и их последователей, а также искушенный в психологических коллизиях, отраженных в искусстве и литературе XX века, способен дать себе отчет в том, *что* именно объективно зафиксировал в своем сентименталистском романе Руссо (романе, впрочем, ныне мало кем, кроме филологов, пристально читаемом). Многостраничные рассуждения о нравственности, дружбе, долге и прочих незыблемых ценностях Просвещения не могут скрыть от нас жестокой правды описанных в романе взаимоотношений героев. Истинная история «новой Элоизы» оказывается гораздо страшнее и трагичнее той, которая реально осознавалась автором и его прекраснодушными героями. Герои романа на самом деле отчаянно борются с водоворотом страстей, которых сами не понимают, — ими играет стихия иррационального, подсознательного, запретного. И речь вовсе не идет о «беззаконной» страсти бедного разночинца к девушке-дворянке (как раз подобными сословно-нравственными проблемами XVIII век активно занимался). Странные скрыто-эротические взаимоотношения связывают Юлию с ее отцом, который выдает ее замуж фактически за своего двойника — ровесника, друга и единомышленника (недаром «отеческое» отношение Вольмара заставляет девушку примириться с браком и даже обрести в нем спокойное счастье). Бойкая и пылкая Клара почему-то откровенно равнодушна к своему супругу, за которого выходила замуж отнюдь не по принуждению — зато она боготворит Юлию, боготворит столь страстно, что это явно перерастает рамки даже экзальтированной женской дружбы (пылкая девичья дружба-влюбленность обычно перестает быть таковой после того, как подруги взрослеют и обзаводятся собственными семьями). Сам Сен-Прё в какой-то момент подумывает о браке с овдовевшей Кларой, видя в ней «второе Я» недоступной Юлии. Оба они относятся к детям Юлии и Вольмара

¹¹ Напомним вкратце основу фабулы: взаимная любовь наделенного всеми мыслимыми добродетелями, но незнатного и небогатого Сен-Прё и его ученицы Юлии, девушки из высокопоставленной женеvской семьи, наталкивается на резкое противодействие отца Юлии. Сен-Прё вынужден уехать, а Юлия, покоряясь воле родителя, выходит замуж за барона Вольмара, которого не любит, но уважает как второго отца. Вольмар, зная о бывшей страсти Юлии и Сен-Прё, оказывается настолько великодушным, что позволяет им встретиться вновь. Мучительный клубок взаимоотношений героев (к которым принадлежит и подруга Юлии, Клара, наперсница обоих влюбленных) разрушается неожиданным образом: Юлия, спасшая своего ребенка, упавшего в озеро, тихо угасает, не в силах справиться с пережитым ею шоком.

практически как к собственным. И так далее, и тому подобное. Однако всё это остается глубоко в подтексте, прорываясь лишь на уровне бессознательных проговорок, ибо сама возможность рассуждений на подобные темы являлась для просветительского сознания не то что просто запретной (запрет возникает лишь после осознания, определения и называния запрещаемого), но абсолютно непредставимой, в буквальном смысле *немыслимой*. Откровенно оперировать подобными ситуациями мог позволить себе разве что скандально знаменитый маркиз де Сад, который, однако, занимался скорее физиологией, нежели анализом чувств и нравственных проблем. Лишь в конце XVIII — начале XIX века, в самом конце классической эпохи, искусство, выросшее на идеях Просвещения и во многом переросшее их, осмелилось сознательно и бесстрашно подступиться к проблемам такого рода — заглянуть в космические бездны Эроса и попытаться, не утрачивая обретенных философией Просвещения идеалов, вновь выстроить земную жизнь на основе такого знания, которое не игнорировало бы стихийные силы, но научилось бы в какой-то мере ими управлять или уживаться с ними в социально допустимых рамках. Эти проблемы ставятся, в частности, в таких шедеврах, как оперы Моцарта («Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Cosi fan tutte») и роман Гёте «Избирательное сродство», — однако они, каждый на свой лад, связаны с поэтикой «галантности», иногда на уровне конкретных мотивов¹². Что касается «Cosi fan tutte», то огромный спектр нравственных и философских смыслов этой «легкомысленной» и «фривольной» оперы-буффа оказался понят лишь в XX веке.

Поэтому мы вправе полагать, что «галантный стиль», возникший поначалу как изящный язык светской и даже салонной культуры, объективно заключал в себе этико-философскую проблему Вечно Женственного и был изначально ориентирован на выражение чувственного, эротического и интимно-психологического. Эта проблематика была имманентна «галантному стилю» и могла либо проявляться в нем с той или иной степенью серьезности, а могла и пребывать на уровне «общего места», лишённого индивидуальной конкретики (так же, как изображения амуров, Венеры и Леды в будуаре светской дамы ровно ни к чему не обязывали хозяйку).

Приведенное нами в качестве эпиграфа к данному разделу меткое замечание лессинговской Клаудии о том, что на языке галантности ничто звучит как всё, а всё означает ничего, вполне приложимо и к музыкальному выражению этого языка. Сами по себе узнаваемые клише «галантного стиля» обозначают лишь его топику, но их конкретный смысл в определенных обстоятельствах может варьироваться от изящно-поверхностного до безмерно глубокого. Так, огромное число оперных персонажей XVIII века на словах намеревалось умереть от любви, однако

¹² О духовной созвучности «Cosi fan tutte» и «Избирательного сродства» автору этих строк доводилось писать в одной из статей (см.: Кириллина, Гётевские чтения 1993, 189–191). Музыкальность композиции гётевского романа, безотносительно к моцартовским параллелям, привлекала внимание других исследователей (Михайлов 1997, 91; Чигарева 1997, 142–151). Что касается отдельных мотивов, то в «Избирательном сродстве», подытожившем многие идеи Просвещения вообще, обнаруживаются и скрытые смысловые цитаты из «Новой Элоизы» (романа, который Гёте знал и ценил): брак Шарлотты и Эдуарда, которые когда-то были разлучены, подобно Юлии и Сен-Прё; мотив идеально устроенного дома и сада, эпизод с падением в воду ребенка; идея добровольного ухода из жизни добродетельной героини, мучимой внутренним разладом или угрызениями совести (Юлии у Руссо и Оттилии у Гёте).

чрезвычайно редко их намерения имели под собой реальную психологическую почву. В «Дон Жуане» Моцарта бездна разверзается под ногами не только главного героя, но и некоторых других участников драмы — прежде всего донны Анны (гипотезу Э. А. Гофмана по этому поводу мы отнюдь не склонны считать фантастической), но, возможно, и донна Оттавио. В его арии «Dalla sua pace» из I акта (добавленной в оперу для венской премьеры) нейтрально-галантная стилистика господствует лишь на протяжении первого периода. Ее перевешивает и фактически разрушает исключительно серьезно понятое Моцартом предчувствие донна Оттавио, что несчастье, случившееся с донной Анной, несет гибель и ему самому: в конце арии, перед этикетно-галантным оркестровым заключением, в мелодии прямо-таки рисуется образ грядущих предсмертных метаний и вздохов героя.

5

В. А. Моцарт. «Дон Жуан», ария № 10a



Впрочем, печальная чувствительность, граничащая с топосами меланхолии и даже скорби, также не была чужда «галантному стилю», особенно в его немецком варианте. Этикетной формой выражения подобных «негативных», но волнующих и трогательных эмоций служили либо песенно-танцевальные жанры, либо оперная ария — то есть излияние, искренность которого всегда мыслилась опосредованной сценической условностью. Ария также, не говоря о романсе, зачастую основывалась на тех же самых песенно-танцевальных прототипах.

6a)

Andante innocentemente

И. К. Ф. Бах. Соната F-dur (1770), ч. II



66)

Ф. М. Дубянский (?)
«Стонет сизый голубочек» (1792)

Случаи прямого воспроизведения оперных форм (арии, речитатива, ариозо и т. д.) в инструментальной музыке будут рассмотрены нами в главе о поэтике вокальных жанров. Здесь мы приведем лишь один пример такого рода, имеющий непосредственное отношение к скрытой за этикетными условностями глубокой эмоциональной проблематике «галантного стиля». Причем этот пример преднамеренно почерпнут в творчестве композитора, с именем которого топос Эроса обычно вообще не связывается — Й. Гайдна. Однако всякий, кто знает и любит его музыку, способен расслышать в ней такие смысловые тонкости, которые заставляют усомниться в правомерности расхожих представлений.

Клавирная Соната F-dur (Hob. XVI/29), изданная в 1778 году, но сочиненная, вероятно, несколько раньше, состоит из трех частей: Moderato в сонатной форме, певучего Adagio и типичного для Гайдна финала в темпе менуэта. Характер первой части отчасти напоминает стиль К. Ф. Э. Баха: яркие сопоставления коротких и контрастных внутри себя тем, постоянное эмоциональное напряжение без настоящего драматизма, сочетание ершистой вспыльчивости и капризной грации. Лирический элемент здесь почти отсутствует. Зато он господствует во второй части и неожиданным образом прорывается в третьей, о которых мы поговорим подробнее.

Adagio B-dur — это настоящая ария для сопрано в сопровождении воображаемого оркестра, причем, судя по тематизму, колориту и прочим деталям, — ария о любви, мечтательно-целомудренная, но полная затаенной внутренней страстности и странной робости, как будто не только чувство целомудренной стыдливости, а ощущение некой грозящей опасности не позволяет высказаться без недомолвок. Эти недомолвки — буквально во всем. Прозрачная, деликатнейшая фактура «сольных» эпизодов, преобладание хрустального высокого регистра в мелодии и невесомого среднего в аккомпанементе, нерешительные повторы фраз, паузы-вздохи, предкадансовое томное замирание на вводном септаккорде, дрожь хроматизмов в мелодической формуле каданса. Всё это, конечно, приемы из арсенала «галантного стиля», но есть в них и что-то настораживающее.

7

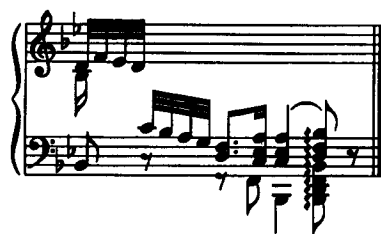
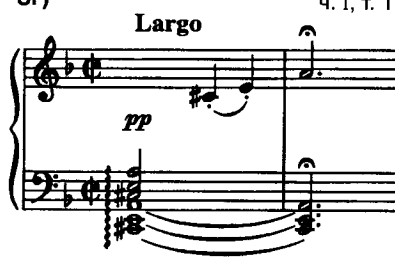
[Adagio]

Й. Гайдн. Соната Hob. XVI/29, ч. II, т. 11–14



Чего же боится душа, столь трепетно поющая в этом гайдновском Adagio? Того, что дает о себе знать (но, опять-таки, скорее намеком) в «оркестровых»

ритурнелях и кадансах. Здесь звучит нечто торжественно-мрачноватое, темное по тембру и регистру, более массивное по фактуре. Чья-то спокойная, но непрекращаемая властная воля; столь знакомый нам по классицистским драмам Долг, занявший место античного Рока. Поэтому лирика солирующего человеческого голоса словно бы повисает здесь в пустоте над молчащей до времени бездной. В самом конце Adagio эта бездна бесстрастно поглощает трепетную кантилену, накрывая ее густым и тяжелым «черным» аккордом, напоминающим аналогичный арпеджированный аккорд в начале медленной части бетховенской Сонаты ор. 31 № 2 (у Бетховена же в смысле данного аккорда обмануться невозможно — это Судьба).

8а) Й. Гайдн. Соната Hob. XVI/29
ч. II, т. 18б) ч. II, последний такт8в) Л. Бетховен. Соната ор. 31 № 2
ч. II, т. 18г) ч. I, т. 1

Финал сонаты обозначен как *Tempo di Menuet*. По форме это менуэт с трио, отличающийся, однако, некоторыми свойственными камерной музыке Гайдна особенностями: главная тема при каждом проведении несколько варьируется, в репризе есть еще одно дополнительное проведение и кода. В образном же отношении этот менуэт воссоздает атмосферу светского общения и также изобилует очевидными клише «галантного стиля»: украшениями, мягкими задержаниями (аналог поклонов и реверансов), пикантными синкопами. Всё очень резко меняется в трио, написанном в трагической тональности *f-moll*. Здесь прорывается наружу драма, предсказанная в Adagio: невзирая на вздохи, страстные метания, отчаянные и несбыточные обещания, герои, случайно или преднамеренно повстречавшиеся «среди шумного бала», прощаются, вероятно, навсегда. Трио завершается их патетическим диалогом, который так и тянет подтекстовать чем-то вроде «*Leb' wohl!*», или, что больше соответствовало бы стилистике того времени, «*Adieu!*» — «Прощай!».



Светский этикет вменял героям сохранять видимость безмятежности даже после *такого* прощания. Возвращается тема менуэта, украшенная смеющимися рассыпями кокетливых триолей. Однако внутреннее смятение подспудно прорывается то в хроматизмах, то в ритмических неровностях. Смех звучит несколько нервически, а у танцующих слегка дрожат колени. Для того, чтобы сгладить это ощущение и вернуть слушателю веру в то, что, как говорил вольтеровский герой, «всё к лучшему в этом лучшем из миров», Гайдну и потребовалось провести тему менуэта целиком еще раз (причем в виде, более близком первоначальному) и добавить коду, в которой все личные эмоции растворяются в гармоническом плеске фигураций и пассажей. Лишь самая последняя басовая нота, крайнее на тогдашнем венском фортепиано *фа* контроктавы, содержит скрытый намек, понятный посвященным, на ту бездну, над которой, даже не подозревая о ее существовании, танцует и щебечет «галантный» мирок. Можно, конечно, возразить, что это явное преувеличение, переусложняющее музыку Гайдна, однако у венских классиков — в частности, у Бетховена — есть и другие случаи подобной трактовки «однозвучий». В черную точку, словно в воронку рокового водоворота, устремляются последние такты и трагического финала Сонаты ор. 31 № 2, и странно бесшабашного финала Сонаты ор. 26 (той самой, что с похоронным маршем). Кроме того, психологическая простота музыки Гайдна слишком часто бывает обманчивой, чтобы верить ей, а не тому, что под нею скрывается или может скрываться.

В творчестве Моцарта насыщение «галантного» топоса невероятно сложными психологическими подтекстами наиболее очевидно (об «Эросе», «космизме», «пессимизме» у Моцарта много сказано в книге Г. В. Чичерина, и даже если сделать скидку на субъективизм оценок автора, за ними нельзя не признать немалой доли справедливости). Мы выбрали для анализа произведение не Моцарта, а именно Гайдна для того, чтобы показать, как обнаруживают себя эти таинственные глубины даже во внешне традиционном контексте.

«Галантный стиль», таким образом, оказался способным выражать чрезвычайно значительное содержание внутри присущего ему топоса, и еще более разнообразное — в сочетании с другими топосами классической музыки.

5.3. Пафос: судьба — смерть — загробный мир

*Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...*

А. С. Пушкин, «Моцарт и Сальери»¹³

Я всегда помню о Боге, я сознаю его всемогущество, я страшусь его гнева; но я сознаю также его любовь, его сострадание и милосердие по отношению к его творениям; он никогда не покидает своих слуг.

В. А. Моцарт — отцу, 24 октября 1777¹⁴

Для того, чтобы музыка, как того желали ее творцы и почитатели в классическую эпоху, не только ласкала слух, но и «говорила душе», она должна была овладеть искусством выражения самых высоких и трагических истин. Даже «галантному стилю» вовсе не возбранялось иногда намекать на существование высших сил и роковых страстей, безжалостно подчиняющих себе человека. Однако в подобных случаях в музыке все же господствовал, если придерживаться категорий того времени, *этос*, а не *пафос*. Пафос считался настолько серьезным и ответственным качеством, что отнюдь не всякое произведение и не всякий автор могли притязать на его воплощение. В отличие от музыки XIX и XX веков, когда «патетическое» обычно воспринималось как синоним чего-то бурно-драматического, страстного, обостренно экспрессивного («Патетическое трио» Глинки; Шестая, «Патетическая симфония» Чайковского; «Патетическая оратория» Свиридова), в XVIII веке характер патетического оценивался несколько иначе; он был в первую очередь связан с философско-эстетическими категориями «великого» и «возвышенного», а непосредственно в музыке — с поэтикой церковного и театрального стиля.

Зульцер:

■ «В произведении искусства есть пафос, если оно изображает предметы, наполняющие душу мрачными страстями. <...> Однако похоже, что иногда это понятие распространяют также вообще на те страсти, которые из-за своей великости и серьезности захватывают душу, вызывая некий трепет, ибо при этом мы всегда испытываем нечто вроде страха. <...> Греки, между прочим, противопоставляли Пафос Этосу (нравственному началу). <...> Следовательно, пафос заключается, собственно, в величии чувства и его не может быть ни при просто приятном, ни вообще умеренном содержании. <...>

В музыке он господствует преимущественно в церковных произведениях и в трагической опере, которая, впрочем, редко до него поднимается. В «Ифигении» [К. Г.] Грауна чрезвычайно патетичен хор, предшествующий смерти [героини]¹⁵, и считается, что в «Альцесте» кавалера Глюка тоже много пафоса¹⁶. <...>

¹³ Цит. по: Пушкин 1986, II, 445.

¹⁴ Цит. по: Аберт II/I, 28.

¹⁵ Две версии оперы К. Г. Грауна «Ифигения в Авлиде» были поставлены в 1728-м в Брауншвейге и в 1748-м в Берлине; Зульцер, вероятно, подразумевает последнюю.

¹⁶ Венская редакция «Альцесты» Глюка была поставлена в 1767 году; до появления парижской редакции (1776) эта опера не пользовалась особой популярностью. Далее Зульцер

Похоже, что пафос — это пища великих душ. Художники, наделенные приятным, радостным, мягким и нежным характером, или те, у кого преобладает цветистая фантазия и живое остроумие, очень редко способны возвыситься до него. Не особенно жалуют его и любители искусства, обладающие подобными характеристиками или дарованиями. Потому он также ценится во Франции меньше, нежели в Англии и Германии. При другом содержании художник может выказать свое остроумие, свой вкус и чувствительно-нежное сердце, но здесь нам является сила его души и величие его чувствований. <...>

(Sulzer III, 661–662)

Руссо:

«Патетическое — род драматической и театральной музыки, который стремится изображать и возбуждать великие страсти, преимущественно скорбные и печальные. Вся выразительность французской музыки в патетическом роде заключается в звуках протяжных, напряженных, пронзительных, и в той замедленности движения, которая уничтожает всякое ощущение такта. Поэтому французам кажется, что всё медленное патетично и что всё патетическое должно быть медленным. У них одни и те же мелодии могут быть веселыми и шутливыми либо нежными и патетичными в зависимости от того, поются они оживленно или протяжно. <...> У итальянской же музыки нет подобного преимущества: всякая песня, всякая мелодия имеет свой собственный характер, которого ее невозможно лишить. Патетическое в ее выразительности и в мелодии со всей силой ощущается в такте даже при самом быстром движении. Французские мелодии меняют свой характер в зависимости от ускорения или замедления темпа; всякая же итальянская мелодия имеет определенный темп, который нельзя изменить, не исказив мелодии. Преобразованная таким способом мелодия не изменяет, а вообще утрачивает свой характер, это уже не музыка, а ничто.

Если характер патетического не заключается только в темпе, то равно нельзя сказать, что он заключается в жанре, или в ладе, или в гармонии. Ведь существуют же патетические пьесы во всех трех жанрах [церковном, театральном и камерном — Л. К.], в обоих ладах [мажорном и минорном — Л. К.] и во всех возможных гармониях. Истинное патетическое состоит в страстной выразительности, которая не определяется точными правилами, но создается гением и ощущается сердцем, и искусство никоим образом не может предписать ему свой закон».

(Rousseau 1768, 372–373)¹⁷

говорит, что пафос возможен даже в балете при условии «патетического содержания»; подразумеваются, вероятно, новаторские хореодрамы второй половины XVIII века, в частности, Ж. Ж. Новерра и Г. Анджолини. Новерр поставил, в числе многих прочих, следующие балеты, о которых Зильцер мог знать: «Адмет и Альтиста» (1761), Штутгарт; «Смерть Геркулеса» (1762), там же; «Медея и Язон» (1763), там же; «Отомщенный Агамемнон» (1771), Вена; «Ифигения в Тавриде» (1772), Вена (полный перечень см.: Новерр 1760/1965, 369–373). Анджолини поставил, в частности, «серьезный» балет «Дон Жуан» на музыку Глюка (1761), Вена.

¹⁷ В своих «Наблюдениях над “Альтистой” Глюка» — фрагментарных заметках, опубликованных лишь посмертно, в 1781 году, Руссо говорил о трех родах гармонии: диатоническом, хроматическом и патетическом: ■ «Гармония, которую я называю патетической, заключается в сочетании увеличенных и уменьшенных аккордов, ради чего перемещаются по далеко отстоящим друг от друга тональностям: слух поражается резкой сменой интервалов,

И. Ф. Агрикола:

«Патетическим, согласно всеобщему разумению, называется всё, что преисполнено сильных страстей. Следовательно, и быструю, и даже яростную арию можно в определенном роде назвать патетической. Но обычай, особенно в Италии, заставляет применять название патетических к ариям медленным, выражающим преимущественно нежные или печальные, либо чрезвычайно возвышенные и серьезные чувства. Большой частью их характер обозначается для исполнителя при помощи таких слов, как *adagio*, *largo*, *lento*, *mesto*, *grave* и т. п.»

(Tosi — Agricola 1757/1994, 183)

Так что же такое «патетическое» в его музыкальном выражении у классиков и их современников? Синоним ли это выразительного вообще, мрачно-торжественного, бурно-страстного или, наоборот, молитвенно-возвышенного? Единой точки зрения по этому поводу не существовало, и мы позволим себе несколько искусственно разделить различные виды «патетического» по их принадлежности к тому или иному более конкретному стилю и топосу.

1. *«Патетическое» в церковном стиле* — синоним «божественного», «возвышенного», «благоговейного». Это попытка выразить земными звуками неземную гармонию и создать молитвенное настроение, заставляющее забыть о всем суетном. В этом смысле «патетическое» — явный антоним страстно-драматического. Страсть здесь принимает обличие вдохновенного созерцания, при котором исчезает всё земное и внутреннему взору человека открываются высшие истины. Тем не менее его музыкальное воплощение может быть довольно разнообразным. Это воспроизведение или стилизация хорального аккордового пения (либо органного звучания), определенных полифонических жанров и форм (фуг в строгом «старинном» стиле; хоральной обработки; медленных разделов трио-сонаты; антифонных диалогических форм).

«Патетическая» музыка такого рода встречается и в операх, и в инструментальных произведениях венских классиков и их современников. Как правило, эти произведения или их части прямо либо косвенно связаны с идеей музыкального выражения божественного начала, открывающего свою волю человеку, или с молитвенным обращением к божеству (оракул в «Альцесте» Глюка и в финале «Идоменей» Моцарта; загробный голос в сцене на кладбище во втором акте «Дон Жуана» — воспроизведение бесстрастной речитации под звуки органа; дуэт латников во втором акте «Волшебной флейты» Моцарта — полифоническая обработка настоящего протестантского хора; *Adagio* в Квартете ор. 132 Бетховена — «Благодарственная песня выздоравливающего божеству» — стилизация ренессансного мотета в манере Палестрины).

В операх Глюка таких эпизодов особенно много, однако, поскольку для французской оперы вообще были характерны сцены религиозных процессий и церемоний, а также нисхождения героев в загробное царство, то предшественниками Глюка здесь были и Люлли («Альцеста», «Атис»), и Рамо («Ипполит и Арисия», «Кастор и Поллукс»), и другие композиторы. Наиболее известны соответствующим

а душа — внезапными и пламенными идеями, цель которых — привести смятение и взволновать» (цит. по: Lowinsky 1965, 203). По мнению Э. Ловинского, молодой Бетховен, будущий автор «Патетической сонаты», мог быть знаком как со статьей из словаря Руссо, так и с его заметками об «Альцесте».

щие эпизоды из глюковской «Альцесты» (в первом акте сцена с оракулом, в третьем — хор подземных духов); мы приведем из последней оперы Глюка «Эхо и Нарцисс», где во втором акте на фоне траурного хора за сценой, оплакивающего нимфу Эхо, ее друг Синир спрашивает Нарцисса: «Слышишь ли ты это печальное пение? — Я трепещу»... Такое сочетание прерывистого речитатива на первом плане с ритуальным песнопением за сценой станет в XIX веке чрезвычайно распространенным приемом оперной драматургии, в том числе и у русских композиторов.

10

К. В. Глюк. «Эхо и Нарцисс», акт II, хор и диалог

Cynire

Coro e
Orch. e
Tr-ni

En - tends

pp Dieux qu'im plo - rent ses tris - tes

Narcisse

tu ces chant la - men - tab - le? quel tro - ble mes ai - sit

jeux, dieux de la mort

Je tre - mble

par mi - les om - bres des a - mans mal - heu - reux

Патетическое в смысле «возвышенное» могло иметь и просветленный характер, передающий ощущение неземного блаженства, божественного спокойствия и тихого, но внутренне страстного восторга, граничащего с религиозным экстазом. Такие образы были, например, типичны для духовной музыки И. С. Баха. Именно в подобном ключе следует, вероятно, трактовать образный строй *Largo* *appassionato* в Сонате оп. 2 № 2 Бетховена. Главная тема *Largo* содержит аллюзии на церковный стиль благодаря своей хоральности и фактуре то ли трио-

сонаты с *pizzicato* в басу, то ли органной обработки с «шагающим» педальным голосом. Однако в последнем эпизоде *Largo* благодетельность темы рушится, обнаруживая властно-роковое начало, чреватое для смертного трагическими потрясениями (проведение темы в *d-moll* на *ff*).

Вообще у Бетховена подобных образов в медленной музыке, вероятно, больше, нежели у других классиков. Обычно их характеризуют как «бетховенскую философскую лирику». Но ведь философия, собственно, и призвана рассуждать о самых важных проблемах бытия и небытия. И поэтому в музыкальном выражении философского начала у Бетховена столь часто присутствуют приемы из сферы «патетического» в его церковном преломлении. Вспомним, например, *Adagio* «Патетической сонаты» — главная тема напоминает хоральную обработку с *cantus firmus* на одном мануале, с фигурированным сопровождением на другом мануале и с педальным басом. Довольно близко по духу и стилю начало *Adagio espressivo* из Сонаты op. 96 для скрипки и фортепиано; тема вариаций из Сонаты op. 57 и начало *Adagio* Пятого концерта для фортепиано стилизованы под аккордовое хоральное пение (в концерте — «хор» струнных). Как хоровая обработка протестантского хора звучит начальная тема *Adagio con molto sentimento d'affetto* из Сонаты op. 102 № 2 для виолончели и фортепиано. Отпечаток церковного стиля имеет и главная тема *Adagio* из Девятой симфонии с ее хоральной фактурой и антифонными репликами «органа» и «хора» — звучностей соответственно духовых и струнных. Наконец, в финале Девятой симфонии тема молитвенного эпизода — «Обнимитесь, миллионы» — написана почти в характере архаической монодии и также с элементами респонсорного пения¹⁸.

2. *Патетическое как «страстное»* — топос, также связанный с церковным стилем, но очень рано проникший в оперу и в инструментальную музыку (прежде всего, в ту, что непосредственно звучала в церкви). В этом смысле «пафос» имеет дело не с человеческими страстями, которые бывают и результатом нравственного заблуждения, а со Страстями Господними и их восприятием сердцами верующих. Поэтому топос страдания и скорби окрашен здесь тоном чистоты и праведности. Однако, поскольку те же самые гармонические, мелодические, ритмические и прочие средства изначально применялись и в опере для характеристики страдающих героев, то данная модификация «патетического» с трудом поддается точному определению. Стоит композитору хоть немного превысить долю необходимой чувствительности, и он переходит к топосу меланхолии, более человеческому, но менее возвышенному, чем собственно пафос. Потому, вероятно, музыканты той эпохи и писали о том, что подняться до пафоса удастся не каждому, и отнюдь не всякая медленная или страдальческая музыка непременно патетична. Она бывает, добавим мы, и просто выразительной. Когда же страдание сопряжено с драматизмом и событийностью, пафос приобретает театральный характер, сближаясь с такими прототипами, как диалог, монолог и т. д., — но в то же время эти черты нередко встречаются и в церковной музыке XVIII века, особенно в жанрах пассионов, страстной оратории (*sepolcro*) и реквиема.

Тем не менее попытаемся обобщить некоторые свойства «патетической» музыки такого рода. Если она написана в мажоре, то темп ее обычно медленный, тональности — либо темноватые бемольные (*Es-dur*, *As-dur*), либо свойственные экзотическим аффектам диезные (*E-dur*, *H-dur*, *Fis-dur*). Диатоника нередко про-

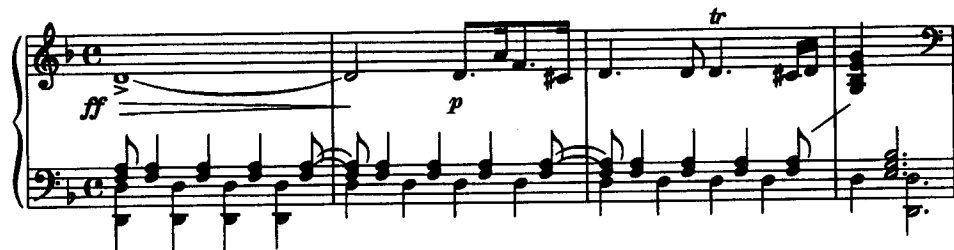
¹⁸ О связи финала Девятой симфонии с приемами церковной музыки см.: Крыстева 1992.

низана хроматикой; в любом случае присутствуют секундовые интонации «вздоха»; мажор главной темы зачастую сменяется минором или неустойчивыми гармоническими последованиями в эпизодах или разработках. Форма, как правило, содержит красноречивые отступления от нормы, заставляющие догадаться, что происходит нечто необычное. Таково, например, *Adagio* Симфонии № 39, *Es-dur*, Моцарта, написанное в сложной двойной трехчастной форме, где несколько маршеобразной главной теме противостоят страдальчески-смятенные эпизоды с резко диссонантными гармониями и далекими модуляциями. Если музыка оперная или оркестровая, в инструментовке нередко присутствуют специфические духовые инструменты — «органный» хор деревянных духовых с валторнами или «загробные» тромбоны (Глюк, ария Альцесты «Божества Стикса», *Es-dur*, в первом акте).

При миноре арсенал выразительных средств также весьма богат. Здесь можно выделить всем известные приемы: «трагические» ораторские унисоны; аккордовость; ритм траурного марша, сарабанды или пассакальи; хроматические ходы (в том числе в басу); неустойчивые гармонии, органые пункты, и т. д. Данное описание, возможно, сразу вызовет в памяти начало увертюры к «Дон Жуану» Моцарта, связанное с образом Командора как воплощения идей Судьбы и Возмездия. Однако для музыки классической эпохи этот комплекс средств был весьма типичен, о чем свидетельствует, например, написанная чуть ранее увертюра к опере Сальери «Данаиды» (1784), которая, к тому же, предвосхищает и моцартовский резкий контраст «того» и «этого» мира, минорного вступления и мажорной экспозиции. А поскольку Сальери откровенно ориентировался на Глюка («Данаиды», по инициативе самого Глюка, были объявлены на парижской премьере его собственным сочинением, и лишь после успеха оперы инкогнито Сальери было раскрыто), то выстраивается непосредственная линия преемственности *d-moll'*ных увертюр от «Альцесты» через «Данаид» к «Дон Жуану»¹⁹.

11

А. Сальери. «Данаиды», увертюра



¹⁹ Между «Данаидами» и «Дон Жуаном» можно провести и другие образные и музыкальные параллели. Так, музыка первого раздела увертюры возвращается в начале второго акта «Данаид», который происходит в мрачном подземном храме богини мщения, Немезиды. Свадебный хор (*B-dur*, $6/8$) в начале третьего акта оперы Сальери предвосхищает сцену свадьбы Мазетто и Церлины в первом акте «Дон Жуана», и т. д. Остается лишь догадываться, опечатались ли музыкальные образы оперы Сальери в сознании Моцарта так ярко, что «всплыли» в период работы над «Дон Жуаном», или перед нами тот случай, когда совпадения были обусловлены общностью музыкальной топики.



В церковной музыке подобные выразительные средства использовались там, где речь шла о смерти, страхе перед Судным днем, о Страстях Господних и т. д. Однако они же могли и не иметь сакрального смысла, превращаясь со временем в стиливые клише или символы, обозначающие топос патетического как таковой — особенно если основывались на стилистике французской увертюры.

3. *Патетическое как театральное и торжественно-церемониальное* — атрибут оперного стиля и театрализованно-этикетного типа общения, очень важного для культуры XVIII века. Эта трактовка пафоса, собственно, оказалась наиболее близкой XIX веку, хотя корни ее уходили в век XVII — к Монтеверди, Фрескобальди, Люлли.

Формы, в которые облекалась данная разновидность патетического в музыке классической эпохи, восходят, как правило, именно к оперным, а не церковным, прототипам. То, что они зачастую использовались и в церковной музыке, свидетельствует лишь о всеобъемлющем влиянии оперы на всю систему жанров XVII–XVIII веков.

Наиболее очевидный и легко узнаваемый из этих прототипов — французская увертюра. В музыке второй половины XVIII века она уже редко встречалась в своем традиционном виде, однако сохранила его основные приметы: контраст двух обязательных разделов, медленного, серьезного или празднично-торжественного, и быстрого²⁰. Особенно важным был первый раздел в темпе степенного церемониального марша, где обязательно имелся пунктированный ритм (часто — обостренный), четырехакцентный такт и характерные темповые обозначения (*Grave*, *Largo*, *Lento*, *Adagio*, *Maestoso*). Впрочем, в музыке эпохи Люлли темп начального раздела увертюры не был особенно медленным; эта часть должна была создать впечатление величавого изящества.

²⁰ Подробнее об истории и судьбе жанра французской увертюры см.: Бочаров 1998. Как отмечает исследователь, из композиторской практики собственно французская увертюра исчезла примерно с 1770-х годов, однако еще с 1730-х (например, у Рамо) стала заметной тенденция превращения ее в небольшое одночастное произведение, причем во втором разделе сонатность начала преобладать над принципом фугато (Там же, 102).

Изначально вступительный раздел французской увертюры имел, помимо музыкального, и определенное ритуальное значение: отграничить пространство и время предстоящего спектакля от реального пространства и времени, а также дать публике возможность успокоиться и занять свои места. По мнению Л. Ратнера, «при дворе и в театре во Франции времен Людовика XIV он [первый раздел увертюры — Л. К.] сопровождал появление коронованных зрителей, а также исполнителей» (Ratner 1980, 20)²¹. Так было, разумеется, не всегда и не везде (в конце концов, король не обязательно присутствовал на каждом придворном спектакле), однако за первым разделом увертюры закрепилось двойное значение: как символа «высокой» музыкальной драмы и как музыкального символа царственности и величия. Одновременно замедлился и темп, превратившись в известное нам барочное помпезное Grave.

Поэтому стилистика французской увертюры систематически использовалась в классическую эпоху и там, где нужно было обозначить начало чего-то важного, торжественного, великолепного (вступления к операм, ораториям, симфониям, крупномасштабным камерным произведениям), и там, где речь шла о царях — как земных, так и небесных. В церковной музыке стиль французской увертюры появляется в связи с текстами, упоминающими Христа как царя, владыку и судию (иногда этот смысл придавался начальному Kyrie в мессе; иногда — фрагменту «Qui sedes ad dexteram Patris» в Gloria — как в «Торжественной мессе» Бетховена; нередко — словам «Rex tremendae majestatis» в секвенции Dies irae в реквиеме — последнее очевидно, например, у Моцарта и у Винтера²²). Аналогично этот стиль использован и в Sanctus К. Г. Грауна из его грандиозного Te Deum (1757), адресованного равно как Господу небесному, так и земному владыке — королю Фридриху Великому. Потому в тексте Sanctus (h-moll, Largo, $4/4$) значится вставка, которой нет в каноническом тексте Писания: «Pleni sunt caeli et terra *Majestatis*, Gloriam tuae» («Полны небеса и земля *величеством*, славой Твоей»). Пафоса страдания здесь, несмотря на h-moll, искать, скорее всего, не следует, театральность явно преобладает. В «Семи словах Спасителя на кресте» Й. Гайдна интродукция, не имеющая евангельского эпиграфа, также напоминает о стиле (но не о форме) французской увертюры, и содержание этой музыки заставляет предположить, что композитор мог подразумевать трагический диалог Отца и Сына в Гефсиманском саду.

12

Maestoso ed Adagio

Й. Гайдн. «Семь слов...», интродукция



²¹ Ранее подобной же цели служила, вероятно, токката к «Орфею» Монтеверди. Ее тема-фанфара, как заметил Н. Арнонкур, представляла собой опознавательный сигнал трубачей, состоявших на службе у герцогов Гонзага, являясь, таким образом, музыкальным «гербом» герцогского дома (сведения приводятся по: Барсова 1997, 241, примеч. 7).

²² В Реквиеме c-moll Винтера эта часть написана в контрастно-составной форме: а) «Rex tremendae» — C-dur, Molto grave, $3/4$; б) «Salva me» — Es-dur, Andante, $3/4$; в) «Lacrimosa» — c-moll, $4/4$, фура.

Если, однако, не зная образной подоплеки тех или иных сочинений, сопоставить приведенные нами здесь примеры из оперных увертюр Сальери, Винтера, интродукции к «Семи словам» Гайдна и *Rex tremendae* из Реквиема Моцарта, то станет очевидно, что вся эта музыка трактуется, с некоторыми нюансами, один и тот же топос трагико-патетического, восходящий к театральному стилю вообще и к французской увертюре в частности.

Данный род патетического легко распознаваем и в инструментальной музыке без текста. Стиль французской увертюры во вступлениях и вступительных частях к различным сюитам и сонатам использовали И. С. Бах и Гендель, равно как их современники. У классиков этот стиль нашел применение в медленных вступлениях к симфониям (симфониям, в целом зачастую совершенно не патетического характера). Примеры из творчества Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Бетховена общеизвестны. Для XVIII и начала XIX века «знаковым» стало демонстративное переосмысление этой традиции в «Патетической сонате» ор. 13 Бетховена. Нам уже доводилось обращать внимание читателя на то, что Бетховен, по-видимому, был первым, кто осмелился применить ко многому обязывающее понятие «патетическая» к сольной клавишной сонате, уравнивая, таким образом, этот сугубо камерный жанр с церковной и оперной музыкой (Кириллина 1996, 104). В своей последней Сонате ор. 111 для фортепиано Бетховен вновь «вспоминает» об этой связи, как бы подводя итог всей барочно-классической традиции и открывая пути для ее переосмысления романтиками (начала сонат *b*-moll Шопена, *b*-moll Листа и т. д.).

В сфере театрально-патетического находятся и такие средства выразительности, как речитатив или подражание ему без точного следования правилам — а также диалог, монолог, ариозо (возможно, родоначальником этой манеры свободного, как бы импровизационного, воспроизведения вокального интонирования инструментальными средствами был еще Фрескобальди; его наставления, однако, дали обильные всходы в XVIII веке)²³. В опере патетическим считался лишь аккомпанированный речитатив, в котором воплощались сильные, порой противоречивые аффекты. В инструментальной музыке все эти вокальные по происхождению формы использовались обычно в драматически-патетическом контексте: пародийно-комическая трактовка речитатива или ариозо в инструментальной музыке нам, во всяком случае, пока не встречалась. Речитатив и ариозо связаны, как правило, с медленными частями в характере *lamento* и встречаются практически у всех композиторов XVIII — начала XIX века. Поскольку сама эта традиция барочного происхождения, то и у авторов классической эпохи она также иногда стилизуется под барочный стиль.

13

Lento e patetico

М. Клементи. Соната ор. 25 № 5, ч. II



²³ В предисловиях к изданиям своих произведений Фрескобальди рекомендовал исполнять токкаты и каприччио без строгого соблюдения такта, «так же, как это принято в современных мадригалах», придерживая и подчеркивая арпеджированием диссонансы и замедляя темп в трелях (см.: Копчевский 1983, 13).

4. *Патетическое как риторическое* — соприкасалось почти со всеми описанными выше вариантами и было присуще всем жанрам и стилям. Оно основывалось на общепринятой тогда концепции музыки как языка и на аналогии между словесными и музыкальными формами речевого высказывания. Выражалось это, во-первых, в традиционном распространении на теорию музыки понятий и терминов поэтики и риторики, в том числе в сфере учений о форме, ритме, мелодии и т. д.; во-вторых, в использовании многих устоявшихся барочных музыкально-риторических фигур и в создании новых, в том числе «авторских»; в-третьих же — в попытках воспроизвести музыкальными средствами сам тон и характер пламенной, но четко проартикулированной речи с ее жестами, акцентами и контрастами.

Такой тип патетического очень характерен для классических минорных сонатных *allegri* драматического содержания, но встречается, конечно, и в других частях цикла. Нередок он и в опере, и в церковной музыке, не чурающейся оперного стиля. Его внешние приметы: резкость внутритематических контрастов, подчеркнутых сопоставлением грузных унисонов *tutti* и невесомых гармоний в среднем или высоком регистре; вопросо-ответная структура тематических построений, разорванность речи внезапными «говорящими» паузами, использование определенных интервалов (особенно скачков на уменьшенную септиму), нередко — присутствие оттенка «барочности» в тематизме или фактуре. В качестве примеров музыки такого рода вспоминаются прежде всего сочинения К. Ф. Э. Баха и Бетховена, в меньшей мере — Й. Гайдна и В. А. Моцарта, однако нечто подобное можно встретить и у композиторов, вообще не склонных к драматическим образам — например, у Диттерсдорфа.

14

К. Диттерсдорф. Симфония a-moll, ч. I



Хотелось бы немного подробнее остановиться на одной ритмоинтонации, которая благодаря Бетховену и его биографу Шиндлеру приобрела для последующих поколений музыкантов и слушателей смысл «лейтмотива судьбы». «*Так судьба стучится в дверь*», — якобы сказал Шиндлеру сам Бетховен, объясняя значение первых тактов своей Пятой симфонии (Schindler 1973, 179). Общеизвестно также, что этот лейтмотив объединяет ряд других произведений, сочинявшихся в тот же период, что и Пятая симфония: он звучит в первой части Сонаты ор. 57 (так называемой «Аппассионаты»), в третьей части Квартета ор. 74, в 32 фортепианных вариациях c-moll (вариации IV, VI, XXIV, XXV). Вряд ли случайно то, что все эти произведения или их соответствующие части, кроме «Аппассионаты», написаны именно в c-moll — тональности, с которой у Бетховена чаще всего связывалось «патетическое» содержание.

Сам по себе «мотив судьбы» достаточно нейтрален в интонационном отношении, поэтому его можно обнаружить в музыке любого содержания. Однако в

целом ряде случаев мы находим у венских классиков и их современников характерный лейтмотив именно в значении *риторического вопроса*. Его смысл, конечно, преподносится не столь демонстративно, как в Пятой симфонии Бетховена, но все же воспринимается совершенно отчетливо. Содержание, в зависимости от контекста, может варьироваться от глубоко трагического (например, у В. А. Моцарта) до серьезного или таинственного, а порою иронически переосмысливаться, но нет сомнений в том, что перед нами — одна и та же риторическая фигура. Недаром она чаще всего появляется в предыктовых участках подобно повисшему вопросу, ответ на который дается в репризе.

15а)

Й. Гайдн. Квартет оп. 50 № 4, ч. I, начало

Allegro spiritoso

15б)

[Poco adagio]

Й. Гайдн. Квартет оп. 50 № 6, ч. II, эпизод



15в)

Й. Гайдн. Соната Ноб. XVI/49, ч. I, предыкт



15r)

[Più allegro]

В. А. Моцарт. Квартет KV. 421, ч. IV, окончание

15д)

[Più allegro]

В. А. Моцарт. Фантазия KV. 475, предыкт

15e)

[Allegro]

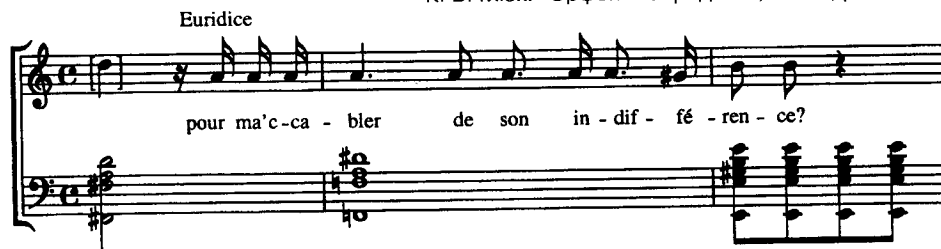
И. Б. Крамер. Концерт № 1 оп. 10 Es-dur, ч. I, предыкт

С семантикой оперного риторического вопроса эта фигура явно не связана, и мы можем предположить ее чисто инструментальное происхождение. Впрочем, и оперный риторический вопрос в одной из его разновидностей²⁴ приобрел впоследствии значение лейтмотива Судьбы (особенно наглядно — в тетралогии Вагнера «Кольцо Нибелунга»); у композиторов классической эпохи такого смысла он пока еще не имеет, хотя им отмечены достаточно важные, не проходные моменты содержания.

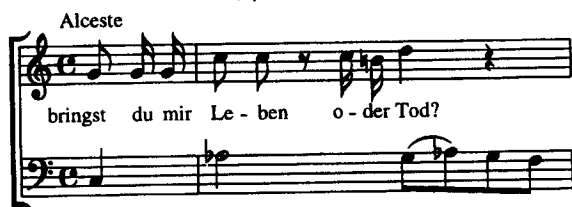
16а) К. Г. Граун. «Смерть Иисуса»,
речитатив



16б) К. В. Глюк. «Орфей и Эвридика», акт III, речитатив



16в) А. Швейцер. «Альцеста», акт I, речитатив



16г) Г. А. Бенда. «Ромео и Юлия», акт III,
Ромео речитатив



²⁴ Помимо приводимого ниже варианта, в ходу были и другие: например, остановка на неустойчивой гармонии с нисходящей интонацией в мелодическом голосе; восходящий скачок на кварту, квинту или сексту в мелодическом голосе (наиболее типично для речитативов И. С. Баха).

16д)

Й. Гайдн. Соната Hob. XVI/62, ч. II

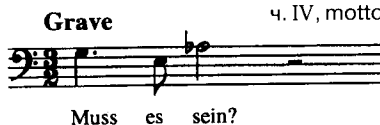


16е)

Л. Бетховен. Соната op. 81a, ч. II



16ж)

Л. Бетховен. Квартет op. 135,
ч. IV, motto

Обширный топос патетического в классической музыке отнюдь не исчерпывается описанными здесь вариантами. Главное, что их объединяет, заключается, пожалуй, не в формальных признаках и не в жанровом происхождении того или иного приема, а в том содержании, которое в него вкладывалось. И если за изящной галантностью могла стоять, как мы пытались это показать, идея Эроса, то за патетикой — сложный комплекс мировоззренческих представлений, включающих в себя неразрывно связанные идеи Рока, Судьбы, Бога, Высших сил, перед которыми должна держать ответ человеческая душа, особенно, если ей предстоит путь через Смерть в Бессмертие. Эта глубочайшая проблематика не была прерогативой только богословия, философии или высокой литературы. Она присутствовала в церковной музыке и в серьезной опере, а у венских классиков заняла важное место и в инструментальной музыке, включая камерные жанры.

Так же, как в случае с Эросом, сознание людей эпохи Просвещения ставило незримые барьеры на пути осмысления проблем, способных внести разлад в гармоничную систему данной культуры. Рационализм, скептицизм, позитивизм, прагматизм — эти ограничители оказывались действенными для вольнодумных интеллектуалов, либо отрицавших существование непознаваемого, либо признававших его непостижимость; основная же масса руководствовалась традиционными религиозными и церковными установлениями, а порою и просто правилами житейской мудрости («Что Бог ни делает, всё к лучшему»; «Бог дал — Бог взял» и т. п.). Но художники, в том числе и, быть может, прежде всего — музыканты, наделенные способностью откликаться на не осязаемые для прочих внутренние побуждения, находились в особом положении. С одной стороны, они, в целом, не оспаривали и не подвергали сомнению истины, которые казались в ту эпоху ясными и незыблемыми (Бог — благ; Судьба, как бы она ни была сурова, справедлива; Року не следует противиться; Смерть внушает страх и трепет, но открывает

врата в Вечную жизнь). С другой стороны, они были способны прочувствовать и передать тончайшие нюансы человеческих переживаний, порождаемых столкновением с чем-то великим, возвышенным, неземным, необъяснимым и несказанным. Душа художника уподобляется здесь своему бессмертному прообразу — Орфею, который, преодолевая собственный страх и трепет, способен с достоинством принять вызов Рока, проникая в иной мир и бесстрашно беседуя с богами.

Эта проблематика досталась «солнечной» культуре Просвещения в наследство от склонной к мистике и трагизму культуры Барокко. Орфический миф, оплодотворивший еще в конце XVI века нарождавшийся новый жанр музыкальной драмы и придавший ей неистребимые черты философской мистерии, продолжал вдохновлять композиторов классической эпохи, выражаясь и в выборе определенных сюжетов (многочисленные «Орфеи», «Альцесты», «Ацисы и Галатеи»), и в их трактовке²⁵. Трактовка эта, в отличие от зачастую пессимистических или, по крайней мере, неоднозначных решений у барочных авторов, в XVIII веке носила обычно позитивистский характер: Орфей обретал свою Эвридику, Альцеста воскресала, а всякое назревавшее человеческое жертвоприношение, пусть и добровольное, оказывалось прерванным милостивым повелением оракула или богов (опер с таким сюжетным поворотом очень много; назовем лишь несколько: обе «Ифигении» Глюка, «Идоменей» Моцарта, «Весталка» Спонтини).

За всем этим стояло глубочайшее внутреннее убеждение людей эпохи Просвещения в том, что Судьба, даже в облики карающего Рока, всегда в конечном счете справедлива по отношению к смертным, и даже пасынки Рока, вроде бы ничем не заслужившие обрушившихся на них гонений, на самом деле — избранные, которым надлежит нести свою ношу с достоинством. Боги по самой сути своей не могут быть беспричинно жестокими с человеком — напротив, даже грешник всегда имеет право надеяться на их милость и на то, что высшие силы в конечном итоге исправят причиненное человеком зло (как это случается в «Идоменеи»).

Следовательно, и музыкальное воплощение Рока, Судьбы и Богов оставалось в границах возвышенной объективности. Выражалось это в выборе таких средств, которые обладали, с одной стороны, некой абстрактностью и элементарностью, восходящей к природной первооснове классической музыки — натуральному звукоряду (ходы по звукам трезвучия, кварто-квинтовые интонации, унисонное или аккордовое изложение), а с другой стороны, не несли в себе слишком негативного заряда (в них не использовались чересчур низкий регистр, угрожающие тембры, открытые аллюзии на траурный марш и т. д.). Присутствие в таких темах элементов церковного стиля могло придавать им особую серьезность и даже мрачность, но все же воспринималось как признак возвышенности содержания, то есть, опять же, апеллировало к идее непреложной справедливости высших сил. Вспомним хотя бы несколько классических тем, допускающих толкование в качестве подобных символов. Помимо бетховенских «тем судьбы» (Соната ор. 31 № 2; Пятая симфония и окружающие ее минорные произведения; Девятая симфония), это, безусловно, лейтинтонация «Дон Жуана» Моцарта — нисходящая кварта, чаще всего звучащая как *d - a* и связанная, как убедительно доказано

²⁵ Связи ранней оперы с орфическим мифом подробно исследовал Р. Донингтон (Donington 1981). Автору этих строк доводилось писать о данной проблеме на материале музыки XVIII–XIX веков (Кириллина 1992).

Е. И. Чигаревой, с образом Командора — носителя идеи Возмездия и предвестника Смерти (см.: Чигарева 1975). Идею Судьбы воплощает и главная тема увертюры к опере Глюка «Ифигения в Авлиде».

Эпизоды, которые можно интерпретировать как диалог человека с высшими силами, очень нередки в инструментальной музыке венских классиков, хотя здесь, конечно, требуется большой опыт общения с этой музыкой, чтобы понимать ее смысловые нюансы и отличать, скажем, обычную кварту от «судьбоносной». Ведь в целом ряде случаев «судьба» заключена в самой теме, «жизнь» которой разворачивается перед нашим внутренним взором, и потому «герой» и его «рок» неразделимы и, в сущности, вовсе не антагонистичны.

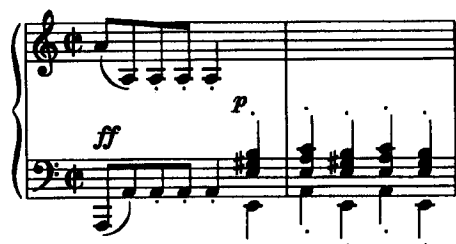
В музыке композиторов-романтиков это отношение к Судьбе меняется. Всемогушая и всеблагая Судьба все чаще трактуется как безжалостный Рок, враждебный человеку и словно бы ставящий своей целью насильственно сломить волю смертного, не оставляя ему возможности выйти из этой борьбы победителем. Мы говорим даже не о темах Рока у поздних романтиков, Вагнера или Чайковского, а о самом начале этой тенденции в творчестве Шуберта, очевидной в таких произведениях 1820-х годов, как первая часть «Неоконченной симфонии», песня «Двойник» из посмертного сборника «Лебединая песня» или первая часть Сонаты ор. 42, a-moll, для фортепиано. Остановимся хотя бы на последнем примере.

Если у классиков в темах, состоящих из контрастных элементов, первый элемент обычно «сильный» — волевой, активный, более плотный по фактуре и связанный с объективными образами, а второй элемент более мягкий, иногда умоляющий, смятенный, страдальческий, то у Шуберта всё наоборот. Соната открывается тихой вопросительной фразой, которая словно бы сама стыдится своей неуверенности. Второй элемент, напротив, аккордовый, маршевый, но притом какой-то безликий. В связующей партии он обретает воинственное «барабанное» начало, придающее ему властную неумолимость. Заключительная партия предлагает мажорный вариант этой темы, но мажор здесь звучит как-то зловеще и угрожающе.

17а)

Ф. Шуберт. Соната ор. 42, ч. I
Главная партия

17б)

Связующая
партия

17в)

Заключительная
партия

Эти мрачные ожидания оправдываются в разработке и особенно в репризе и коде, где главная тема попросту «гибнет», утрачивая свою лирическую индивидуальность, а противостоящая ей «тема судьбы» мрачно торжествует победу. Хотя по технике мотивного развития эта сонатная форма Шуберта очень близка венским классикам, по своему содержанию она совершенно неклассична и даже антиклассична; ни у кого из великих предшественников Шуберта мы не встретим ничего подобного даже в самых трагических по концепции произведениях. Топос — тот же самый, но его семантика почти диаметрально противоположна тому, что было у классиков.

Столь же резко различно отношение классиков и романтиков к смерти.

У романтиков, как правило, это отношение негативно. Рок и Смерть для них зачастую — одно и то же (у классиков они чаще разведены). Смерть угрюма, мрачна и вызывает ощущение ужаса и отвращения (Шуберт, баллада «Лесной царь», песня «Девушка и смерть»; Берлиоз, «Фантастическая симфония»; Чайковский, «Пиковая дама», Шестая симфония). Иногда Смерть — соблазнительница, прекрасная, но коварная и безжалостная. Недаром именно у романтиков появился специфический жанр, возрождавший средневековый тоpos *danse macabre* — иногда в откровенном виде, с цитированием заупокойной секвенции «*Dies irae*» (финал «Фантастической симфонии» Берлиоза, «Пляска смерти» Листа, «Песни и пляски смерти» Мусоргского и т. д.), а иногда завуалированно (в качестве «танца смерти» мог выступать и хореографический символ эпохи — вальс)²⁶. Отвратительная и ненавистная смерть превращалась порой и в объект ернического глумления.

Классики относились к смерти совсем иначе. Даже если она внушала страх, ее изображение всегда оставалось в рамках строгой благопристойности, без inferнальных гримас и упоения мрачной мистикой. Так было и в искусстве, и в жизни.

Обычно в этой связи цитируют проникновенные строки из писем В. А. Моцарта к отцу. Из письма, написанного 9 июля 1778 года после смерти матери в Париже: ■ «В оных печальных обстоятельствах я утешался тремя вещами, а именно: моим совершенным смирением, с которым я предаюсь воле Божией, затем фактом столь легкой и прекрасной ее смерти, тем, что я представил себе, сколь счастлива она стала спустя мгновение — насколько счастливее теперь, чем мы». Из письма от 4 апреля 1787 года: ■ «Так как смерть <...> — истинная конечная цель нашей жизни, я за пару лет столь близко познакомился с этим подлинным, наилучшим другом человека, что ее образ для меня не только не имеет теперь ничего ужасающего, но, наоборот, в нем довольно много успокаивающего и утешительного! <...> Я никогда не ложусь в постель, не подумав, что, может быть, меня (как я ни молод) на другой день более не будет, — и все-таки никто из тех, кто знает меня, не может сказать, чтобы в обществе я был угрюмым или печальным» (цит. по: Аберт II/I, 29, 30). Правда, музыка Моцарта с ее обостренной эмоциональностью заставляет нас заподозрить, что далеко не всегда мысли о смерти настраивали его на столь «утешительный» лад — вероятно, зача-

²⁶ Возможно, этот смысловой оттенок потенциально заключал в себе уже «Вальс-фантазия» Глинки с его необыденной тональностью *h-moll*, изломанной секундово-тритоновой лейтинтонацией и «неправильными» трехтактовыми фразами. Далее эта линия прослеживается сквозь весь XIX век, увенчиваясь «Грустным вальсом» Сибелиуса.

стую эти мысли были сопряжены с трепетом и страданием, но все же, согласимся, ни беспросветного мрака, ни озлобленности, ни гиньольного юмора в них никогда не было. Зато непременно, пусть в самый последний момент, их озаряла некая ангельская улыбка, заставлявшая примириться со всем происходящим.

Вероятно, столь же кротко относился к смерти и Й. Гайдн, хотя в его письмах столь подробных рассуждений на сей счет нет. Гайдн, однако, вполне разделял мысль из оды Горация «Памятник» — *non omnis moriar*, которая в точном переводе А. С. Пушкина звучит как «Нет, весь я не умру» (эти реминисценции из Горация присутствуют в его поздних письмах; см.: Bartha, № 277, 285, 289). В частности, в письме от 10 августа 1801 года, адресованном французским музыкантам, приславшим Гайдну отчеканенную в его честь золотую медаль, говорится: ■ «Я часто сомневался, переживет ли меня мое имя, однако Ваша доброта придает мне уверенность в этом, а памятный знак [Denkmal], которым Вы меня почтили, заставляет меня надеяться, что *весь я не умру*» (№ 289; выделение авторское). Несколько иное отношение вызывали у Гайдна смерти близких ему людей, однако и здесь ему не изменяло убеждение в том, что всё свершается по воле Божьей. Так, в январе 1792 года он писал по поводу смерти В. А. Моцарта его другу И. М. Пухбергу: ■ «Из-за его смерти я некоторое время был вне себя и никак не мог поверить, что Провидение так скоро заставит уйти в иной мир столь незаменимого человека» (Там же, № 168). Известно, что фортепианные Вариации f-moll, отличающиеся необычным для этого жанра и для гайдновского почерка трагизмом, стали откликом композитора на смерть его подруги и почитательницы Марианны фон Генцингер — однако и в этом произведении к концу воцаряется некое подобие выстраданного умиротворения. В тех сочинениях, где Гайдн размышляет о смерти, господствует, как правило, просветленный, иногда элегический, но несколько не мрачный тон (канон «Смерть — это долгий сон», опера «Душа философа», вторая часть Квартета op. 76 № 5 — Largo Fis-dur; последний, оставшийся незаконченным Квартет op. 103 — особенно его вторая часть).

Что касается музыкального выражения идеи Смерти, то к цитатам типа *Dies irae* или «темы креста» (BACH) классики обычно не прибегали. У них имелся ряд других средств, делавших эту идею узнаваемой. Некоторые из этих средств были вполне традиционными: хоральный склад; ритм траурного марша или медленной сарабанды; хроматический нисходящий ход (фигура *passus duriusculus*); органнй пункт в сочетании с мелодическим остинато; определенный круг тоналностей (например d-moll, c-moll, f-moll, As-dur); внезапные или редкостные далекие модуляции²⁷.

Был и еще один специфический прием, восходивший, очевидно, к оперной музыке: триоли в медленном темпе, иногда в сочетании с мелодической «псалмодией». В статье о Сонате op. 27 № 2 Бетховена (так называемой «Лунной») В. П. Бобровский проводил совершенно справедливую параллель между ее начальной темой и темой траурного марша из Сонаты op. 26 (Бобровский 1972, 11–12). Чрезвычайно тонки наблюдения исследователя над сложной и разветвленной

²⁷ Например, в первом разделе траурного марша из Сонаты op. 26 Бетховена семантический смысл имеет не только жанр и тональность с предельно возможным числом бемолей (as-moll), но и почти невероятная для классиков и только здесь встречающаяся у Бетховена модуляция на тритон (as-moll — D-dur) в рамках экспозиционного построения — двойного периода.

метроритмической организацией этого *Adagio*, выявляющейся на уровне триолей, четвертей, тактов и более крупных построений: «Так отмеряются секунды, минуты и часы бегущего времени» (Там же, 10). Однако в операх Моцарта есть по меньшей мере два фрагмента, безусловно известных Бетховену и содержащих тот же самый комплекс метроритмических средств. Это хор *c-moll* «*O voto tremendo*»²⁸ в третьем акте «Идоменей» и сцена смерти Командора в интродукции «Дон Жуана». В обоих случаях мы встречаем то же сочетание двудольности такта и триолей в фактуре, причем в «Идоменее» траурное ощущение создается также и пунктированным ритмом и пронзительным трубным гласом в оркестровом сопровождении, а в «Дон Жуане» — никнувшей и ускользающей, как отлетающая душа умирающего, хроматикой. Подобная музыка есть и у Гайдна — например, в разработке медленной части (*E-dur*) Симфонии № 44, *e-moll*; симфония получила неавторское название «Траурная», поскольку, по преданию, престарелый Гайдн выражал пожелание, чтобы медленная часть из нее звучала на его похоронах. Всё это позволяет предположить, что современники слышали поступь траурного марша во всех перечисленных произведениях, и триольная фигурация в сочетании с другими выразительными средствами играла символическую роль, означая то просветленную скорбь, то легчайшее дуновение парящей уже в нездешнем мире души. И если встать на эту точку зрения, то можно услышать намеки на подобное содержание в произведениях, внешне вроде бы светлых и ни с какими мрачными мыслями не связанных — в отдельных эпизодах из классических симфоний, квартетов, сонат. У романтиков эта медленная пульсация арпеджированными триолями уже не будет сопровождаться «траурным» ритмом, однако приобретет значение воздушного фона для молитв, призрачных видений и таинственных движений неземных существ — русалок, сальфид, виллис.

Иные миры присутствуют и в классической музыке, однако не в фантастически-поэтическом преломлении, свойственном романтикам. Недаром у венских классиков нет ни одной оперы, героиней которой была бы ундина или другое фантастическое создание (традиционные нимфы или волшебницы вроде Армиды или Царицы Ночи не в счет). Бетховен, правда, задумывал в последние годы жизни оперу «Мелузина» на текст Ф. Грильпарцера, однако отказался от этого почти навязанного ему замысла, почувствовав, что сюжет явно не «его». Зато произведения, в которых герои вступают в контакт с загробным миром и потусторонними силами, у классиков есть. Эта традиция восходит, опять-таки, к ранней опере с ее орфическими мистериальными сюжетами — флорентийцам, Монтеверди, Люлли.

Из композиторов классической эпохи наиболее интенсивно проявил себя в этой сфере Глюк. Сцены нисхождения в Аид, вещания оракулов или появлений богов есть во всех его реформаторских музыкальных драмах, начиная с «Орфея» и кончая «Эхо и Нарциссом». Вообще поэтика его музыкального театра отличается от общепринятой тем, что центральный вопрос, стоящий перед героями большинства его опер реформаторского периода, — это вопрос жизни и смерти, а вовсе не любви и долга. Он заставляет слушателей и зрителей волноваться прежде всего о том, погибнет ли герой или героиня, а не о том, соединятся ли,

²⁸ О ужасный обет (*итал.*).

вопреки обстоятельствам, влюбленные пары. Оперы о любви у него тоже, конечно, есть, но лишь в одном случае («Парис и Елена») галантно-эротическая тема никак не связана с идеей рока (как в «Армиде») или смерти (как в «Эхо и Нарциссе»).

Картина потустороннего мира у Глюка особенно интересна для нас потому, что она несет на себе печать яркой индивидуальности и в то же время достаточно характерна для классической эпохи. В операх на античные сюжеты Глюк придерживается греческой трактовки загробного мира, который делится не на Ад и Рай, а на Аид и Элизиум. Аид — мрачное царство теней, но отнюдь не место чудовищных пыток и вечных мучений; властвующие в нем божества могут быть даже благосклонными к тому, кто сумеет найти с ними верный язык (Орфей) или подчинить их себе силой (поединок Геркулеса и бога смерти в парижской редакции «Альцесты»). С другой стороны, эти ревнители справедливости могут преследовать и живых, доводя их до умопомрачения (сцена Ореста с фуриями в «Ифигении в Тавриде»). Глюк сознательно настаивал на античном понимании Аида, о чем свидетельствует его разъяснение, данное по поводу f-moll'ного хора загробных духов с речитацией на одной ноте в сцене смерти Альцесты: ■ «...Подземные боги не суть дьяволы: мы смотрим на них, как на служителей судьбы; они действуют не силою страстей, им свойственных, они бесстрастны. Альцеста, Адмет им безразличны; нужно только, чтобы рок в отношении их свершился. Чтобы показать сию, именно их характеризующую, бесстрастность, я не мог придумать ничего лучшего, как лишить их всякого выражения, оставляя оркестру обрисовывать то ужасное, о чем они возвещают» (цит. по: МДИМ XVIII, 376).

Глюк, впрочем, не всегда был столь серьезен в своей трактовке потустороннего. В его французской комической опере «Исправившийся пьяница» (1760) имеется забавная сцена в Аиде, куда попадает мертвецки напившийся герой — Матюрен. Там он встречает Плутона и двух фурий, но кончается эта экскурсия благополучно: за пьяницей в Аид спускается его верная жена Матюрина и возвращает заблудшего домой. Любопытно, однако, наличие не только сюжетных, но и музыкальных параллелей с будущими «Орфеем» и «Альцестой». Даже в пародийном варианте стилистика «иног» мира остается у Глюка примерно той же самой (речитация на одной ноте, церковное *alla breve*, и т. д.).

В других случаях, где речь идет не о Роке, а о появлении теней, духов, призраков, о таинственных превращениях и колдовских обрядах, в опере XVIII века использовался так называемый стиль *ombra* — «стиль теней» (*ombra* по-итальянски — «тень»). Как правило, он выражался в минорных «наплывах» и в предельной общей неустойчивости (хроматика, прерванные обороты, отсутствие кадансов, далекие блуждающие модуляции, неквадратность и дробность построений, разорванность мелодической линии, особый колорит в оркестровке или использование особых эффектов — тремоло, скользящих арпеджио, хроматических пассажей, игры с сурдинами у струнных или на сплошной педали у фортепиано). Некоторые примеры из классической музыки: Й. Гайдн — вступление, изображающее Хаос, к оратории «Сотворение мира»; отдельные минорные вступления к «Лондонским симфониям»; Моцарт — первый раздел увертюры к опере «Дон Жуан» и вся сцена со статуей Командора во втором акте; первый раздел Фантазии KV. 75, с-moll, для фортепиано; Бетховен — интродукция ко второму акту оперы «Фиделио» (сцена в темнице); ариетта «In questa tomba oscura» — центральный эпизод; вступление к Четвертой симфонии.

Загробный мир у классиков мог быть и светлым. Это образы Элизиума или Рая, которые отчетливее всего раскрываются в оперной и церковной музыке, и благодаря этим жанрам могут быть распознаны иногда и в музыке инструментальной (особенно, если соседствуют с образами Рока и Смерти, выраженными при помощи устойчивых семантических фигур²⁹). Любопытно, что если, например, у Монтеверди в «Орфее» земной и загробный миры четко разведены в музыкальном отношении, и монологи Орфея, обращенные к Харону, по стилю несколько не похожи на его песни в свадебном втором акте, то у последующих композиторов намечается как раз тенденция к параллелизму миров: «там» всё почти так же, как «здесь». Загробный мир обладает своей стройной иерархией и своими правилами этикета. Там проводятся различные церемонии, балы и даже празднества («Загробное празднество» в четвертом акте «Альцесты» Люлли). То же касается всякого фантастического мира, даже в комической его трактовке (оперы Галуппи, Гайдна и Паизиелло на либретто Гольдони «Лунный мир», где одураченного героя заставляют поверить в путешествие на Луну и встречу с «Лунным императором»; повесть Вольтера «Микромегас»). Почти отсутствует романтическая поэзия «нездешнего» и во втором акте балета Бетховена «Творения Прометея», действие которого происходит преимущественно на Парнасе.

Сцены в таком упорядоченном и, в общем-то, вполне пригодном для обитания ином мире характерны для французской оперы, в том числе и в классическую эпоху. Лучше всего мы представляем себе эту традицию по парижским версиям «Орфея» и «Альцесты» Глюка, однако она отчетливо представлена и в творчестве других композиторов, писавших для парижской сцены в конце XVIII — начале XIX века. Так, в «Прозерпине» Паизиелло, написанной на старинное либретто Ф. Кино в 1803 году, то есть уже в наполеоновскую эпоху, весь второй акт происходит в царстве Плутона, похитившего дочь Цереры. Перед нами проходит вся иерархия обитателей потустороннего мира: царь и царица, судьи, божества менее высокого ранга, демоны, блаженные и грешные души. Но в музыкальном отношении здесь никакой фантастики или даже экзотики нет: все жанры вполне узнаваемы и аналогичны земным.

Если наше восприятие способно уловить тончайшее ощущение горних сфер в классической музыке, то оно чаще будет связано не со сценическими, а с инструментальными произведениями. Однако доказать это очень трудно, если и вовсе не невозможно (попытку раскрыть «горнее» у Моцарта предпринял в уже цитировавшейся нами статье В. В. Медушевский; см.: Медушевский 1993). Тем не менее нельзя усомниться в том, что образы светлой Вечности, Рая или Элизиума — неотъемлемая и очень важная часть философии, эстетики и поэтики классической музыки.

Что касается топоса демонически-дьявольского, искушавшего воображение нескольких поколений романтиков, то на этих страницах о нем говорить вообще не придется. О чёрте иногда вспоминали в комических жанрах (утраченный зингшпиль Й. Гайдна «Хромой бес», французская комическая опера Глюка «Кавардак,

²⁹ Семантические фигуры, согласно Е. И. Чигаревой, — это «семантические единицы, которые имеют более широкий радиус действия, не ограничивающийся рамками одного сочинения» (Чигарева 1998, б).

или Дьявольская свадьба») — но ни малейших признаков поэтизации сатанинского здесь усмотреть невозможно. Бетховен присматривался к образу Мефистофеля, однако положил на музыку лишь сатирическую «Песню о блохе».

Дьявола в классической музыке нет.

5.4. Чувствительность: скорбь, меланхолия, «буря и натиск»

Примерно в 1760-х годах в музыке приверженцев «галантного стиля» вдруг произошел загадочный перелом, сравнимый с извержением вулкана, лава которого продолжала клокотать до 1770-х годов, а у отдельных авторов и позже. Композиторы, будто сговорившись, начали создавать произведения, проникнутые обостренной экспрессией, порою весьма причудливые по форме и мрачные по концепции, и даже если подобные образы занимали у них подчиненное место, то все равно они приковывали к себе внимание как нечто неслыханное и поразительное. Примеры тому есть и в оперной музыке («Орфей» и «Альцеста» Глюка, соответственно 1762 и 1767, «Альцеста» Швейцера, 1773), и в инструментальных сочинениях всех жанров, от симфонии до отдельных пьес, особенно в жанре фантазии. В этот период удивляет обилие циклов в минорных тональностях, равно не типичных как для «галантного стиля», так и для зрелого классического, — причем в минор «впадали» даже те композиторы, которым в принципе это было не свойственно. К данному периоду относятся ярко выделяющиеся на общем более ровном эмоциональном фоне произведения *И. К. Баха* (Симфония ор. 6 № 6, g-moll, — все три части в миноре; также сплошь минорная клавирная Соната ор. 5 № 2, c-moll, с совершенно необычным строением цикла, напоминающим скорее сонату da chiesa), *Л. Боккерини* (Симфония d-moll «La casa del diavolo» — 1771, в финале использована тема пляски фурий Глюка³⁰); *А. Фильса* (Симфония ор. 2, g-moll, — около 1760). Довольно необычным было настойчивое обращение к драматическим и печальным образам *Й. Гайдна* в произведениях конца 1760-х — 1770-х годов; некоторые исследователи называли этот период «кризисным» (соответствующая глава в монографии Ю. А. Кремлева так и называется: «Эмоциональный кризис творчества»; см.: Кремлев 1972, 113). Никогда ни до этого, ни в более поздние годы концентрация «минорности» у Гайдна не достигала такой степени интенсивности: это кантата *Stabat Mater* (1767), симфонии № 26, d-moll, «Lamentatione» (не исключено, что связана с тематикой «Плачей Иеремии», исполнявшихся в церкви на Страстной неделе), № 39, g-moll, № 44, e-moll (так называемая «Траурная»), № 45, fis-moll («Прощальная»), № 49, f-moll («La Passione») — возможно, могла исполняться на Страстной неделе. Вспомним, что из 12 поздних «Лондонских симфоний» в миноре написана только одна, № 95, c-moll, да и та завершается радостным одноименным мажором! Речь, вероятно, должна идти не о кризисе как полосе упадка, а скорее о периоде интенсивного

³⁰ Эта пляска была сочинена для финальной сцены балета «Дон Жуан», откуда ее и почерпнул Боккерини; затем Глюк ввел эту музыку в парижскую редакцию «Орфея» (1774). Пример, в котором сопоставляются темы Глюка и Боккерини, см.: Ratner 1980, 385.

развития и углубления образного строя музыки Гайдна, в чем, как нетрудно убедиться, он был совсем не одинок. Даже юного Моцарта затронула эта тенденция; в 1773 году он создал единственную минорную из своих ранних симфоний — № 25, g-moll (KV. 183), которая, на наш взгляд, имеет гораздо больше общего с произведениями тогдашних современников Моцарта, чем с его поздней симфонией g-moll № 40. А что уж говорить о тех композиторах, для которых подобная острота чувствований, доходящая до взвинченности, была вообще чертой натуры и органическим качеством их стиля! Таким художником был прежде всего К. Ф. Э. Бах; ощущается это и в произведениях его старшего брата В. Ф. Баха, и в музыке И. Шоберта.

Историков музыки обычно искушает переключка между очевидным всплеском мрачноватых музыкальных эмоций и поэтикой «Бури и натиска». Однако не следует забывать, два этих явления несколько разошлись во времени: литературное течение «Бури и натиска» идеологически и художественно оформилось примерно десятилетием позже, в 1770–1780-х годах, когда в музыке страсти несколько улеглись и классический стиль вступил в полосу цветущей зрелости. Сходным образом штюрмерство Гёте и Шиллера сменилось «царственным» периодом веймарской классики. Но речь тут может идти именно о типологической параллели, а не о прямой зависимости одного явления от другого. Музыканты, о которых говорилось выше, никак — ни хронологически, ни географически, ни лично — не были связаны с литературной полемикой вокруг идей штюрмеров (из всех венских классиков только Бетховен хорошо знал и любил произведения Гёте, Шиллера, Виланда, Гердера). Скорее, на них могли повлиять и в некоторых случаях действительно влияли Лессинг, Клопшток и Руссо. С другой стороны, штюрмеры были слишком увлечены своими собственными проблемами, чтобы искать единомышленников среди музыкантов. Но само выражение «Буря и натиск» настолько точно выражает умонастроение того времени, что вполне можно распространить его и на музыку в качестве стилевой метафоры или обозначения определенного топоса.

Этот топос мог быть тесно связанным с топосом патетического в его драматическом преломлении, но в то же время обладал достаточной самостоятельностью, поскольку его этико-эстетической основой был культ Чувства и Чувствительности (*Empfindsamkeit*), на почве которого во многом выросла и поэтика штюрмерства («Страдания молодого Вертера» Гёте; «Коварство и любовь» Шиллера). В дальнейшем эта дорога вела к романтизму, однако применительно к музыке 1760–1770-х годов говорить о каком-либо романтизме по меньшей мере еще рано.

Топос чувствительности, опять-таки в отличие от патетического, связан исключительно с субъективными эмоциями «негативного» характера: резкие перепады настроений, горькая страстность, сметающие всё на своем пути порывы, излияния одинокой скорбящей души, все оттенки меланхолии — от почти беспросветных до нежно-прозрачных, сквозь которые иногда просвечивает утешительная надежда.

Стилистически этот топос обязан своим существованием музыкальному театру (арии мести, арии гнева, арии *lamento*, фантазийная манера *ombra*, аккомпанированный речитатив) и некоторым жанрам барочной инструментальной музыки (фантазии, каприччио, «большая» органная прелюдия, соната *da chiesa*). Берет он на вооружение и риторические приемы, воспроизводя в музыке прихотли-

То
во
вь
са
ск
ла
И.
ро
по

ре
мо
сти
ир
дан
чу
эст
фи
пре
ме
жа
мы
дат
при
ли
бы
на
ван
ны
ны
роч
к с
ся
ски
тив
мон

К.
кот
«мр
нен
вен

18a

вое и свободное течение вдохновенной речи. Сутью же остается принцип самовыражения личности, позволяющий композитору сознательно пренебрегать писанными и неписанными правилами: стройностью формы, логикой гармонического и тематического развития, единообразием фактуры, обоснованностью и сбалансированностью контрастов. У некоторых авторов (в частности, у сыновей И. С. Баха) эти черты можно понять как «рудименты» фантазийного стиля Барокко; у других, не столь кровно связанных с предыдущей эпохой, первопричиной подобных явлений был, вероятно, именно культ Чувствительности.

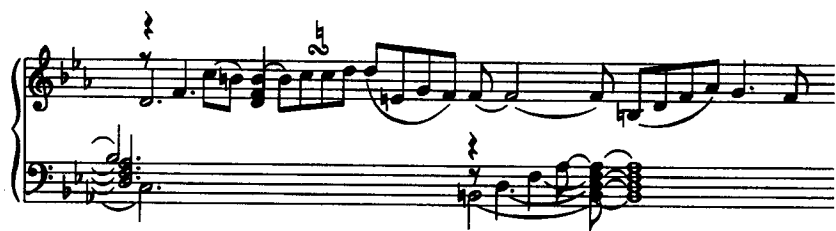
Русское слово «чувствительность» является, собственно говоря, точным переводом термина «сентиментализм», и аналогии с литературным сентиментализмом в музыке XVIII века несомненно имеются, причем в очень большом количестве. Но, поскольку к сентиментализму принято относиться несколько свысока и иронически, как к своеобразной моде или даже «болезни» в целом жизнеутверждающей эпохи Просвещения, то мы предпочтем первый термин. В любом случае чувствительность, или сентиментализм, как и галантный стиль, обладали большей эстетической глубиной, чем это может показаться поверхностному взгляду. Идеино-философская основа культа чувствительности — отстаивание неотъемлемого права каждого человека (кем бы он ни был — королем, полководцем, чиновником, мелким буржуа, крестьянином или крестьянкой) на свободу испытывать и выражать свои *личные*, диктуемые не этикетом и не религиозными предписаниями, мысли, эмоции и настроения. «*Чувства К. Ф. Э. Баха*» — такое название мог дать одной из своих клавирных фантазий только Бах-сын, но никак не Бах-отец, принадлежавший к другой эпохе (даже если он, например, вкладывал глубоко личное содержание в первую часть своей Хроматической фантазии, он не стал бы этого открыто декларировать; в раннем же автобиографическом «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» вся картина расставания родственников нарисована с изрядной долей юмора). Также и введенный К. Ф. Э. Бахом художественный принцип «свободной фантазии» сильнее всего отличался от барочных квазиимпровизационных форм — отличался своей непредсказуемостью, нарочитой неровностью, взрывчатостью, апелляцией не только к воображению, но и к сотворчеству исполнителя и слушателя (на волю исполнителя предоставляется трактовка резко меняющихся темпов, нетактированных пассажей, риторических пауз и акцентов, украшений, нюансов и т. д.). Свобода как право на субъективность самовыражения здесь столь же важна, сколь и фантазийность как демонстрация своей изобретательности и виртуозности.

В монографии Х. Г. Оттенберга в качестве примера фантазийного стиля К. Ф. Э. Баха приводится целиком его клавирная Фантазия Wq 63/6, c-moll, которую сам Бах в письме к И. Н. Форкелю от 10 февраля 1775 года назвал «мрачной» (Ottenberg 1982, 114–118). Мы процитируем лишь начало этого сочинения, сопоставив его с аналогичными по манере фрагментами из сочинений венских классиков.

18а)

К. Ф. Э. Бах. Фантазия





186)

В. А. Моцарт. Фантазия KV. 396



18в)

Л. Бетховен. Фантазия оп. 77



Такой стиль мог развиваться как в сторону патетического (срединный раздел фантазии К. Ф. Э. Баха — *Largo Es-dur* в возвышенном патетическом стиле, напоминающем молитву³¹; начальная фраза фантазии Моцарта в ритме французской увертюры), так и в сторону сентиментального наклонения тополя чувствительности. В первом случае его стилистика соприкасалась с цер-

³¹ У И. Д. Герстенберга этот фрагмент вызвал ассоциации с одним из монологов Гамлета (Ottensberg 1982, 119). Другая возможная образная параллель, причем со сходным «гамлетовским» мотивом, — ария Секста с-moll из первого акта оперы Генделя «Юлий Цезарь в Египте»: средний раздел, также *Es-dur*, резко контрастный по метру и темпу, является молитвенным обращением сына к тени погибшего отца.

ковной, во втором — с оперной и даже камерной (речитатив, ариозо, ария, романс, Lied — как, например, вторая фраза из процитированной нами Фантазии ор. 77 Бетховена).

Бушевание чувств могло принимать даже характер бури. Особенно это свойственно, опять же, фантазиям (Моцарт, Фантазия KV. 475, c-moll), разработкам сонатных форм и некоторым финалам с вихревым движением. Случались такие внезапные вторжения и в медленных частях (особенно это характерно для Моцарта; см.: медленные части Сонаты a-moll для фортепиано, симфоний № 39 и № 41, Концерта d-moll для фортепиано с оркестром). Эмоциональные бури были сродни театральным, нередко грохотавшим над оперными подмостками, отличаясь от последних, пожалуй, меньшей картинностью (гром, молнию и свист ветра изображать тут было совсем не обязательно) и большей мрачной страстностью. Подчас одно оказывалось неотделимо от другого, как в «Идомеене» Моцарта, где в первом акте вслед за бурной арией негодующей Электры (d-moll) разражается шторм на море, в котором гибнет корабль Идомеенея, — два этих номера идут без перерыва.

Взволнованное излияние чувств могло принимать обличие трогательной человеческой речи, проникнутой доверительными лирическими интонациями (секундовые «вздохи», взлеты на сексту, мимолетные паузы, трепетный фон). Для большинства людей идеальным воплощением высокой чувствительности такого рода служит первая часть Симфонии № 40, g-moll, Моцарта, цитировать которую нет необходимости. Совершенно справедливо и сравнение главной темы ее сонатного allegro с главной темой арии Керубино Es-dur из первого акта «Свадьбы Фигаро» (хотя эмоциональное наклонение в обоих случае отличается очень значительно: в высказывании Керубино есть волнение, но нет затаенной скорби, звучащей в теме симфонии). В симфонической музыке зрелого классического стиля у Симфонии g-moll нет аналогов — ее спонтанное начало как бы с полуслова, лирический склад обеих тем первой части, сумрачный колорит всего цикла, включая полное диссонансов Adagio и драматически трактованный менуэт, — всё это противоречит самой концепции классической симфонии, для которой приоритетными были объективные и жизнеутверждающие образы. Топика g-moll'ной симфонии характерна скорее для камерной классической музыки (Моцарт, Квintет g-moll для струнных инструментов; Квартет d-moll). Кажется, что Моцарт, трактуя симфонию столь субъективно, предсказывает здесь романтизм, уже стоящий на пороге. Однако поэтика этой симфонии Моцарта на самом деле прочно уходит корнями в эпоху расцвета раннеклассического стиля, впервые открывшего для себя мир личных чувств. Прототипы тематизма и образного строя симфонии g-moll мы находим в ряде сочинений предшественников и современников Моцарта — правда, не обязательно в симфоническом жанре, зато нередко в той же тональности, что для музыкантов XVIII века имело важное значение. Так, в Симфонии g-moll Фильса (около 1760) даже развитие в сонатном allegro предвосхищает типично моцартовское. Главная тема, конечно, вылеплена не столь индивидуально, хотя притязания на душевную взволнованность в ней очень ощутимы; зато побочная имеет почти моцартовские черты и проходит тот же путь развития: от несколько робкого, изобилующего «вздохами» B-dur в экспозиции до страдальческого g-moll в репризе.

19a)

А. Фильс. Симфония g-moll

Allegro

Главная партия



19б)

Побочная партия в экспозиции



19в)

Побочная партия в репризе



Темой, еще больше напоминающей моцартовскую, начинается Симфония № 39, g-moll, Й. Гайдна. Фактурно и образно похожая тема есть и у Сальери — в оратории «Страсти Иисуса Христа» («La Passione del Gesu Cristo», 1776) ею открывается написанная в сонатной форме (причем со знакомыми там тональными соотношениями: g-moll – B-dur // g-moll – g-moll) ария апостола Петра (тенор) со следующим текстом: «Внутри у меня всё трепещет, так пусть же прольется из глаз, растворившись в слезах, слабое и неблагодарное сердце»³².

20

Andante

А. Сальери. «Страсти», ария Петра, вступление



³² Либретто Дж. Г. Боккерини. Цит. по старинному рукописному экземпляру из собрания отдела рукописей и редких изданий библиотеки Московской консерватории (шифр Б 1653).

Чувствительная лирика с оттенком трогательной беззащитности в преимущественно медленных темпах выражается через тот же интонационный комплекс, но оформленный несколько иначе. Его сразу же узнаваемая основа — восходящее движение на минорную сексту, либо непосредственно, либо через кварту. Эта интонация часто встречалась и в барочных ариях *lamento* (И. С. Бах, «Страсти по Матфею», часть II, ария «*Erbarme dich*»; Гендель, «Юлий Цезарь», конец первого акта, дуэт Корнелии и Секста); «слезную» семантику сохранила она и в классическую эпоху. У некоторых композиторов жалобный характер этой интонации довольно устойчиво связывался с тональностью *d-moll* (Моцарт — дуэт Анны и Оттавио «*Fuggi, crudele*» в первом акте «Дон Жуана»; *Lacrymosa* в Реквиеме; Гайдн — Квартет *op. 20 № 4, Un poco adagio, affettuoso*; Бетховен — Квартет *op. 18 № 1, Adagio affettuoso*).

У многих композиторов встречается другой образный вариант той же интонации, в котором акцентируется не столько «слезность», сколько страстная порывистость в «вертеровском» духе. Темп при этом, как правило, быстрый или подвижный. Возможно, ключ к таким образам содержится в арии Эвридики из третьего акта «Орфея» Глюка («О, враждебная судьба, какая жестокость»). В симфониях Гайдна № 44 и № 94 сумрачно-смятенным образом предпосылается патетический взглас *tutti*; в камерной музыке такой зачин не обязателен, хотя не случайно у Бетховена темы, лишенные волевого *initio*, чаще встречаются в финалах, нежели в первых частях цикла. Любопытно, что почти всегда они связаны с «темными» бемольными тональностями — *c-moll* и *f-moll*. Мелодические образы бывают столь схожими, что мы вправе говорить и об их единой семантике, производной от «бурного» варианта «чувствительного стиля», и о прямой передаче традиции от мастеров 1760–1770-х годов к Бетховену и его младшим современникам. У последних (в частности, в цитируемых ниже произведениях Ф. А. Пёссингера и принца Луи Фердинанда) слышатся уже романтические ноты меланхолической расслабленности: страстная восходящая кварта сменяется более апатичной квинтой, яркость лирической сексты затушевывается ее расположением на слабой доле такта, да и метрически-структурная организация темы отличается большей рыхлостью, нежели у Гайдна или Бетховена. И если смысловой подтекст классических интонаций такого рода включает в себя оттенок страстного «вертеровского» протеста против «жестокой судьбы», то у ранних романтиков преобладает элегическое «не искушай меня без нужды»...

21a)

К. В. Глюк. «Орфей и Эвридика», акт III,
ария Эвридики

21б)

В. А. Моцарт. Квинтет KV. 516, ч. I,
тема побочной партии

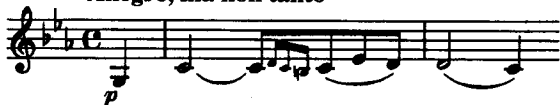
21в)

Й. Гайдн. Симфония № 44, ч. I,
тема главной партии**Allegro con brio**

21г)

Й. Гайдн. Симфония № 95, ч. I,
тема главной партии**Allegro**

21д)

Л. Бетховен. Квартет ор. 18 № 4, ч. I,
тема главной партии**Allegro, ma non tanto**

21е)

Л. Бетховен. Квартет ор. 95 № 4, ч. IV,
тема главной партии**[Allegretto agitato]**

21ж)

Л. Бетховен. Квартет ор. 132, ч. V,
тема главной партии**Allegro appassionato**

21з)

Ф. А. Пессингер. Квintет ор. 3 № 2, ч. I

Allegro con Garbo

21и)

Луи Фердинанд. Квintет ор. 6, ч. I

Allegro moderato

Другой вариант лирически-взволнованной интонации связан с одной из устойчивых мелодических формул итальянской арии *lamento* и потому чаще встре-

чается в медленном темпе (впрочем, бывают и исключения — главная тема моцартовской Сонаты a-moll для фортепиано; побочная тема финала Сонаты op. 27 № 2, cis-moll, Бетховена). Этот тип выразительности сразу же узнается благодаря характерному ниспадающему движению мелодии от квинты лада к вводному тону, после чего возможен еще более экспрессивный скачок вверх на уменьшенную септиму (из приведенных выше примеров сюда относится ария Петра из «Страстей» Сальери). Семантика подобных образов весьма определена: не величественная скорбь — но живое человеческое страдание; не ритуальное оплакивание — но жалобный плач одинокого сердца; не траур — но глубокая печаль, как в *Arioso dolente* из Сонаты op. 110 Бетховена.

Чувствительно-меланхолические образы составляли отдельный и весьма значительный топос в искусстве XVIII — начала XIX века, о чем нам уже доводилось писать (Кириллина 1996, 119–123). Их музыкальное выражение очень разнообразно.

Так, светлая, мечтательная меланхолия, порождаемая возвышенными мыслями и стремлением к некому недостижимому идеалу, часто воплощается в медленных мажорных частях циклов или в оперных ариях. Здесь также можно обнаружить «общее место» — характерный восходящий мелодический оборот с обрыванием тонической кварты; тональные предпочтения очевидны и в этом случае — Es-dur в значении «тональности любви», что типично именно для галантного стиля. Мы бы рискнули увидеть в этой интонации светлый вариант минорных «взволнованных» образов, примеры которых приводились выше. Эта связь четко улавливается в интонационной арке между начальным хором глюковского «Орфея» с его траурным c-moll, арией Эвридики c-moll и знаменитой арией Орфея «Потерял я Эвридику» C-dur из третьего акта. В арии Эльвиры из «Дон Жуана» Моцарта данный топос намеренно переосмысливается (быстрый темп, маршевость), приобретая психологическую двусмысленность: героиня рвет и мечет, но на самом деле мечтает вернуть себе возлюбленного. В нескольких камерных произведениях Бетховена та же интонация неизменно ассоциируется с менуэтной грацией, овеянной ностальгической лирикой. Менуэт как жанр присутствует и в хоре № 5 из первого акта «Ифигении в Авлиде» Глюка, но здесь он имеет скорее церемониальный оттенок, хотя в тексте также выражается любование царственным изяществом будущей жертвы («Какая прелесть! Какое величие», и т. д.).

К. В. Глюк. «Орфей и Эвридика»

22a)

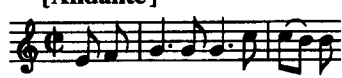
акт I, хор № 1

22б)

акт III, ария Орфея

Allegretto

[Andante]



Pai per-du mon Euri - di - ce

22в)

В. А. Моцарт. «Свадьба Фигаро», акт II,
ария Графини

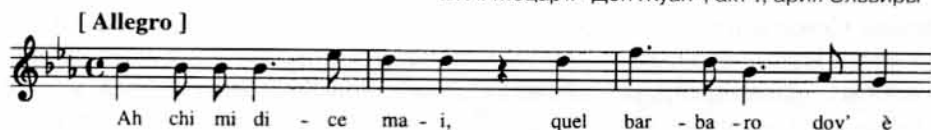
[Larghetto]



Por - gi a - mor

22г)

В. А. Моцарт. «Дон Жуан», акт I, ария Эльвиры



22д)

К. В. Глюк. «Ифигения в Авлиде», акт I, хор № 5



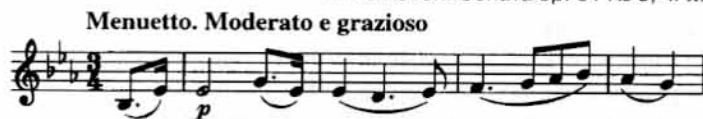
22е)

Л. Бетховен. Квартет ор. 18 № 5, ч. II, трио



22ж)

Л. Бетховен. Соната ор. 31 № 3, ч. III



22з)

Л. Бетховен. Соната ор. 30 № 3, ч. II, эпизод



22и)

Л. Бетховен. Соната ор. 110, ч. I



Слух историка способен уловить во всех этих вариантах некую праинтонацию и провести очень далеко идущие перспективные аналогии с темой Liebestod в «Тристане и Изольде» Вагнера. Разумеется, никому из классиков не приходило в голову придать этой интонации форму бесконечной секвенции и осмыслить ее именно в таком психологическом контексте. Но, вероятно, в подобных музыкальных «словах» действительно есть общие смысловые корни.

Медленная лирика в чувствительном духе может, конечно, и не иметь оттенка меланхолии. В таком случае ее сферой будет мечтательность, а топосом — галантный Эрос возвышенного характера. Такие темы также часто начинаются с подъема на сексту, за которым следует постепенный спуск. Известнейший пример — ария Тамино с портретом из первого акта «Волшебной флейты» Моцарта, но подобные обороты встречаются и у других композиторов в качестве «общего места» (Бетховен, Квартет op. 18 № 5, *Andante cantabile*).

Сумрачная, однако не угрюмая меланхолия связана чаще с минором и облекается иногда в танцевальные ритмы менуэта, гавота или сицилианы (это типично для «галантного стиля»; см. примеры в соответствующем разделе); наиболее печальные образы производны от оперного *lamento* и имеют своим прототипом арию, речитатив, ариозо. В их основе также может лежать ритмика сицилианы или даже траурного марша, однако главное в них — не внутренний заряд метрической энергии, заставляющий «плачущие» интонации собраться в упорядоченную симметричную структуру, а экспрессия вокальности, выражающаяся в четком разделении солирующей мелодии и фигурационного или аккордового фона, а также в некоторой намеренной «неправильности» — неквадратности, гармонической незамкнутости, разорванности мелодии паузами и т. д. (Моцарт, Фантазия *d-moll* для фортепиано; Бетховен, побочная тема *Largo e mesto* из Сонаты op. 10 № 3; побочная тема *Adagio* из Сонаты op. 106). Эта линия тянется к музыке венских классиков от эпохи позднего Барокко.

5.5. Героика: власть — война — охота

Как бы ни привлекало к себе сердца очарование галантности и как бы ни властвовала над умами поэтика чувствительности, оба этих больших топоса в сознании музыкантов классической эпохи занимали все же почетное побочное место рядом с топосом героики. Он, безусловно, играл ведущую роль и в серьезной опере (образы царей, полководцев, тираноборцев), и в оратории, и в крупных инструментальных жанрах (прежде всего в симфонии), а иногда даже в церковной музыке (прежде всего в композициях на текст *Te Deum* и в мессах, связанных с военными событиями — *missae in tempore belli*). Особую важность и злободневность этот топос приобретал в обстоятельствах политических и военных конфликтов, которых в Европе XVIII века было немало. Героика требовалась и в торжественно-официозных случаях: при мирном или вооруженном восшествии на престол очередного монарха, при заключении важных межгосударственных соглашений, при общенародных празднествах, и т. д. Собственно, мы потому и датируем верхнюю хронологическую границу классического стиля примерно 1813 годом, что после этой даты героика в музыкальном искусстве утратила свое доминирующее и объединяющее значение, и между высокохудожественным творчеством и помпезной музыкой для массовых мероприятий обозначилась пропасть, не существовавшая в предыдущие времена. Недаром наиболее значительные композиторы, включая Бетховена, после 1814–1815 годов, не писали ничего демонстративно «героического» или придавали героике совсем иной смысл — кто-то личностный, кто-то легендарно-эпический. Героика как топос первостепенной важности сохранилась в 1820-е годы лишь там, где для нее имелась

живая питательная почва: например, в боровшейся за освобождение от австрийского гнета Италии. В других европейских странах новый всплеск героики пришелся на период революций 1830-го и 1848 годов, что отразилось, в частности, в творчестве Листа, Шопена, Берлиоза и Вагнера («Риенци»). Однако эта романтическая героика сильно отличалась по своему духу от классической, которой был свойствен не бурно-патетический, а победительный, торжествующий и оптимистический тон.

Топос героики основывался в барочную и классическую эпоху на идеальном образе героя. Это, как правило, доблестный муж, правитель, военачальник, иногда рыцарь (но не человек из толпы и не демонический бунтарь-одиночка). Следовательно, атрибутом такой героики непременно является власть со всеми ее аксессуарами, от богоизбранности до предметных символов: короны, скипетра, меча, копья, мантии, стражи, свиты, герольдов и т. д. В музыкальном выражении некоторые из таких символов традиционны и являются общими для барочной и классической эпохи. Мы бы назвали их «царственным комплексом», включающим в себя следующие элементы:

Тональность — прежде всего D-dur, технически наиболее удобный для труб-кларино, но сохранивший свою семантику «золота и пурпура» и в более позднее время (другие наиболее часто встречающиеся в данном контексте тональности — «полуденный» C-dur и «воинственный» Es-dur³³); среди минорных на первом месте — сурово-патетические d-moll и c-moll, но только не «мягкие» a-moll, e-moll, g-moll и не «субъективные» тональности с большим количеством знаков. В эпоху высокой классики «военной тональностью» стал считаться Es-dur, удобный для большинства духовых инструментов (Koch 1802, 562).

Тембр — обязательное использование в оркестровке труб и литавр (как единой группы) — они издавна сопровождали выход монархов при публичных церемониях. Если музыка не оркестровая, то в фактуре и интонациях воспроизводится соответствующее фанфарное звучание³⁴. И в оркестре, и на фортепиано мощь и величие передаются либо массивными аккордами, либо октавными удвоениями.

Мелодика — кварто-квинтовые интонации, ходы по звукам трезвучия (в том числе так называемые «мангеймские ракеты»³⁵); часто встречаются тираты, сохранившие свое риторическо-эмблематическое значение «молнии и грома», «броска

³³ Как указывал Д. У. Джонс, симфонии с трубами и литаврами писались преимущественно в D-dur и в C-dur, причем для Австрии был типичен именно C-dur, что заметно и в симфониях Моцарта: «В C-dur написано и большинство австрийских месс. Тональность C-dur, трубы, церковная музыка и симфонии в тогдашних представлениях были тесно взаимосвязаны, ведь симфонии исполнялись не только во дворцах аристократов, но и в церквях и монастырях» (Landon 1991, 94). Es-dur приобрел героическое значение скорее в бетховенские времена; он был больше связан с колоритом деревянных духовых и валторн, нежели труб. Й. Гайдн в своих поздних мессах предпочитал в качестве торжественной тональности «серебристый» B-dur.

³⁴ Примеры из барочной клавирной музыки: Ф. Куперен, «La triomphante» из Десятой сюиты — третья часть, «Фанфары»; Кунау, заключительный раздел Библейской сонаты «Давид и Голиаф» — «Концерт женщин».

³⁵ Термин Х. Римана, обозначающий быстрый «взлет» по звукам трезвучия в начале главных тем в симфониях мангеймской школы.

копья» и т. д. Украшающая мелизматика имеет также «героический», доблестный смысл и носит подчас очень виртуозный характер (в итальянской опере был тип «военной арии» — *aria di guerra*); встречающиеся в мелодии скачки на большие интервалы символизируют решительность, властность, иногда гнев и ярость, но никак не душевные колебания; по этой же причине таким темам не свойственна хроматика.

Метр — чаще всего четный, в жанровом отношении это обычно разновидность марша: медленного церемониального в духе французской увертюры, парадного, воинственного и т. д. Иногда возможна стилистика торжественного медленного менуэта; в русской музыке XVIII века церемониально-гимническое значение приобрел сначала кант, а в конце столетия — полонез (например, известнейший «Гром победы, раздавайся» О. А. Козловского на стихи Г. Р. Державина³⁶).

Синтаксис — либо слышна четкая квадратность, либо она завуалирована, однако проявляется в парной симметричности фраз (вопросо-ответная структура, чередование «властного» и «умоляющего» элементов).

Темы такого рода изобилуют в героических оперных ариях, в увертюрах, в главных партиях сонатных *allegri* — особенно в симфоническом жанре (эта тенденция налицо уже у мангеймцев и в раннеклассических итальянских оперных увертюрах). По-видимому, именно четкая выявленность властно-героического топоса в тематизме Симфонии № 41 Моцарта побудила современников присвоить ей название «Юпитер» (по сообщению сына Моцарта, Вольфганга Амадея-младшего, это название дал симфонии И. П. Саломон, исполнявший ее в Лондоне; см.: Landon 1991, 300). Действительно, «олимпийский», ослепительно сияющий *C-dur*, торжественная оркестровка с трубами и литаврами, тираты, унисоны и маршевый ритм в начале главной партии создают безошибочный образ повелителя-громовержца — царя богов и бога царей. Все образы побочной сферы — второй элемент главной партии, его модификация в связующей, побочная и заключительная — контрастируют, но не конфликтуют с темой-царем. В тематизме финала все основные элементы также «играют» на этот образ: и начальная квазигригорианская попевка, намекающая на высокий церковный стиль *alla breve*, и нисходящая унисонная фигура (т. 19), подобная броску копья, и мелодически устремленная вверх, но гармонически идущая вниз каноническая секвенция из побочной партии, в которой восторженная дерзновенность сочетается с внутренней упорядоченностью. Сама головоломнейшая форма финала (сочетание светского жанра сонаты с сакральным жанром фуги) также намекает на сложную концепцию симфонии, в которой объединяется, через систему общих законов, космическое, божественное, государственное и человеческое.

Маршевость иногда бывает связанной и с гимничностью; в таком случае она приобретает песенность или декламационность. Эпоха всеобщей популярности таких героических песен-маршей наступила во времена Французской революции, найдя свое идеальное воплощение в «Марсельезе» Р. де Лиля. Однако

³⁶ Козловскому принадлежат и другие полонезы, сочинявшиеся к придворным и государственным торжествам. Хотя полонез издавна использовался подобным образом и в польской традиции, однако, как замечает Н. А. Огаркова, «Козловский создал не свойственный западно-европейской традиции хоровой вариант этого жанра» (МП 2, 72).

думается, что в некоторые общераспространенные убеждения стоит внести исторические коррективы.

Действительно, в музыке Французской революции отразился чрезвычайно важный сдвиг: героика перестала быть непременно царственной, рыцарско-аристократической, она получила право стать массовой, всеобщей, народной — и в то же время сделаться предметом чьего-то личного выбора (в жанре «оперы спасения»). Однако этот сдвиг наметился гораздо раньше, чем свершилась сама революция. Перемены произошли в *сознании* эпохи, и первой их зафиксировала опера, причем, как ни парадоксальным это может показаться, опера придворная, занимавшаяся серьезными сюжетами и имевшая возможность воплотить их с великолепным размахом.

Подземные толчки грядущего революционного извержения давали о себе знать по меньшей мере с 1760-х годов, и к 1780-м усилились настолько, что не ощущать их могли разве что совершенно беспечные люди (вроде злосчастной королевы Марии Антуанетты). Искусство тщательно фиксировало эти грозные предвестия, подчас не зависимо от воли художников. Например, резко участились постановки опер с тираноборческими и даже цареубийственными сюжетами. Одним из любимейших сюжетов стала «Ифигения в Тавриде» с жестокой развязкой (убийство царя скифов Тоаса). В частности, оперы «Ифигения в Тавриде» есть у Траэтты (1763), Галуппи (1768), Йомелли (1771), Глюка (1779), Пиччинни (1781) — мы называем лишь самых известных композиторов, произведения которых ставились неоднократно на разных придворных сценах в Вене, Париже, Санкт-Петербурге и т. д. В либретто венского придворного поэта М. Кольтеллини, написанном для Траэтты, развязка вообще из ряда вон выходящая: Тоаса убивает сама Ифигения, а не Пилад, как в либретто дю Рулле и в опере Глюка. И. П. Сусидко справедливо назвала кольтеллиниевскую «Ифигению» антиметастазиевской (см.: Сусидко 1988, 69). Такого поворота событий в метастазиевской опере быть вообще не могло!

К дореволюционной эпохе относятся и другие значительные оперы с тираноборческими и героическими сюжетами: «Данаиды» и «Тарар» Сальери (соответственно 1784-й и 1787 годы); «Ричард Львиное Сердце» Гретри (1784). Сходство музыки их ключевых сцен и номеров с мелодиями и ритмами революционных песен бросается в глаза, однако объективная хронология заставляет сделать вывод о том, что источником всего последующего во многом была именно опера. В дальнейшем музыка революции, конечно, оказывала обратное влияние на оперу, прежде всего французскую, но если говорить о классическом «героическом» стиле в целом или о стиле венских классиков в частности, то справедливее, вероятно, будет вывод о гораздо более широкой основе этого топоса, нежели впечатления того или иного композитора от нескольких революционных маршей. Ведь на этом языке говорили тогда все, выражая при помощи него подчас диаметрально противоположные политические идеи: монархические, демократические, национальные, антиклерикальные или, наоборот, воинствующе традиционалистские, а то и вовсе иронизируя по поводу героической риторики (как моцартовский Фигаро с его буфонным «Керубино, побеждай!»). Вряд ли кто заподозрит в революционных симпатиях Й. Гайдна, однако финальный терцет с хором из его оратории «Времена года», сопровождаемый трубами и литаврами, содержит те же размашистые мелодические обороты, что и «Походная песня» Мегюля или самые героические темы Бетховена. А чрезвычайно сходный по стилистике с французскими

маршами хор из первого акта оперы Моцарта «Cosi fan tutte» написан на довольно двусмысленный текст насмешника Да Понте, допускающий ироническое к себе отношение: «Прекрасна военная жизнь! Каждый день на новом месте, сегодня имеешь много, завтра мало, то ты на земле, то в море»...

23а)

А. Сальери. «Тарар», акт II, ария Тарара

Allegro alla breve

j i - raí oíá j'ó - se rai pour la re - voir, je fran - chi -
- raí cet - te ba - riére im - péné - trab - le je fran - chi - rai, je fran - chi -
- rai cet - te ba - riére im - pé - né - trab - le...

23б)

А. Гретри. «Ричард Львиное Сердце», акт I, ария Блонделя

Più lento

O Ri - chard! ô mon Roi! l'u-ní - vers t'a - ban - don - ne;
sur la terre il n'est donc que moi, qui s'inté-resse á ta per - son - ne.

23в)

Э. Мегюль. «Походная песня»

Ty - rans, de - scen - dez au cer - cueil! La Ré - pub - li - que nous ap -
pe - lle, sa - chons vaincre ou sa - chons pé - rir! un Fran -
çais doit vi - vre pour el - le, pour elle un Fran - çais doit mo - rir.

23г)

Л. Бетховен. «Военная песня австрийцев»

Mutig

Ein gro - sses deu - tsches Volk sind wir

23д)

Й. Гайдн. «Времена года», финальный терцет

[*Allegro moderato*]

Dann bricht der gro - sse Mor - gen an, der

All - macht zwei - tes Wort er - weckt zum neu - en Da - sein

uns, von Pein und Tod auf im - mer frei...

23е)

В. А. Моцарт. «Cosi fan tutte», акт I, хор № 8

Maestoso

Bel - la vi - ta mi - li - tar, bel - la vi - ta mi - li - tar! Og - ni

di si can - gia lo - co og - gi mol - to do - man po - co ora in ter - ra ed or sul mar

У «аполитичного» Моцарта мы встречаем тот же тип революционных интонаций в «гимне свободе» на балу у Дон Жуана, когда гости под руководством Лепорелло поют «Viva la libertà». Конечно, Моцарт вкладывал в эту стилизацию отнюдь не плакатный смысл (мстители, чтобы не допустить разоблачения, просто вынуждены подчиниться царящим в доме Дон Жуана порядкам, но в то же время истолковывают эту декларированную вседозволенность по-своему, намереваясь убить оскорбителя).

Гимн не в церковном, а в гражданском смысле этого слова, как музыкальный символ власти, государства и нации, имел в классическую эпоху два идеальных инварианта: более новый «революционный» (в образе «Марсельезы») и более традиционный «монархический», лучше всего, как считали тогда многие, воплотившийся в двух английских мелодиях: «God, save the King» («Боже, храни Короля») и «Rule, Britannia» («Правь, Британия»). Для революционно-гимнических мелодий характерен ораторский пафос, размашистые скачки в мелодии, пунктирный маршевый ритм. Мелодии, воспевающие незыблемость существующих порядков, более спокойны и уравновешенны.

Песню «Правь, Британия» создал виднейший английский композитор XVIII века Т. Арн, и она оставалась популярной в классическую эпоху (Бетховен использовал ее в 1803 году в Вариациях WoO 79 для фортепиано и в 1813-м — в «Битве при Виттории»). Однако государственным гимном Великобритании являлась мелодия «Боже, храни Короля», принадлежавшая его старшему современнику Г. Кэри. Этот гимн в характере торжественного менуэта считался непревзойденным по своему величавому достоинству, лаконизму и простоте. Песня

Г. Кэри с небольшими модификациями исполнялась в XVIII в качестве государственного гимна в Дании, Пруссии, России, а в XIX веке и в Швейцарии (см.: Яковлев 1973, 983). Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни» создавался именно по образцу английского. В 1797 году Гайдну был заказан австрийский гимн, причем исходной моделью его текста и в какой-то мере музыки также послужил гимн англичан; так возникла песня «Gott erhalte Franz den Kaiser» («Боже, храни императора Франца»), которую сам Гайдн ценил исключительно высоко; на ее тему он написал вариации, помещенные в качестве медленной части в Квартет op. 76 № 3.

Поэтому вариации и парафразы на «God save the King» встречаются в классическую эпоху столь же часто, как и аллюзии на «Марсельезу». «God save the King» используется во многих батальных программных сочинениях начала XIX века (о них подробнее будет сказано ниже).

Мелодия английского гимна привлекала композиторов и сама по себе. Так, в указателе вновь появившихся произведений, изданном в 1817 году в Лейпциге, значатся 15 фортепианных вариаций разных авторов на эту мелодию (Raab 1994, 475). Гайдновский гимн в честь императора Франца становился объектом варьирования шесть раз (там же). Бетховен обращался непосредственно к теме английского гимна в своих Вариациях WoO 78 для фортепиано (1803) и в «Битве при Виттории». Возможно, с последним сочинением была связана запись, сделанная Бетховеном в дневнике в 1813 году: ■ «Я должен слегка продемонстрировать англичанам, какая благодать кроется в God save the King» (Solomon 1982, № 16, p. 221). Около 1815 года он создал обработку этой мелодии для хора и фортепианного трио; она открывает сборник «12 различных народных песен» WoO 157.

Гимнические мелодии в духе «God save the King» или с непосредственными цитатами из английского гимна встречаются в классической музыке иногда в весьма неожиданном контексте: в латинском гимне *Salve tu, Domine* из комической оперы Паизиелло «Мнимые философы» (1778), поставленной в России, — в 1783 году на эту тему написал Вариации KV. 398 для фортепиано Моцарт³⁷; у Гайдна аллюзии на английский гимн можно обнаружить в медленной части «Лондонской симфонии» № 98 (вероятно, это было сделано преднамеренно) и в *Agnus Dei* из поздней мессы «Harmonie».

24а)

Г. Кэри. «God save the King» (тема Вариаций WoO 78 Бетховена),
первое предложение



³⁷ Пятитактовая тема-рефрен Andante из Концерта № 17 Моцарта (KV. 453) напоминает по ритму и характеру именно «Salva te, Domine»; с английским гимном прямой связи здесь уже не просматривается. Как писал В. П. Бобровский, «Сверхтема — выражение внутреннего благоговения, это тема-молитва; в ней музыка обращена к самым высоким сторонам человеческой личности, к ее устойчивому центру» (Бобровский 1989, 54).

- 246) Дж. Паизиелло. «Salva tu, Domine» из оперы «Мнимые философы» (тема вариаций В. А. Моцарта KV. 398)



- 24в) Й. Гайдн. Симфония № 98, ч. II



- 24г) Й. Гайдн. Месса «Гармония», Agnus Dei



В гимничности такого рода отчетливо слышатся религиозные ноты, сочетающиеся вместе с тем со спокойной властью, в то время как маршево-декламационные мелодии скорее зовут к борьбе — к восстанию, сопротивлению или воинскому подвигу. Они находятся на разных полюсах.

Промежуточное по своей семантике место занимают мелодии гимнического характера, в которых явная или скрытая маршеобразность сочетается с мелодической плавностью, а закругленная симметричная форма не позволяет выплеснуться воинственной энергии. К таким темам, несомненно, относится гайдновская «Gott erhalte» и две бетховенские — гимн искусству из Фантазии ор. 80 и «тема Радости» из Девятой симфонии; подобные темы, жанр которых в медленных темпах ближе к хоралу, а в быстрых — к песне-маршу, можно найти и в других классических произведениях.

Изображение военных столкновений — еще один излюбленный топос в музыке XVIII — начала XIX века, восходящий к позднеренессансному и ранне-

барочному жанру «баталии» или «битвы» (вокальная «Битва» Жаннекена, клавишинная «Битва» Бёрда, органнне «Битвы» Банкьеры и Фрескобальды). В музыке высокого и позднего Барокко этот жанр встречался и в качестве самостоятельного (соната Кунау «Давид и Голиаф»), и внутри более крупных произведений — опер, ораторий (особенно у Генделя), отчасти — Те Деум'ов. Разновидностью «битв» были фантастические поединки с драконами и другими чудовищами (Люлли, «Кадм и Гермiona»; в операх Моцарта эта ситуация, хотя и очень лаконично обрисованная, встречается дважды, в «Идоменея» и в «Волшебной флейте»). На протяжении длительного времени выработались определенные правила создания музыкальных «битв» и соответствующий набор выразительных средств, которыми пользовались также и композиторы классической эпохи.

Структура таких барочных и классических «битв» отвечала традиционным представлениям о ритуале, восходящем к рыцарским обычаям: неспешное построение войск обеих противоборствующих сторон, вызов на битву и ответ на него, речи обоих полководцев перед войсками, сигнал к атаке, наступательный марш, само сражение, бегство или отступление побежденных, затем — стоны раненых, погребение мертвых и ликование победителей (или обоюдная радость по поводу заключения мира).

Общим было использование жанров марша и гимна, традиционных сигналов-фанфар, а также соответствующих инструментов (в клавишной музыке их звучание воспроизводилось средствами регистровки или звукоподражания). Применялись и всем понятные риторические фигуры: удар копья, меча, шпаги, полет камня из пращи — тирата; само сражение — моторная музыка с грохочущим ритмом и различными фигурациями; бегство — имитационная фигура *fuga*; страдания раненых и смерть — хроматизмы, нисходящие интонации, и т. д.

Ни в одной из таких «битв» мы не найдем того, что станет характерным для батальных эпизодов в музыке XIX и особенно XX века: образов страшного «нашествия», демонстративной брутальной жестокости, придания образу врага отвратительных или карикатурных черт. У классиков преобладает эпическая объективность или «фотографическая» точность музыкальных описаний.

Намеки на унижение врага можно уловить лишь в «битвах» начала XIX века с их плакатным пафосом. В бетховенской «Битве при Виттории» — сочинении безусловно ярком, но кризисном по своей стилистике и заслужившим неоднозначные отзывы современников, Г. Вебер возмущался не только «антихудожественным» использованием настоящих ружейных выстрелов, но и кощунственным, по его мнению, трагикомическим проведением в миноре песенки «Мальбрук в поход собрался», что символизировало поражение французов; финальное же победное празднество казалось Веберу «разнузданным ликованием опьяненной победой толпы». Критик лишь диву давался: ■ «Чтобы Бетховен мог так унижить столь великий сюжет!» (Weber 1825, *Über Tonmalerey, 170–171*). Отношение же к «Битве» Целътера изменилось на прямо противоположное буквально в течение одних суток, причем оминоривание «Мальбрука» он воспринял отнюдь не в комическом свете. Он писал Гёте 8 мая 1816 года из Берлина, где исполнялась бетховенская «Битва»: ■ «Бетховен сочинил батальную симфонию, от которой можно стать таким же глухим, как он сам», — а 9 мая сообщал ему же: ■ «Вчера в театре давали батальную симфонию Бетховена, и я слушал ее очень издалека, из конца партера, где она не производит такого оглушающего впечатления — и она захватила меня, даже потрясла. Пьеса представляет собой нечто целостное и разумно

делится на части. [Далее следует описание программы. — Л.К.] ...Наконец, всё успокаивается. Как из-под земли, глухо и таинственно, печально звучит песня "Мальбрук" в миноре, смешанная с замирающими интонациями плача и стога. Затем — торжество победителя. <...> Да здравствует гений, и черт побори всю критику!» (цит. по: Kropfing 1980, 350–351).

Бетховенская «Битва при Виттории» была, если судить непредвзято, наиболее художественно значимой из многочисленных поверхностно-декоративных или просто курьезных «баталий» революционной, наполеоновской и посленаполеоновской эпохи. Это особенно очевидно, если учесть, что и великий мастер, и его менее выдающиеся современники пользовались одними и теми же приемами, даже одними и теми же мелодиями.

Назовем и кратко опишем лишь некоторые из появившихся в конце XVIII — первой трети XIX века «битв»:

Ф. Кошвара — «**Большая битва за Прагу**» для фортепиано, скрипки, виолончели и большого барабана (около 1788 года)³⁸. Барабан нужен, естественно, для воспроизведения пушечных выстрелов; победное торжество передается через традиционное «God save the King». Под именем Кошвары публиковались и другие батальные пьесы — например, «Осада Квебека» (компиляция другого автора из сочинений Кошвары) и «Сражение под Лейпцигом, или Освобождение Германии» — «характеристическая картина» для фортепиано. Французы и здесь охарактеризованы «Мальбруком», а в эпизоде «Все празднуют с благоговением незабвенный день освобождения Германии» звучит гайдновский гимн «Gott erhalte Franz der Kaiser». Кошвара никак не мог быть автором этого опуса, поскольку умер в 1791 году.

А. Сальери — «**Тирольские ополченцы**» («Der Tyroler Landsturm»), кантата для четырех солистов, хора и оркестра (1799). В качестве походного марша французов здесь цитируется «Марсельеза», а в качестве гимна победоносных австрийцев — «Gott erhalte Franz der Kaiser» (см.: Braunbehrens 1992, 233).

И. Б. Ваньхаль — характеристическая соната для клавесина или фортепиано «**Большое морское сражение при Абукире**» (Вена, около 1800).

Л. Жаден — «**Большая битва при Аустерлице**, называемая Битвой трех императоров; исторический факт, переложенный для фортепиано» (1806)³⁹. Автор, будучи французским патриотом, показывает нам взгляд на события со своей стороны. Сочинение интересно тем, что противники (французы, австрийцы и рус-

³⁸ «Битвой за Прагу» называлась анонимная одночастная клавирная соната, воспевавшая победу Фридриха Великого, одержанную в 1757 году. Это произведение распространялось в перепечатках и рукописных копиях, причем авторство приписывали К. Ф. Э. Баху и И. К. Баху, К. Г. Грауну и Й. Гайдну (Röder 1989, 230). По-видимому, Кошвара воспользовался тем же названием, чтобы привлечь внимание к своему сочинению, написанное намного позднее, когда победа Фридриха под Прагой была уже неактуальна. В 1788 году появилось первое, дублинское издание «Битвы за Прагу» Кошвары (с 1770-х годов композитор жил в Англии); пьеса завоевала невероятную популярность в разных странах и выдержала более 40 изданий (Grove 10, 136). Оба разбираемых нами сочинения («Битва за Прагу» и «Сражение под Лейпцигом») изданы в Петербурге в первой трети XIX века (Отдел редкостей библиотеки Московской консерватории, шифры Е 44 и Е 74).

³⁹ Издано в Лейпциге у А. Кюнеля (стало быть, до 1814 года). Экземпляр также имеется в Отделе редкостей библиотеки Московской консерватории (шифр Е 1998).

ские) вовсе не представлены своими национальными мелодиями. Наполеон охарактеризован как истинный герой в духе оперы того времени. При его первом появлении на поле боя звучит торжественный марш, а когда «Император французов велит прекратить бойню», от его имени рояль исполняет некое подобие оперного ариозо.

25a)

Л. Жаден. «Большая битва при Аустерлице»,
появление Наполеона

25б)

«Император велит прекратить бойню»



Самое примечательное происходит в финале. Вместо обычного в таких случаях триумфального марша или торжественного «концерта» Жаден заканчивает свою батальную фантазию изящным лендлером в C-dur, мотивируя это следующим образом: «Французы приказывают пленным музыкантам исполнять вальсы и танцуют, радуясь великой победе и годовщине коронации Наполеона». Ни в какой австрийской, немецкой или русской музыкальной «битве» этого времени мы ничего похожего не встретим — штрих, вероятно, чисто французский, в духе трактовки войны как праздника.

Ж.-М. Боварле-Шарпантье — «Битва при Аустерлице» (1806), «военно-историческая пьеса», посвященная Великой армии Наполеона, написана в при-

мерно таком же тоне, что и аналогичный опус Жадена. Примечательно, что русские охарактеризованы здесь большей частью минорными тональностями (атака — d-moll, «ура» — уменьшенный септаккорд, отступление — e-moll; см.: Röder 1989, 237). В конце этой фантазии также звучит вальс, исполняемый пленными, причем русскими. По-видимому, один из французских авторов явно брал пример с другого; кто из них был первым, нам сейчас судить трудно. Существуют сведения, что «битвы» Жадена и Боварле-Шарпантье первоначально были написаны для оркестра, однако в настоящее время эти оригинальные версии не обнаружены (Там же, 240).

Д. Штейбельт — **«Изображение объятый пламенем Москвы»** (известна также под названием «Пожар Москвы»), фортепианная фантазия с развернутой программой. Вход Наполеона в Москву сопровождается песенкой «Мальбрук в поход собрался», а «моление о сохранении дней Его Величества императора Александра» — темой «God save the King» в излюбленной Штейбельтом сплошь тремолированной фактуре; «стоны и вопли» побежденных французов с явной издевкой переданы через чувствительный минорный вариант «Марсельезы», а «радость победителей» — вариациями на тему «Камаринской»⁴⁰.

26a)

Д. Г. Штейбельт. «Пожар Москвы». «Стоны раненых»

Adagio



266)

«Радость победителей»

Allegretto



⁴⁰ Цит. по русскому изданию начала XIX века из Отдела редкостей библиотеки Московской консерватории (шифр XVII/192). Другие издания батальных сочинений Штейбельта имеются там же.

Перу Штейбельта также принадлежат «Новая турецкая увертюра с казачьей песней», «Большая военная фантазия» и «Новая военная соната» для фортепиано без подробной программы.

К. М. Вебер — **«Борьба и победа»**, кантата в честь победы под Ватерлоо (1815).

И. Х. Кайзер — **«Геройские подвиги и победы Второй российской армии**, аллегорическая фантазия для пиано-форте» (издана в Петербурге в 1822 году; на титульном листе помещена великолепная гравюра, детально изображающая сражение). Пьеса с подробной программой, отражающей весь ход битвы. Эпизод *«Русские, увенчанные успехом, восклицают: да здравствует Царь!»* содержит мелодию «God save the King» в C-dur с неожиданным прерванным кадансом ($D7 - sP^{5/3}$) в конце первого предложения. Кайзеру же принадлежит «Победа храбрых Российских войск, одержанная над Турками при Карсе и Ахалшике», где торжественный трубный клич россиян напоминает почему-то мелодию «Марсельезы»⁴¹.

27

И. Х. Кайзер. «Победа храбрых российских войск...»,
триумфальный марш



Ф. Е. Шольц — уникальная композиция **«Морское сражение и победа союзников при Наварине»** для необычного состава: большой оркестр, оркестр роговой музыки, оркестр турецкой музыки и шесть фортепиано (собственных партий только три, каждую предписано дублировать)⁴². Программа очень подробная; музыка, конечно, далеко не гениальная, но интересная своей красочностью и некоторыми не очень заурядными решениями: так, в эпизоде «Вход в порт Наварина» французская тема «Мальбрук в поход собрался» звучит сначала сама по себе у всех фортепиано, а затем в контрапункте с турецким маршем, написанным в другом метре, другой тональности и звучащим в исполнении отдельного оркестрика (пикколо, флейты, кларнеты, треугольник); см. пример 28 на с. 72.

Молитва после победы выражена, естественно, через торжественное звучание «God save the King» в As-dur.

Шольцем были написаны и другие батальные сочинения, в частности «Триумфальный марш, сочиненный по поводу заключения мира с Оттоманской Портой» (издан в Москве в 1829 году).

В какой-то мере к картинно-батальной традиции примыкает и ряд сочинений более значительных композиторов: песня Й. Гайдна «Битва на Ниле» в честь победы адмирала Нельсона при Абукире; «Военный септет» op. 114, C-dur, Гуммеля и др.

⁴¹ Оба сочинения Кайзера в русских изданиях первой трети XIX века хранятся там же; шифр 724.

⁴² Рукописная партитура из Отдела редкостей библиотеки Московской консерватории (шифр: П (6 фп)). Копия была выполнена около 1827 года (датировка по водяному знаку на внутренних листах переплета) и имеет надпись на французском языке: «pour son fils A. Alabieff de la part du papa» («Моему сыну А. Алябьеву от папы»).

Этот расцвет батального жанра был вместе с тем и его кризисом: из героики ушли объемность, глубина, возвышенность, свойственные ей в классическую эпоху. Кроме того, героика стала ассоциироваться в первую очередь с военной тематикой. Между тем в барочной и классической музыке этот топос был шире: он включал и потенциальную готовность к подвигу (доблесть), и рыцарственную этику поединка, и понятие духовного подвига, доступное отнюдь не только воинам, но и беззащитным женщинам (глюковские Альцеста и Ифигения, бетховенская Леонора), и старцам (дряхлый, слепой, но великий духом Эдип в опере Саккини «Эдип в Колонне»). Как писал И. Г. Зильцер, ■ «Героическое состоит не только в военных подвигах или в выполнении смелых предприятий; есть и тихие героические добродетели. Всё, для чего необходима необычайная сила духа, необычайная крепость души, является героическим» (Sulzer II, 527).

Топос охоты также претерпел изменения. Если в музыке XVIII века он составлял часть общего большого топоса героики (ведь идеальный герой этой музыки, властелин, полководец или рыцарь, был, согласно древней традиции, одновременно и удачливым охотником; охота же виделась как пышно обставленная героическая забава), то в начале XIX века они явно разделились. В барочной опере охота нередко трактуется как метафора преследования или хитроумной стратегической игры — отсюда арии *da caccia*, подчас сюжетно никак не связанные с действием, но содержащие в словесном тексте одну из метафор охоты⁴³.

Более конкретная охотничья тематика эволюционировала в классическую эпоху от героической образности к чисто бытовой и даже пасторальной. Собственно, прикладной пласт музыки, реально звучавшей в охотничьем быту, также существовал, но мы говорим о его художественном претворении. По-разному, но в целом скорее живописно, нежели героически, трактуется охота в «Охотничьей симфонии» Л. Моцарта с четырьмя солирующими валторнами, в симфониях Й. Гайдна № 31

⁴³ В первом акте «Юлия Цезаря» Генделя это знаменитая ария Цезаря с концертирующей валторной «*Va tacito e nascosto*» — метафора охоты относится к взаимоотношениям Цезаря и Птолемея, каждый из которых считает себя охотником, но может стать и добычей; в третьем акте «Клеопиды» Хассе подобную арию с валторной («*Cervo al bosco*») поет Александр Македонский, сравнивающий с раненым оленем предательское сердце своего сподвижника Тимагена, измену которого он простил.

(«С сигналом рога, или На тяге») и № 73 («Охота» — собственно охотничьим является только финал). В этих произведениях порой претворяются совершенно конкретные приметы дворянского охотничьего быта того времени. Так, в первой части Симфонии № 31 Гайдна использован, как установлено исследователями, подлинный сигнал охотничьего рога, существовавший с незапамятных времен в местности, где находились владения князей Эстергази; этот сигнал созывал участников «господской охоты» и, по-видимому, был еще в ходу во второй половине XVIII века (см.: Ноб., *Instrumentalwerke*, 35). Развернутая вокально-симфоническая сцена охоты предстает перед нами и в «Осени» из гайдновской оратории «Времена года». Любопытно, что в «Пасторальной симфонии» Бетховена мотив охоты вообще отсутствует — либо потому, что Бетховену не доводилось быть свидетелем или участником подобных забав, либо потому, что понятие охоты не вписывалось в бетховенскую картину взаимоотношений человека и природы. Единственный намек на отдаленное присутствие охотников можно уловить в интонациях валторн в «Сцене у ручья», однако лишь намек, а не развернутую картину во всех подробностях, как у Гайдна.

У ранних романтиков охота еще прочнее увязывается с бытом и фольклором, хотя иногда приобретает новые, сумрачно-демонические черты, нетипичные для музыки классиков («Черный охотник» в «Волшебном стрелке» К. М. Вебера, негативный образ соперника-охотника в «Прекрасной мельничихе» Шуберта).

Топос охоты в музыкальном выражении в чем-то близок батальному героическому топосу, но в чем-то и отличен от него. Это касается и тембровой стороны (валторны вместо труб), и связанной с этим интонационности (охотничья фанфарность непременно включает в себя «золотые ходы» валторн), и метрики. Так, если героическое чаще выражается в четном метре и в характере марша, то охотничьи темы нередко пишутся на $6/8$ или на $3/4$. В них порой присутствует и унаследованная из музыкальных представлений прошлых времен фигура сассиа — имитационная или каноническая «погоня» голосов друг за другом (В. А. Моцарт, первая часть Сонаты KV. 576, D-dur). Психологической сложностью классические охотничьи образы, в отличие от героических, обычно не наделяются.

Разговор о топосе героики невозможно завершить, ограничившись лишь обзором его наиболее типичных и не всегда вершинных проявлений. До сих пор мы старались выявить общие для всех идиомы музыкального языка, почти не касаясь особо выдающихся случаев. Но читатель вправе спросить: а как же «героический стиль» Бетховена? Был ли он типичным или уникальным явлением? Если подобным языком пользовались все, то какова роль последнего из венских классиков?

Постулат о приоритете героических образов в творчестве Бетховена не подлежит никакому сомнению. Сомнения вызывают другие положения, утвердившиеся в популярном музыковедении (прежде всего отечественном): прямая связь Бетховена с идеями и музыкой Французской революции и адресованность его творчества самым широким массам слушателей. Что касается революции, то связь, конечно, имелась, но не совсем прямая, а опосредованная, поскольку Бетховен все-таки не был французским композитором и ориентировался скорее на то, что звучало в Бонне и в Вене, а не в Париже; объявление же Наполеона императором и неоднократные вторжения французов в Австрию и Германию сильно охладили его политические симпатии к республике (судя по высказываниям последних лет жизни, Бетховен стал отдавать предпочтение английскому конституционному строю). Эффектный афоризм В. В. Стасова «Бетховен — это Шекспир масс» кажется нам вообще поверхностным и вводящим в заблуждение. Достаточно сравнить реальную

массовую музыку той эпохи, будь то революционные или военные марши, мелодии из популярных опер, инструментальные «баталии» и т. д., с бетховенской героикой в ее высших проявлениях (в Третьей и Пятой симфониях, Третьем и Пятом концертах, увертюрах «Эгмонт», «Кориолан», опере «Фиделио» и увертюре «Леонора» № 3), чтобы убедиться: эти два явления находятся на совершенно разных уровнях и обращены к слушателям совсем других интеллектуальных и духовных запросов. Недаром Третья симфония встретила заинтересованный прием в аристократической аудитории (в частности, она исполнялась во дворце князя Ф. Лобковица, которому она и посвящена, специально для приехавшего в Вену прусского принца Луи Фердинанда, который, будучи сам композитором, не гнушался общаться с Бетховеном как с равным по социальному статусу) — зато была ошканирована при публичной премьере. То же произошло и с первой редакцией оперы Бетховена: после ее провала в 1805 году именно кружок аристократов, почитателей Бетховена во главе с князем и княгиней Лихновскими, взялся убедить композитора сделать вторую редакцию и спасти оперу для сцены. Когда же и вторая редакция (1806) оказалась неуспешной, Бетховен в ссоре с администрацией театра произнес знаменательные слова: ■ «Я не пишу для толпы, я пишу для образованных», — на что оппонент ответил ему: «Но, увы, одних лишь образованных мало, чтобы заполнить театральный зал» (цит. по: ПБ 1, 238). «Битве при Виттории» толпа, кстати, рукоплескала.

Если Моцарт, судя по его операм, относился к воинственной героике довольно скептически (царственно-властные образы вызывали у него несравненно больший пиетет), а Гайдн либо трактовал ее в бытовом плане (сценка «парада» в медленной части «Военной симфонии» № 100), либо видел в религиозном свете (Месса «In tempore belli» C-dur, «Нельсон-месса» d-moll с ее грозным вторжением труб и литавр в Benedictus), то Бетховен, безусловно, воспринимал героическую тематику абсолютно всерьез и обдумывал всесторонне и глубоко, не просто отражая повседневную реальность военного времени, но и проецируя идею героизма и подвига на себя лично. Герой его музыки — не монарх-полководец, обреченный сражаться и побеждать потому, что это входит в его государственные обязанности, и не простой человек из народа, идущий на подвиг в силу крайних вынужденных обстоятельств. Бетховенский герой — второе «я» композитора, личность чрезвычайно сложная, тонкая, склонная к рефлексии, однако имеющая чрезвычайно прочный внутренний стержень, опирающийся на классические понятия Судьбы, Бога, Долга и Доблести. Поэтому бетховенская героика не ограничивается батальным топосом; она часто включает в себя и пафос, и чувствительность во всех их разнообразных смысловых и эмоциональных оттенках.

Попробуем пояснить сказанное на примере Третьей, «Героической симфонии».

Начнем с того, что эта симфония относится к типу программных, или, как тогда говорили, характеристических, что для музыки венских классиков не очень типично. Известно, что первоначально она должна была называться «Бонапарт», но Бетховен уничтожил посвящение после объявления Наполеона императором⁴⁴.

⁴⁴ Случилось это, однако, не столь импульсивно, как вспоминал Ф. Рис в своих мемуарах. Наполеон стал императором в мае 1804 года, а в августе Бетховен все еще сообщал издателю Гертелю первоначальное название; вероятно, решающую роль в его отмене сыграло занятие французами Вены в 1805 году — воспевать оккупантов было бы немыслимо даже для горячего поклонника Наполеона, а Бетховен к тому времени таковым уже не являлся.

Новое название — «Героическая симфония, сочиненная в честь памяти великого человека» — более верно отражает суть произведения. Оно — о герое, подвиге и памяти вообще, а не о Наполеоне как таковом (иначе к чему в симфонии, прославляющей живого современника, траурный марш?). Фактически, если героя, кто бы он ни был, хоронят во второй части, то логично предположить, что умирает он либо в первой, либо сразу после ее окончания, так что все остальное — посмертные размышления о нем и его деяниях.

Произведения в чем-то похожего плана создавались также предшественниками и современниками Бетховена. Например, у А. Эберля имелась своя «героическая» Симфония Es-dur, которая пользовалась куда большей благосклонностью слушателей, чем бетховенская (см.: Блинова 1999, 37). Тематизм Третьей симфонии уходит корнями в глубь XVIII века; помимо забавного и, на наш взгляд, случайного совпадения главной темы ее первой части с главной темой увертюры к детской опере В. А. Моцарта «Бастьен и Бастьена», можно отметить и историческую перекличку с четырехчастной Симфонией op. 6 № 2, Es-dur, А. Фильса — приведем начало ее сонатного allegro.

29

А. Фильс. Симфония op. 6 № 2, ч. I

Allegro
Archi

+Fl.

+2 Cor.

У Бетховена примерно на том же языке говорится, в сущности, совсем о другом. Знаменитое вступление к первой части — два удара tutti — соответствуют манере композиторов XVIII века начинать симфонию дружным «приступом» всей струнной группы (coup d'archet). Но здесь это не простая дань традиции. В начале XIX века традиционнее, вероятно, было бы открыть произведение медленным вступлением, что Бетховен неоднократно и делал в предыдущих и последующих симфониях (Первая, Вторая, Четвертая, Седьмая). В «Героической»

медленная интродукция могла бы повредить восприятию динамики сонатного *allegro*. Но совсем без вступления обойтись в данном случае было нельзя: ведь главная партия начинается *тихо* и звучит совершенно нетрадиционно.

Главная тема — это портрет героя, причем портрет не парадный, а психологически индивидуальный. Традиционная обобщенная героика предлагала следующие готовые решения: звучание *tutti* или хотя бы всей струнной группы в унисон, тема-фанфара или «мангеймская ракета», четный метр (марш-интрада), четкость и расчлененность структуры, контрастная двухэлементность темы (символы власти и покорности, силы и слабости). Абсолютным правилом была незыблемость главной тональности. Коллман, например, советовал писать главную тему симфонии так, чтобы ее могли в *tutti* сыграть все инструменты, включая самые немелодические — трубы и литавры. В «Героической» так оно и есть, но вовсе не с самого начала!

Что предлагает взамен всех перечисленных штампов Бетховен? «Полетную» и поэтически окрыленную трехдольность (которая при этом совершенно не ассоциируется ни с менуэтом, ни с вальсом, ни со скерцо — ни с чем бытовым), нюанс *p*, трепетную фактуру сопровождения — тремоло скрипок и альтов, отсутствие басового фундамента. Мелодия доверена не безликой массе струнных, не обычным запевалам — скрипкам, и не какому-то однозначно «героическому» инструменту вроде трубы. В ней слышится очень человеческий, теплый баритональный тембр виолончелей, а фанфарность интонаций сочетается с их певучестью. Тема не взлетает, подобно ракете, а направляется то вверх, то вниз, как бы балансируя вокруг тоники; внутренняя сложность образа проявляется и в важном ладогармоническом штрихе — чужеродном звуке *cis*, на который тема наталкивается уже в такте 5 (деталь, невозможная для традиционных классических героических тем). Это внезапное препятствие и его преодоление подчеркивается синкопами у первых скрипок (в дальнейшем данный рисунок сыграет роковую роль). Следовательно, мы вправе сказать, что главная тема «Героической» воплощает не какую-то абстрактно-риторическую или массовую героiku в духе популярных «баталий», а сокровенный внутренний мир героя. Некое противоречие заложено уже в душе самого героя, обреченного судьбой на победу, смерть и бессмертие — и словно бы изначально знающего об этом.

Второе экспозиционное проведение темы сопровождается появлением новых инструментов, деревянных духовых и валторн. Особенно важна *валторна*, символизирующая героическую ипостась представленной нам личности. Интересно, что это не напрашивающаяся сама собой труба, которая более царственна, парадна и совершенно не персонифицирована. Может быть, сыграло свою роль и то, что во времена Бетховене натуральной валторне можно было поручить более выразительные мелодические ходы, нежели натуральной трубе. Кроме того, валторна намного лучше сочетается с виолончелью, голосом которой в первый раз заговорил с нами герой симфонии. «Охотничьей» семантики валторна тут, по видимому, не имеет, поскольку Бетховен избегает типичных для нее «сигнальных» формул. Только при третьем, итоговом экспозиционном проведении, главная тема во всем своем блеске звучит у духовых, включая на сей раз и валторны, и трубы. Бетховен, как всегда, очень экономно пользуется «тяжелой медью»: тромбонов здесь вообще нет, а трубы участвуют только в самых ярких кульминациях.

Область побочной партии столь же развернута и в гармоническом отношении противостоит мощному тоническому плацдарму, создавая вместе с тем пред-

посылки для крайне далеких модуляций в разработке. Тематических элементов здесь много; объективно они сопоставляются с единой главной партией, но внутренне не враждебны ей, поскольку все они — лирические, более прозрачно оркестрованные и более рыхлые структурно. Начинают слышаться и другие голоса, помимо голоса героя: в связующей партии — переключка флейты, кларнета, гобоя и первых скрипок. В зоне так называемого перелома в побочной партии вводится новая ритмическая фигура с шестнадцатыми; очень похоже передающая ритм скачки и сыгравшая чрезвычайно важную роль в разработке. В заключительной теме в хоре духовых выделяется (пока не очень явно) *гобой* — еще один важный тембровый «персонаж» всей симфонии. Он тоже связан с личностью героя и появляется во всех лирических эпизодах или там, где о погибшем вспоминают благодарные современники или потомки (трио Траурного марша, молитвенный эпизод в финале). В конце экспозиции необходимо отметить и мощные синкопы на терцквартаккорде ДД — это риторическая фигура *imbroglio* («смещение, сбой»), предвестие катастрофы.

Разработка «Героической симфонии» — самая сложная в классической музыке. Тематически в разработке, несомненно, происходит само сражение, но не между главной темой и какой-либо из побочных, а между главной темой и деперсонифицированными элементами, намеком обозначенными в экспозиции: ритмическая фигура с шестнадцатыми (кавалерийская скачка) и синкопы (сабельные удары). «Образ врага», выраженного некой обособленной темой, здесь нет. Битва — это неодолимое стечение обстоятельств, долг, вменяемый герою Судьбой, апогей всей его жизни. Поэтому мы видим битву внутренним взором героя, то есть предельно субъективно.

Этапы ее, тем не менее, четко прослеживаются. В первом разделе разработки главная тема проходит в контрапункте со «скачкой»; после краткой передышки следует смятенное квази-фугато, и на первый план выходят синкопы (лобовое столкновение сил, самый разгар битвы). Кульминация — максимально резкий диссонанс, усиленный оркестровкой (чередуются два одинаковых больших мажорных квинтсектаккорда у всех духовых и у струнных — противники сражаются лицом к лицу). Перед нами не обмен пушечными выстрелами, как в большинстве обычных «баталий», и не сумятица сплошной рукопашной, а рыцарский поединок на равных, идет ли речь о личностях или об армиях. Полководец явно не руководит боем из безопасного отдаления, а сам возглавляет борьбу. И поединок оказывается для него роковым: он медленно оседает на землю (полный пульсирующей боли доминантовый нонаккорд, сползающий в септаккорд и затем в тонику *e-moll*). Вопиюще неправильный, запретный по понятиям того времени совершенный каданс в чрезвычайно далекой тональности *e-moll* оправдан не только гигантским размахом разработки и сложностью ее тонального плана, но и самой из ряда вон выходящей ситуацией: по-видимому, именно здесь происходит смертельное ранение героя.

Столь же необычайное для классической симфонии появление в разработке совершенно новой темы символизирует взгляд в иной мир — нечто наподобие созерцания неба раненым под Аустерлицем князем Андреем из романа Л. Н. Толстого «Война и мир» (князь Андрей, как и герой бетховенской симфонии, — образ, конечно, не реальный, а художественный, но исторически они современники). Однотерцовые тональности иногда встречались в разработках и до Бетховена, но редко, поскольку в пределах небольшой формы нарушали равновесие целого

(К. Ф. Э. Бах, соната f-moll из третьего сборника «Для знатоков и любителей»). У Бетховена они попадают гораздо чаще, хотя всегда с тщательной продуманностью (см. главу «Гармония», конец раздела «Функциональность»). В «Героической» новую тему исполняют гобой (лирическое «я» героя), у первых скрипок слышатся роковые синкопы, у вторых скрипок и виолончелей — контрапункт, роднящий новую тему с побочными темами экспозиции; у контрабасов — пиццикато, интонационно намекающее на тонико-доминантовый остов «погибшей» главной партии. Семантика новой темы принадлежит сфере чувствительной лирики, однако далеко не однозначна: типологически она связана с музыкой «стонов раненых» в «баталиях» начала XIX века, генетически все-таки производна от тем экспозиции (это выявляется благодаря эскизам), а по интонационности и стилю изложения вызывает ассоциации с хоралом (возможно, с протестантским «Christ lag in Todesbanden», о чем писал А. И. Климовицкий; см.: Климовицкий 1972, 98)⁴⁵.

Далее герой пытается собраться с силами (возвращаются интонации главной темы и даже мелькает Es-dur), но опять на некоторое время впадает в прострацию (новая тема звучит в смертельно мрачном es-moll и в более тусклом тембровом освещении: кларнеты и фагот). Опять попытка воспрянуть и опять приступ слабости — предыкт в es-moll с болезненно трепещущим нонаккордом.

В репризе есть знаменитая труднообъяснимая чисто музыкальными причинами странность — диссонирующее вступление второй валторны (*pp*) при тремоло скрипок на секунде доминантовой гармонии. Возможно, эта преждевременная «ложная» реприза имела почти изобразительный смысл — раненый и уже сочтенный погибшим полководец в своей «валторновой» ипостаси откликается на клич соратников и узнает, что враг бежал и битва выиграна. Только после этого главная тема звучит по-настоящему. Но в репризе герой уже не тот. Тоника расшатана, структура более рыхлая, чем в экспозиции. Там, где прежде царствовал Es-dur, возникает отклонение в Des-dur (экспансия звука *cis* из темы?), и только потом следует предыкт и утверждение Es-dur в tutti. Затем, опять же вместо утвердительного тонического каданса, перед связующей партией дается каданс на доминанте. Только после этого тоника становится твердой и господствует уже во всей побочной партии. Но закончить на этом нельзя: история героя недосказана.

Огромная кода словно бы «пересказывает» события битвы. В функциональном отношении она отражает разработку, создает необходимый тональный противовес (появляется мощная субдоминанта) и приводит нас к смысловому итогу. Новая тема, появившаяся в разработке, звучит в f-moll и es-moll — тональностях, семантически связанных в классической музыке, включая Бетховена, со смертью. В конце коды главная тема проходит в прямолинейно-героическом варианте, без человеческой виолончельной теплоты и без разъедающего ее изнутри хроматизма; у валторн нет больше противоречий, сомнений, колебаний, остается лишь простая истина наподобие лозунга или клича, но героя как мыслящей, чувствующей, неповторимой личности здесь больше нет. Он умер — физически или экзистенциально. Лишенный субъективной экспрессии квинтовый интонационный остов ляжет затем в основу «народных» игрищ и гуляний в скерцо и финале, происходящих уже после смерти героя.

⁴⁵ Не будучи протестантом, эту мелодию Бетховен все же несомненно знал.

В свое время Н. Л. Фишман, расшифровавший самые первые, еще эмбриональные наброски Бетховена к будущей «Героической симфонии», поставил интонационное ядро этого произведения в прямую связь с так называемой «прометеевской темой», использованной композитором в финале симфонии — после того, как она появлялась в музыке Бетховена уже трижды: в финале балета «Творения Прометея», в Контрдансе WoO 14 № 7 для оркестра и в Вариациях ор. 35 для фортепиано (Фишман 1962, 46–55, 126–127). Исследователь также попытался увязать содержание «Героической симфонии» с «прометеевской идеей» — то есть идеей служения героя человечеству. Возможно, будучи трактованной слишком категорично, эта концепция уязвима; ведь нет никаких подтверждений тому, что Бетховен «мифологизировал» своего героя, хотя появление в финале симфонии «прометеевской» темы несомненно носило знаковый характер. Концепцию Фишмана развил К. Флорос, писавший также о связи в глазах современников «наполеоновского» мифа с «прометеевским» (Floros 1978). Е. В. Вязкова обнаружила и другую параллель. Кварто-квинтовый остов «прометеевской темы» и характерные для всей этой сферы тональности Es-dur и es-moll присутствуют и в эскизах, и в окончательном варианте интродукции и некоторых номеров оратории Бетховена «Христос на горе Елеонской», создававшейся в 1802–1803 годах, то есть между балетом «Творения Прометея» и «Героической симфонией». По мнению исследовательницы, «отсюда неизбежен вывод об идейной близости всех этих произведений как героико-драматических: и Прометей-богоборец, защитник людей, и Христос, и Герой Третьей симфонии трактуются Бетховеном как герои одного плана» (Вязкова 1996, 28). Последнее выражение, пожалуй, не совсем точно. Речь может идти, вероятно, не о прямом уподоблении Прометея, Христа и героя симфонии, а об идее самоотверженной жертвенности — залога человечности божества и божественности человека. Идея героики в ее высшем проявлении оказывается у Бетховена прежде всего этической, а не батальной, хотя батальное как атрибут борьбы и победы в ряде случаев, включая «Героическую симфонию», также присутствует.

5.7. Пастораль: идиллии и грозы

Топос пасторали был одним из самых устойчивых на протяжении нескольких веков. Простота его внешних примет могла создать обманчивое впечатление о его условности и примитивности, не имевшей ничего общего с поэтически одухотворенным живописанием природы и смакованием сочных деталей подлинного фольклора в искусстве XIX века. Да и дефиниции пасторали и пасторальности, принадлежащие авторам XVIII столетия, кажутся очень уж простыми и не требующими никаких разъяснений.

Руссо:

■ **«Пастораль»** (Pastorale) — сельская опера, персонажами которой являются пастухи, а в музыке должны сочетаться безыскусность и предполагаемая ею простота нравов.

Пастораль также — музыка к пьесам на слова, имеющим отношение к области пасторального, или мелодии, подражающие пастушескому пению в том, что касается приятности, нежности и естественности. Мелодия танца, сочиненного в том же характере, также зовется пасторалью

Пасторель (Pastorelle) — итальянская мелодия в жанре пасторали. Французские мелодии, называемые пасторальными, обычно двудольные и носят характер мюзета. Итальянские пасторали имеют больше выразительности, грации, приятности и меньше заурядности. Их метр всегда $6/8$ » (Rousseau 1768, 372).

Эти же определения фактически пересказывает своими словами Зульцер (Sulzer III, 660).

Однако древность топоса пасторали предполагает, что в нем сокрыты многие нюансы, которые либо подразумевались сами собой, либо существовали в искусстве, но не объяснялись составителями словарей и авторами музыкальных трактатов.

За пасторалью стояла огромная традиция европейского философского и художественного осмысления взаимоотношений человека и природы — традиция, восходящая к античности и возможная только при условии предшествующего выделения человека из природного мира. Естественный герой пасторали — пастух — как раз и является существом, с одной стороны, живущим в гармонии с природой, а с другой стороны, не сливающимся с ней (он властвует над домашними животными и вступает в борьбу с дикими, он отвоевывает у природы жизненное пространство, он способен выражать свое отношение к миру в музыке и пении).

Идеализация этой фигуры в европейском искусстве XVI–XVIII веков объяснялась не только светской утонченностью вкусов, а еще и тем, что, как замечал, пользуясь терминологией своего знаменитого однофамильца, исследователь данного топоса Г. Юнг, пастух — один из архетипов человеческого бытия (Jung 1980, 15). Некоторые греческие и древневосточные боги либо являлись пастухами, либо были ими какое-то время (Дионис, Гермес, Аполлон на службе у Адмета, индийский Кришна, китайский звездный дух Пастух и др.). В библейско-христианской традиции, сохранившей приметы патриархального быта скотоводческих племен древней Иудеи, пастухами были не только патриархи и цари (от Иакова до Давида), но и сам Бог нередко сравнивается с Пастырем. И если ветхозаветный Пастырь зачастую весьма суров с пасомыми, то в Новом Завете на смену ему приходит фигура Христа как Доброго Пастыря, радеющего о каждой заблудшей овце. Пасторальная тематика связана с христианской и через сюжет Рождества (Иисус, лежащий в яслях и пришедшие поклониться ему пастухи).

В эпоху Барокко, особенно в Италии, писалось довольно много струнных концертов и *concerti grossi*, предназначенных для исполнения на Рождество и завершавшихся пасторальными частями особо нежного, сладостного, колыбельного характера⁴⁶. Помимо упомянутого выше концерта Корелли, это произведения Дж. Торелли (*Concerto grosso* op. 8), Ф. Манфредини («Рождественский концерт» E-dur, и последняя из «церковных симфоний» op. 2), П. Локателли (*Concerto grosso* op. 1 № 8, f-moll), и др.⁴⁷ Раннеклассические и классические симфонии

⁴⁶ В первое двадцатилетие XVIII века в Ватикане возник обычай исполнять инструментальные рождественские пасторали во время банкета после первой рождественской вечери (Grove 14, 292). Вероятно, сонаты, сюиты и концерты звучали именно на таких празднествах, хотя нельзя исключить и вероятности их исполнения в церкви в качестве музыки для градуала или причастия.

⁴⁷ В некоторых случаях последняя часть, пастораль, имеет ремарку *ad libitum*: это означает, что, если играть концерт не на Рождество, то пастораль можно опустить.

пасторального характера также могли звучать в церкви, на неофициальных рождественских собраниях, да и просто в концертах, которыми изобилдовал период Адвента.

Отсюда — длинная вереница рождественских пасторалей в музыке, сочинявшихся абсолютно во всех жанрах. Это могли быть обработки или парафразы подлинных пастушеских мелодий, поскольку, например, в Италии настоящие, не сказочные и не оперные, пастухи на Рождество спускались с гор и бродили по городским улицам, играя на народных инструментах и исполняя соответствующие песни. Эти пастухи назывались пифферари (от духового инструмента пиффаро), а исполняемая ими музыка — пифа или пива. Одна из таких популярных южно-итальянских песен («Siam pastori e pastorelle») бытовала вплоть до XX века, а вариации или аллюзии на нее можно встретить в музыкальных пасторалях XVII–XVIII столетий: у Фрескобальди («Пасторальное каприччио» для органа), Альбровандини (Пастораль для органа) и других композиторов; в Австрии и Германии вариант этой песни был известен как «итальянская колыбельная». Многочисленные примеры перечислены и приведены в книге Г. Юнга; мы ограничимся лишь мелодией-первоисточником (Jung 1980, 156).

30

Итальянская песня «Siam pastori»



Наряду с фольклорными источниками, в церковной музыке в роли рождественского символа выступали и хоральные мелодии. Так, И. С. Бах в «Симфонии», предваряющей вторую часть «Рождественской оратории», вспоминает о пифферари, но в конце части проводит музыку «Симфонии» в контрапункте с хоральной темой «Vom Himmel hoch» («С высот небесных я схожу»).

Сочинялись и новые песни с пасторально-рождественской тематикой, как фольклорные, так и «авторские» (французские нозли). В последней трети XVIII века в Чехии и Австрии широкое распространение получила рождественская мелодия, называвшаяся «Песня ночного сторожа» и имевшая множество вариантов текста на чешском и немецком языках. Эту мелодию использовали и протестанты, и католики; встречается она и в произведениях венских классиков и их современников⁴⁸.

31a)

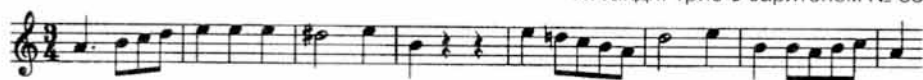
В. А. Моцарт или Л. Моцарт. Симфония KV. 76, трио менуэта



⁴⁸ Примеры почерпнуты из книги: Zaslav 1989, 102, 106.

316)

Й. Гайдн. Трио с баритоном № 35



31в)

Ф. К. Душек. Чешская рождественская месса



Chval ka - ždy duch Ho - spo - di - na, z do -



- bro - di - ni své - ho Pá - ná.

В среднем разделе *Andante* одной из ранних симфоний В. А. Моцарта (KV. 132, Es-dur) цитируется мелодия рождественской песни «Joseph, lieber Joseph mein» («Иосиф, милый мой Иосиф»), которая в XVII–XVIII веках была распространена в Германии и Австрии; в Зальцбурге ее на каждое Рождество играли колокола на башне замка (Zaslaw 1989, 233–234). Поскольку главная тема этого же *Andante* напоминает мелодию одного из григорианских *Credo*, то встает вопрос о связи содержания всей симфонии с рождественскими праздниками.

Религиозно окрашенная пасторальность, утвердившаяся в духовной музыке типа рождественских кантат, ораторий и вокально-инструментальных пасторалей, проникла и в сугубо канонический церковный жанр — в мессу. Во-первых, пасторальное решение допускали отдельные части или эпизоды, традиционно связанные с образом Христа-младенца или Христа — Доброго Пастыря. Прежде всего это *Benedictus* (Й. Гайдн, Месса «Терезия»; Гуммель, Месса op. 77, B-dur; Бетховен, «Торжественная месса»), реже так трактуется *Kyrie* (Керубини, Месса F-dur). В Мессе h-moll И. С. Баха в неожиданном пасторальном ключе решена ария баса «Et in spiritum sanctum» A-dur в *Credo*. На наш взгляд, эта пасторальность буквально пронизана теологической символикой и никак не должна вводить в заблуждение своей благостной светскостью. Во-первых, в качестве основного смыслообразующего зерна Бах явно избрал идею Церкви, из-за чего возникла многослойная метафора: Добрый Пастырь — это и Бог, и Церковь; пастораль символизирует также одновременно и Золотой век, и будущее царство Божие на земле, когда агнцы возлягут рядом со львами. Два солирующих гобоя d'amore также избраны не случайно: они служат эмблемой двуединой сущности Христа и символом божественной Любви. Наконец, тональность A-dur, не очень характерная для рождественских пасторалей, в контексте баховской символики должна, вероятно, обозначать Святую Троицу.

В музыке XVIII — начала XIX века особо модным стал особый поджанр рождественской «пасторальной мессы». Три таких мессы создал Ф. Дуранте; в классическую эпоху появились «пасторальные мессы» Г. Фоглера, П. фон Винтера, А. Диабелли. Приведем начало «Et incarnatus» фоглеровской Мессы (1775), абсолютно типичное по своей стилистике: здесь и традиционный G-dur, и $6/8$, и подражание пастушеским инструментам в интонациях и оркестровке (педаль

кларнетов — имитация волынки, фанфары валторн — имитация альпийского рожка или *tuba pastoralis*; см.: Grove 14, 294), и эхо с непередаваемой игрой слов.

32

Andante

Г. Й. Фоглер, «Пасторальная месса», Et incarnatus

Cor. solo

Cl.

Bassi

V-ni

V-le

Echo

Voci

Et in - car - na - tus est

natus est et in - car - na - tus est natus est

Echo

pp

f

pp

p

pp

pp

Из словесного текста «пасторальных месс» могли изыматься фрагменты, диссонирующие со светлой идеей Рождества — такие, например, как *Crucifixus*.

Помимо «пасторальных месс», исполнявшихся во время богослужения, существовали и рождественские оратории, также преимущественно пасторального склада, однако чаще всего звучавшие вне храма («Рождество» Госсекса).

Стилистически религиозные пасторали практически не отличались от светских. В них, правда, присутствовала традиционная музыкальная символика, отражавшая иконографические и теологические идеи, связанные с образами Доброго

Пастыря или Рождества, зато, как правило, отсутствовали элементы галантной эротики и меланхолической чувствительности, характерные для светских пасторалей.

Традиции светских пасторалей также чрезвычайно глубоки. Художественная идеализация простых радостей сельской жизни возникла еще в эллинистическую эпоху (Феокрит, Мосх, Бион) и сделалась излюбленным топом римских поэтов (Овидий, Гораций, Вергилий). Благодаря последнему реальная пелопоннесская область Аркадия, скалистая, неплодородная, населенная диковатым и малокультурным народом, превратилась в блаженный край (*locus amoenus*), некое подобие земного Элизиума, где природа всегда улыбается человеку, а мирные и непорочные пастухи и пастушки проводят время в необременительных трудах и приятных забавах. Аркадия стала у Вергилия одновременно и утопией, и ностальгической мечтой о «золотом веке». Как указывал Э. Пановский, сами греки, прекрасно зная, какова на деле Аркадия, никогда не говорили о ней в таком духе — идиллии Феокрита, например, живописали цветущую природу Сицилии. Вероятно, у римлян произошла некая аберрация понятий, и они соединили описанную Овидием первобытную простоту аркадских нравов с благословенной сицилийской природой из сочинений Феокрита (Panofsky 1983, 344–345). Впоследствии поэты, воспевавшие Аркадию, помещали ее там, где им это было угодно: Лоренцо Медичи и поэты его круга — во Фьезоле под Флоренцией, Тассо — в окрестностях Феррары, Гварини — в долине реки По (Jung 1980, 37).

В XVI веке топос Аркадии соединился в ренессансном искусстве с идеалом Академии, у которого также была довольно древняя история. Подлинная Платоновская академия в Афинах находилась, как известно, не в городской черте, а близ города, в местечке, связанном с именем древнего героя Академа. Поэтому она имела вид не городского учреждения типа гимнасия, компактно размещенного внутри каменной ограды, а ряда отдельно стоящих зданий, между которыми располагались жертвенники богам, аллеи со статуями, сады и рощи. Дорога из Афин к Академии изобиловала памятниками в честь героев. Сельская тишина, свежий воздух, тень крон старых деревьев и пение птиц были повседневным фоном философских бесед и научных занятий. Платоновская академия просуществовала с 385 года до н. э. до 529 года н. э. и была закрыта по приказу императора Юстиниана «как рассадник языческой ложной мудрости» (Лосев — Тахо-Годи 1993, 44).

Однако идея Академии возродилась в ренессансной Италии, где сам тип подобных ученых сообществ получил широчайшее распространение. Академии не были столь строго формализованными учреждениями, как университеты, и не находились под непосредственной опекой церкви. Заседания могли проходить в роскошных палатках или в не менее роскошных загородных виллах, скромно именовавшихся «сельскими хижинами». К середине XVI века в Италии действовало около 200 академий, подчас с весьма причудливыми названиями. В 1459 году Марсилио Фичино основал во Флоренции новую Платоновскую Академию и как бы уподобил Флоренцию Афинам, что впоследствии имело важное значение для развития нового жанра музыкальной драмы именно в этом городе. Наконец, в 1690 году в Риме была создана Аркадская Академия, с которой, по мнению П. В. Луксера и Й. П. Сусидко, начинается XVIII век в художественной культуре Италии (Луксер — Сусидко 1998, 15). Эти исследователи подчеркивают в своем труде, что вся итальянская опера конца XVII — начала XVIII века пребывала «под знаком Аркадии», то есть эстетики, разработанной римскими академиками и оказавшей сильней-

шее влияние и на поэтику оперного либретто, и на музыкальную стилистику тогдашней оперы. Вполне можно говорить об «аркадской реформе» оперной драматургии, весьма революционной по отношению к барочной драматургии с ее декоративной героикой, чудесами, смешением трагического и комического, сюжетной калейдоскопичностью и т. д. Достаточно сказать, что все влиятельнейшие либреттисты конца XVII — первой половины XVIII века принадлежали к Аркадской Академии — С. Стампилья, А. Дзено, П. Метастазιο, К. Гольдони. Входили в нее и самые видные композиторы, в их числе А. Корелли, А. Скарлатти и Б. Пасквини. Был близок к академикам во время своего пребывания в Италии и молодой Гендель. Члены римской Аркадии имели «пастушеские» псевдонимы и всячески способствовали развитию в опере утонченных пасторальных сюжетов и образов («птички», «ветерки», «ручейки» вошли в тексты многих арий, исполнявшихся даже вне пасторального общего контекста).

Соединение аркадской утопической пасторальности с академической философичностью, аллегоричностью и изысканностью художественного языка произошло, впрочем, еще раньше, в поэзии и театре XV–XVI веков. В Италии виднейшими представителями этого направления были А. Полициано («Орфей», 1471), Я. Саннадзаро (12 эклог «Аркадия», 1481; изданы в 1502 году), затем феррарские поэты — Тассо (пастораль «Аминта», 1573) и Гварини («Верный пастух», 1590). «Верный пастух» в дальнейшем сделался основой многочисленных итальянских мадригалов (на тексты из этой пасторали их было создано более 500! — см.: Grove 14, 290) и большого количества опер и серенад, в том числе в XVIII веке.

В этих ренессансных поэтических пасторалях отчетливо звучали отнюдь не доступные пониманию простых пастухов мотивы утопии, «золотого века» (в «Аминте» Тассо есть выражение «O bell'età de'oro»), утраченного рая. Синтез идей «Аркадии» и «Академии», то есть пасторальности и учености, можно обнаружить и в первых музыкальных драмах флорентийцев и Монтеверди («Орфей»). Аркадское проявляется в них через язык и сюжет, в которых совершенно отсутствует тоpos героики с его атрибутами (власть — война — охота), академическое же дает о себе знать через философские неоплатонические идеи, как явно, через лексику и фразеологию либретто, так и опосредованно, через повороты сюжета (нисхождение души в загробный мир, перевоплощение сущности, обретение бессмертия).

В ранней музыкальной драме уже появляется важный мотив, впервые четко обозначенный в изобразительном искусстве около 1621–1623 годов в картине Дж. Ф. Гверчино, на которой изображены два пастуха, глядящие на череп, помещенный на постамент с надписью: «Et in Arcadia ego» («И в Аркадии я есмь»; Panofsky 1983, 350). В своей классической работе Э. Панофский убедительно доказал, что эту латинскую фразу следует понимать как произносимую от лица самой Смерти, а не от лица умершего. Ученый проследил судьбу и модификации этого мотива в картинах Н. Пуссена и других авторов; он же указал на то, что литературным источником новой, неверной трактовки афоризма «Et in Arcadia ego» как «И я жил в счастливой Аркадии» могла быть работа Д. Дидро 1758 года «О драматической поэзии» (Panofsky 1983, 364). Факт весьма важный, поскольку, хотя интерпретация Дидро основана на недоразумении, на недостаточном знании тонкостей латыни и на неточном представлении о картине Пуссена, она отражает перемены в отношении к аркадскому тоposу в сознании людей эпохи Просвещения.

Между тем утонченно-меланхолический философский мотив «смерти в Аркадии» в искусстве XVIII века сохранился. Он остался жить, например, в оратории и опере. Достаточно вспомнить «Ациса и Галатею» Генделя с ее просветленно-пантеистическим финалом, когда смерть оборачивается бессмертием⁴⁹. Те же идеи с разной степенью тонкости и глубины выражены в первой, придворно-аристократической, и в последней, загадочно-психологической операх Й. Гайдна — «Ацис и Галатея» (1768) и «Душа философа, или Орфей и Эвридика» (1791). В «Орфее» Глюка мотив «смерти в Аркадии» звучит особенно пронзительно, поскольку Смерть заявляет о себе в самом начале первого акта — это именно роковое «И в Аркадии я есмь», а не ностальгическое «И я жил (жила) в Аркадии». Кроме того, к смерти иногда приводит и несчастная любовь, от которой не избавлены персонажи многих пасторалей. Сопряжение топосов любви, смерти и аркадской идиллии присутствует и в последней опере Глюка «Эхо и Нарцисс», и в «Аполлоне и Гиацинте» юного В. А. Моцарта, и в «Цефале и Прокрис» Арайи на текст Сумарокова, и в «Прозерпине» Паизиелло, и в некоторых других произведениях классической эпохи, которых, правда, несравненно меньше, чем комикобытовых пасторалей, лишенных философского подтекста.

Пастораль, в которой идея смерти преодолевается, а не легкомысленно игнорируется, приобретает оттенок религиозной утопии, хотя оказывается уже не связанной с идеей Рождества, — скорее, в ней соединяются идеи Золотого века, Рая, Элизиума, Вечного мира и т. п. Идилличность здесь выступает как божественная благодать, даруемая человеку в награду за доблесть (мир после войны; святость и вечное блаженство после мученичества) и за добродетель. Примеры такой трактовки пасторальности встречаются в самых разных жанрах. Это, естественно, опера (сцены в Элизиуме в «Орфее» Глюка), оратория («Сотворение мира» и «Времена года» Гайдна), симфония (Диттерсдорф, 12 симфоний по «Метаморфозам» Овидия, симфония «Четыре века», С-dur: в первой части изображается Золотой век; символом его является закругленная форма рондо с темой в духе пасторального гавота; см.: Блинова 1999, 157).

Для светской аристократической пасторали XVI–XVIII веков был характерен и другой важный мировоззренческий мотив: сопряжение или, наоборот, противопоставление *пастушеского* и *царского*. На важность этой дихотомии указывала Т. В. Саськова, подчеркивая, что с нею связаны генетические корни пасторали как жанра: образ пастуха отождествляется с окультуренной природой, то есть мыслится как укротитель хаоса; пастух — защитник и охранник домашних животных; в то же время он наделен магическими функциями и правом совершать жертвоприношения. Исследовательница делает вывод: «В роли медиума пастух сопрягается с царем, который тоже принимает на себя миссию посредничества — между богами и людьми. <...> Содержательная близость, можно сказать, тождественность функций определила взаимозаменяемость царя-пастуха, что отразилось в целом ряде мифологических и библейских текстов, повествующих о богах, царях, пасущих стада, либо о пастухах, становящихся царями, то есть в разных вариантах объединяющих оба ряда значений —

⁴⁹ Это касается всех трех обращений Генделя к данному сюжету — итальянской оперной серенады «Ацис, Галатея и Полифем», английской маски «Ацис и Галатея» и объединенной версии — оратории «Ацис и Галатея». Ныне чаще всего исполняется вторая версия, наиболее цельная и лаконичная.

божественно-царские и пастушеские (Парис, Ганимед, Анхиз, Авраам, Иаков и т. д.). <...> Единство пары пастух/царь знаменует в своих истоках целокупность неба и земли, социума и природы, духа и стихии» (Саськова 1997, 37–38, 40).

Этот древний мифологический аспект оказывается крайне важным для придворной пасторали XVI–XVII веков, в частности итальянской, французской и английской («маски» времен королевы Елизаветы, в которых сама монархиня нередко представляла в образе пастушки; см.: Зыкова 1997, 58) и оперной пасторали XVIII века. Можно выявить несколько вариантов его трактовок:

- Пастушество как форма достойного инкогнито царственного или знатного персонажа, вынужденного скрываться от врагов или по каким-то причинам не желающего обнаружить себя (либретто Метастазियो «Король-пастух», положенное на музыку многими композиторами; в опере XVIII века также много принцев и принцесс, переодевающихся пастушками и пастухами; вариант сюжета — «Мнимая садовница» В. А. Моцарта).

- Восхождение пастуха или крестьянина к царственности (история Давида; опера «Джустино» Генделя, основанная на легенде о юности императора Византии Юстиниана).

- Сознательное разграничение царственного (или аристократического) и пастушеского (крестьянского) статуса ради сохранения социальной гармонии; иногда сочетается с дилеммой «любовь — власть», «счастье — богатство» (типично для французской комической оперы начиная с «Деревенского колдуна» Руссо; позднейший, несколько иронический отголосок — пастораль «Искренность пастушки» в «Пиковой даме» Чайковского).

То, что говорится о царственности и пастушестве, может быть распространено и на другие функционально сходные типы взаимоотношений, поскольку в то время каждый аристократ был в своих владениях подобием короля, вершителем судеб подданных. Трагедий, возникающих на почве резкой разницы социального статуса влюбленных, опера XVIII века избегала, хотя в литературе и в драме они уже давали о себе знать («Эмилия Галотти» Лессинга, «Бедная Лиза» Карамзина, «Коварство и любовь» Шиллера). Симптоматично, что эта проблема, всерьез поставленная в «Памеле» Ричардсона, в театральной и оперной версиях данного сюжета у Гольдони (пьеса «Памела», либретто «Добрая дочка») преднамеренно лишается остроты: добродетельная героиня оказывается «мнимой крестьянкой», поскольку ее фермерствующий отец — скрывающийся от политических преследований диссидентствующий маркиз (модификация мотива «король-пастух»).

Пастораль как разновидность комического жанра также имела прототипы и в древнегреческой литературе (драма сатиров, шуточные игры-диалоги пастухов в буколической поэзии и т. д.), и в искусстве Средневековья и Ренессанса, и, естественно, в опере XVIII — начала XIX века. Причем речь могла идти и о жанре как таковом, и о его проникновении внутрь других жанров (в оперу-буффа с любовным сюжетом, сентиментальную комедию, оперу спасения). Персонажи таких произведений в классическую эпоху уже не обязательно пастухи и пастушки; это могут быть и крестьяне вообще (Церлина и Мазетто в «Дон Жуане» Моцарта), и представители определенных профессий — мельник или мельничиха («Мельничиха» Паизиелло), садовник или садовница («Мнимая садовница» Моцарта), рыбаки или рыбачки («Рыбачки» Й. Гайдна), птицелов (Папагено в «Волшебной флейте» Моцарта) и т. п.; в буфонно-пасторальной стилистике решались

и некоторые побочные линии в операх на экзотическом сюжетном материале («Прерванное жертвоприношение» и «Развалины Вавилона» Винтера).

Именно комическая пасторальность приоткрыла возможность осторожного привнесения в классическую музыку подлинного фольклорного материала (естественно, пока еще в очень «приглаженном» виде) — народных песен и танцев, отдельных интонаций, гармоний, элементов инструментовки. И если серьезные жанры — опера-серия, придворная пастораль, сентиментальная драма — изъяснялись на общеевропейском классическом музыкальном языке, то в национальных разновидностях комической оперы — французской ли, русской, австрийской, немецкой, испанской, английской — локальный колорит ощущался намного сильнее.

Существовал и еще один важный аспект пасторальности — концепция природы и взаимоотношений природы и человека. Там, где речь шла о любви и смерти или о галантных похождениях пастухов и пастушек, природа выглядела мягким и предельно обобщенным фоном. Она воплощала сладостную гармонию бытия и ограничивалась немногими строго отобранными символами: приятными ветерками, холмами и рощами (но не дикими горами и дремучими лесами), ручейками, цветистыми лугами и отдельно стоящими старыми деревьями. Этот пейзаж настолько типичен, что довольствуется ограниченным набором словесных клише, подвергавшимися впоследствии критике за свою условность. Однако, как замечает Т. В. Саськова, в традиционном пасторальном пейзаже «присутствуют все первостихии (земля, небо, вода, воздух, огонь-солнце), причем все они явлены в своем благожелательном, живительном, умиротворенном, бессмертноносном лике» (Саськова 1997, 39–40). Эти символы, запечатлевшие концепцию благодатной, окультуренной и очеловеченной природы, имели и музыкальное выражение, общее для всех типов пасторалей классической эпохи. В них сосредоточена суть пасторального топоса в музыке.

Тональности — чаще всего G-dur, F-dur, C-dur (эти три тональности фигурируют и в религиозных пасторалях); чуть реже — B-dur, еще реже — A-dur и E-dur; в меланхолических эпизодах встречаются также простые, мягкоокрашенные минорные тональности: a-moll, e-moll, g-moll; в качестве сугубо печальных попадают иногда h-moll, fis-moll, f-moll.

Жанровая основа — итальянская сицилиана, французские мюзет, гавот, менуэт; в австро-немецкой музыке также — лендлер; если пастушеское трактуется не как аркадско-академическое, а как простонародное, то в музыке появляется подражание народным песням и танцам, однако в рамках общеклассического языка, без этнографизма.

Фактура — подчеркнуто гомофонное изложение; нередко дублирование мелодии терциями или секстами; длинные органые пункты, в том числе квинтовые бурдоны, подражающие звучанию волынки; аккомпанемент либо легкий и прозрачный, как в галантном стиле (альбертиевы басы, «мурки», триоли), либо нарочито простоватый.

Инструментовка и колорит — в зависимости от ситуации, либо воспроизводит звучание народных инструментов, либо обрисовывает условный пейзаж и вписанные в него звуки пленэрной музыки (охотничьи сигналы, рожок пастуха и т. д.); иногда встречаются и очень изысканные тембровые решения (Бетховен, «Сцена у ручья» из «Пасторальной симфонии»).

Форма — опирается на песенность: либо это строфические формы (куплеты, станцы, вариации), либо ариетта, либо рондо; используются и танцеваль-

ные формы с трио. Если форма сонатная, то тематические контрасты в ней сглажены, а сами темы более протяженные и напевные, нежели в «действенном» сонатном *allegro*.

Пасторальный топос имеет и свой набор *музыкальных фигур*, зачастую имеющих изобразительное значение, но иногда наделяемых метафорическим или символическим смыслом:

1. *Голоса и образы птиц* — фактически образуют отдельный топос в музыке XVII — начала XIX века⁵⁰. Сюда входят и предельно условные изображения птичьего пения или полета, и более конкретные «портеты» различных птиц. Наиболее часто встречаются: *соловей* как символ любви и красоты; *жаворонок*, воплощающий счастливое парение в небесной синеве; *голубь* или *горlinka* — символ мирной жизни, кроткой любви или разлуки с возлюбленным; *курица* — обычно комический или трагикомический образ; *петух* — вестник зари; *кукушка* — смысл образа варьируется от комического до глубоко меланхолического; *перепел* — легко узнаваем благодаря постоянно воспроизводимой фигуре с пунктированным ритмом, но отчетливо выраженного характера не имеет. Иногда встречаются и другие пернатые: ласточка, щегол, сова, орел. В отличие от поэзии и музыки Ренессанса и Романтизма, в классическую эпоху практически отсутствует образ лебедя. Птицам посвящены как отдельные программные пьесы (особенно у французских клавесинистов первой половины XVIII века) или песни, так и краткие эпизоды, включенные в более крупные произведения (инструментальное сопровождение оперных арий, в тексте которых говорится о птицах; симфонии на пасторальные темы — № 6 «Утро» Й. Гайдна, «Изображение природы» Г. Ю. Кнехта, «Пасторальная симфония» Бетховена; фрагменты ораторий Гайдна «Сотворение мира» и «Времена года»).

2. Другие конкретно-изобразительные фигуры, воспроизводящие *звуки очеловеченной природы*: пастушеский рожок; сигнальные фанфары охотников; лай собак (передается тиратами; имеется в сцене охоты из части «Осень» оратории Гайдна «Времена года»; лай Цербера изображен и в сцене с фуриями из второго акта «Орфея» Глюка); конский топот, звучание бубенчиков и удары кнута (сюита «Катание на санях» Л. Моцарта).

3. Более абстрактные фигуры, связанные с изображением *природной среды*: журчание ручья или реки, колыхание морских волн; легкое дуновение зефиров или порывы бурного ветра; раскаты грома; стук дождя; шелест леса.

4. Средства, воссоздающие *освещение, колорит и атмосферу пейзажа*: эхо; солнечный свет (как правило, передается через C-dur — в частности, в оратории Гайдна «Сотворение мира» ослепительный C-dur появляется после слов «Да будет свет!»); теплый вечер или ночь (связаны с тональностями вроде As-dur, Des-dur, с глубоким «грудным» регистром мелодии, в оркестровой музыке — с тембрами деревянных духовых и валторн и со стилистикой серенады, романса, итальянской канцонетты, иногда — хорала); звездное небо и лунный свет (часто — E-dur); холодная ночь, навевающая мрачные мысли о смерти (минорные бемольные тональности, особенно g-moll, c-moll, f-moll, b-moll; стилистика варьируется от меланхолической сицилианы до фантазийной манеры *ombra* — как в

⁵⁰ Обширный материал по данной теме обобщен в работе, написанной под руководством автора этих строк: Хохлова 2001.

«Хаосе» из «Сотворения мира» Гайдна, картинах зимы из его же «Времен года», вступления к Четвертой симфонии Бетховена).

В этой связи позволим себе одно замечание. Считается, что, в отличие от многих современников, пытавшихся живописать природу, В. А. Моцарт был, напротив, к ней почти равнодушен. «Для него важна была не природа, а культура», — заявлял Г. Аберт (Аберт II/1, 215). Однако, если рассмотреть пасторальные и вообще природные образы в произведениях Моцарта с точки зрения использования в них традиционных символов, то мы обнаружим много такого интересного, что заставляет поставить под сомнение высказанный Абертом и другими исследователями тезис. Конечно, Моцарт практически не занимался живописанием природы, как это делали, например, Вивальди, Гайдн или Бетховен. Но говорить об отсутствии образов природы в его музыке или о полном равнодушии к ним Моцарта, на наш взгляд, неверно. Достаточно обратиться хотя бы к операм, где многое помогает понять сам текст и сценическая ситуация. В «Идомеене» морская стихия бушует начиная с увертюры и кончая итоговой арией Электры с-moll, написанной в 1786 году для венской премьеры. Однако здесь есть, например, и картина озаренного солнцем, ровно дышащего морского простора (хор из второго акта E-dur: «Placido è il mar»). Стилистика типично пасторальная, но колорит не очень обычный: «неземная» тональность, волнообразность мелодической линии и голосоведения в целом, мягкие «туманные» диссонирующие задержания, мечтательная остановка на вводном малом минорном септаккорде (т. 17), баркарольные фигурации и всплески в среднем разделе (соло Электры), и т. д. Подобный тонко прописанный, овеянный поэтической дымкой образ моря можно найти разве что в финальной сцене «Париса и Елены» Глюка. И насколько различна по своему тону, несмотря на общность тональности (E-dur) и принадлежности к тому же пасторальному топосу, ария Илии, открывающая третий акт «Идомеи» («Zefiretti lusinghieri»). Илия находится в царском саду, и потому в ее арии есть и традиционная изящная менуэтность с терцовыми мелодическими удвоениями, и воспроизведения дуновения «ветерков» и щебета «птичек», однако главное здесь — «верное сердце» (*cor fedel*) нежной, но доблестной героини, и всякий раз на этих словах появляется то символ царственности — тирата с нисходящей гаммой, то аккордовые фанфары, то героические скачки. Ясно, что между тревожным настроением Илии и окружающей ее благостной природой существует диссонанс, что мастерски передано в музыке Моцарта. Пленэрные и пасторальные образы есть и в «Похищении из сераля» (романс Педрильо), и в «Свадьбе Фигаро» (хор крестьян, ария Сюзанны F-dur из третьего акта), и в «Дон Жуане» (сцена свадьбы Церлины, дуэтино Дон Жуана и Церлины, серенада Дон Жуана), и в других произведениях Моцарта. Правда, в отличие от композиторов, часто живописавших природу как таковую, у Моцарта она всегда оживлена присутствием человека. Пейзаж без человеческих фигур у него не встречается, что, впрочем, вообще характерно для искусства его эпохи.

Во второй половине XVIII века под влиянием идей английского и французского Просвещения, а также немецкой протестантской натурфилософии пасторально-идиллический топос углубляется и приобретает большую сложность и индивидуальность. Природа начинает восприниматься религиозно и пантеистически (однако вне связи с прежними образами Доброго Пастыря и Рождества), она одухотворяется и психологизируется, переставая быть только фоном для сельских сцен.

Это изменение зримо воплотилось, например, в общеевропейском переходе от концепции французского барочно-классицистского регулярного парка к концепции пейзажного английского парка, имеющего облик естественного уголка природы. Английский парк или сад сравнивали с Эдемом и Элизиумом или с утопической Аркадией (см.: Свирида 1993, 49). Его пространство также было окультуренным, отмеченным присутствием человека (дорожки, беседки, искусственные руины, горки-Парнасы, алтари, статуи, гробницы), однако природе предоставлялось право жить своей жизнью.

По мнению Е. Ю. Матвеевой, в поздних ораториях Гайдна, в «Сотворении мира» и «Временах года», отразилась именно философия английского сада, хотя само сочетание в этих ораториях черт идиллии, утопии и эпоса заставляет искать аналогий и с гётевской поэмой «Герман и Доротея» (Матвеева 1997 «Гётевские чтения», 158, 160). И если райский сад в «Сотворении мира» напоминает некий идеальный заповедник, в котором пребывают в прекрасной гармонии бог, ангелы, люди, дикие и кроткие звери, птицы, растения и стихии, то во «Временах года» нам предстает вечная сторона земной жизни с ее неизбежными годовыми кругами и свойственными испокон веков каждой поре жизни и года занятиями. Политическая жизнь из этой земной утопии исключена полностью: здесь есть крестьяне, пастухи, охотники, но нет господ и царей. Со всеми своими тревогами и упованиями гайдновские селяне обращаются непосредственно к Богу.

Во «Временах года» Гайдна присутствует важный для пасторалей XVIII — начала XIX века момент: включение грозы или бури в панораму земного бытия. В религиозных, придворных или комических пасторалах этого не было. Скорее, бури встречались в операх и балетах с драматическим содержанием; они также отвечали потребности публики в ярких зрелищных эффектах. Так, сценой морской бури открывается первая картина оперы-балета Рамо «Галантные Инди» («Великодушный турок»), без бури не обходится сюжет «Ифигении в Тавриде» (Глюк начинает свою оперу с симфонически-вокальной картины бури; в опере его соперника Пиччинни буря происходит во втором акте); две бури есть в «Идомее» Моцарта и одна — в финале первого акта «Дон Жуана»; с бури, изображающей гнев Зевса, начинается балет Бетховена «Творения Прометея». Выразительные средства этих бурь сходны со стилистикой «битв»: те же тремоло, взвихренные пассажи, те же тональности (d-moll, c-moll), те же громовые раскаты литавр (в «битвах» они изображают пушечные выстрелы). Разница заключается только в обязательном использовании в бурях флейты-пикколо (свист ветра и вспышки молний) и отсутствии в них маршевого ритма и гимнических интонаций.

Гроза или буря, не мотивированные внешними сюжетными обстоятельствами, сделались обязательным элементом пасторальной поэтики именно благодаря философским исканиям эпохи. Мощные стихийные явления внушают страх и трепет, однако вместе с тем притягивают к себе, очищают душу и воспринимаются не только как кара неба, но и как необходимый компонент земного бытия. Недаром литературное направление последней трети XVIII века избрало своим девизом название драмы Ф. М. Клингера «Буря и натиск». Душевные бури стали казаться столь же обогащающими внутренний мир человека, сколь небесные бури бывают благодатными для природы: после них земля насыщается животворительной влагой, воздух становится легким и чистым, и весь мир выглядит обновленным и перерожденным.

Особенно важен этот топос для Бетховена, хотя музыкальные бури создавались и его предшественниками, и его современниками. В «Пасторальной симфонии» гроза нужна вовсе не для того, чтобы произвести на публику еще один эффект, хотя вступление именно в этой части тромбонов и флейты пикколо воздействует ошеломляюще. Гроза для Бетховена вписывается в целостную картину мироздания и взаимоотношений Бога, Природы и Человека. Недаром заключительная часть симфонии называется «Пастушеская песнь. Радостные и благодарные чувства после бури» — это название отчасти перекликается с «Благодарственной песнью выздоравливающего Божеству» из позднего Квартета ор. 132. По сути, «Пасторальная симфония» завершается гимнической молитвой, обращенной к небу от имени идеального «естественного человека» — пастуха. Начинаясь как пастораль светская и даже интимно-личная (в первой части изображается «Пробуждение радостных чувств по прибытии в деревню» — подразумевается, естественно, восторг горожанина, истосковавшегося по природе), симфония завершается как пастораль религиозно-пантеистическая. На наш взгляд, концепция природы, запечатленная в «Пасторальной симфонии», — не просто отражение идей руссоизма, о чем вспоминают прежде всего, но и воплощение концепции природы, сформулированной мыслителями и поэтами немецкого Просвещения, преимущественно протестантского направления: Гёте, Канта, Клопштока, Геллерта, Гердера, пастора Штурма (его книга «Наблюдения над творениями Божьими в царстве природы» (1811) имела в библиотеке Бетховена). Природа здесь обоготворяется и одухотворяется сама по себе, как Творение, а не в связи с традиционными образами Доброго Пастыря и Рождества. Бог в этой концепции, возможно, не имеет библейско-христианского облика и предстает в качестве Высшего Разума и Высшего Добра, присутствующего в каждой частице созданного им мира — в шелесте деревьев и журчании ручья, в свисте птиц и в звуках крестьянской музыки, в грохоте бури и в песне пастуха.

Как мы уже однажды вспоминали, согласно свидетельству Шиндлера, Бетховен как-то ответил на его вопрос о содержании Сонат ор. 31 № 2, d-moll и ор. 57, f-moll: «Прочтите-ка "Бурю" Шекспира», — чем привел собеседника в полное недоумение (Schindler, 459). В самом деле, хотя в этих сонатах довольно много «бурной» музыки, они настолько различны, что о сюжетном их соответствии драме Шекспира говорить не приходится. Возможно, Бетховен хотел намекнуть на самую общую проблематику этой загадочной пьесы: Стихия, Судьба, Бог, Человек, диалектика Свободы и Несвободы. По-видимому, Бетховен был склонен отождествлять себя с Просперо, этим магом и философом на троне, лишившимся царства, но получившим власть гораздо более высокого порядка — власть над духами и стихиями. Так, уже на смертном одре он называл мальчика Герхарда Брейнинга, сына своего давнего друга, «своим Ариэлем» (духом воздуха из «Бури»). А в письме от 13 февраля 1814 года к Ф. Брунsvику, которому, кстати, посвящена Соната ор. 57, есть удивительная фраза, содержащая аллюзии как на евангельское «Царство Мое не от мира сего», так и на образы «Бури»: ■ «Что касается меня — Боже правый! — то мое царство в воздухе. словно вихрь, мчатся вокруг меня звуки, и в душе моей часто бушует такой же вихрь» (ПБ 2, № 484). Ясная связь между божественным началом, природными явлениями и творческим процессом художника прослеживается и в высказывании Бетховена, записанном Л. Шлёссером в ответ на вопрос, откуда композитор черпает свои художественные идеи: ■ «Я улавливаю их на лоне

природы, в лесу, на прогулках, в тишине ночи, ранним утром, возбужденный настроениями, которые у поэта выражаются словами, а у меня превращаются в звуки, звучат, шумят, бушуют, пока не станут предо мною в виде нот» (цит. по: ПБ 2, коммент. 4 на с. 187).

Всё это говорит о том, что в музыке последнего из венских классиков топос пасторали приобретает философское звучание и потому ничуть не менее важен, нежели топос героический, батальный или патетический. Недаром Пятая и Шестая, «Пасторальная» симфонии сочинялись практически одновременно и были впервые исполнены в одном концерте 22 декабря 1808 года. Каждая из них может рассматриваться как наиболее чистое и художественно совершенное воплощение определенного типа содержания и как своеобразный итог соответствующей линии в классической музыке. Если относительно В. А. Моцарта можно спорить о том, присутствуют в его музыке образы природы или нет, а гайдновская пасторальность выглядит, с точки зрения последующих поколений, наивной и патриархальной (не всякий способен распознать в ней особую мудрость и духовную гармоничность), то Бетховен в этом аспекте иногда кажется чуть ли не романтиком. Однако между ним и романтиками, даже ранними, существует незримая граница, в том числе в трактовке пасторальности и образов природы вообще. Прежде всего, Бетховен как истинный классик никогда не занимался живописанием пейзажа просто ради любования его красотой и прелестью; для него это всегда было, как он сам писал в пояснениях к «Пасторальной симфонии», «более выражение чувств, нежели живопись». В центре природного мира у него всегда находится человек, а природа несет в себе нечто божественное, но притом возвышенно-светлое, не враждебное человеку и внутренне понятное ему.

Романтические олицетворения природных и сверхъестественных сил — ундины, сильфиды, эльфы, прочие духи — в классической музыке высоких жанров не появляются; у венских классиков им нет места даже на периферии жанровой системы (композиторы второго и третьего рангов вводили подобные образы в развлекательный жанр зингшпиля⁵¹). Вряд ли случайно, что молодой Бетховен, набросавший эскиз песни «Лесной царь» на текст баллады Гёте, оставил его незавершенным (WoO 131; KHV, 593), словно бы почувствовав, что мистический ужас, которым проникнута баллада, лежит вне пределов его эстетических представлений. Некоторая танцевальность ритма в мелодии Бетховена придает ей черты мрачной сицилианы, то есть является вариантом пасторального топоса, между тем как у Гёте никакой пасторальности вообще нет. И. Ф. Рейхардт, не столь, вероятно, чувствительный к подобным тонкостям, без колебаний написал и издал своего «Лесного царя»; по стилистике он близок к бетховенскому эскизу, и никакой сверхъестественной жути здесь тоже нет (хотя бы потому, что почти все строфы поются на одну, повествовательную по тону, мелодию, а сопровождение сводится к скупой аккордовой поддержке верхнего голоса). Подлинная стихийная и экзистенциальная жуть появится только у Шуберта.

⁵¹ Сказочно-фантастические мотивы стали типичными для венского зингшпиля и немецкой комической оперы еще в конце XVIII века. Назовем лишь несколько наиболее популярных произведений: «Блуждающий огонек» И. Умлауфа (1782), «Красная шапочка» К. Диттерсдорфа (1788), «Оберон, король эльфов» П. Враницкого (1789), «Дунайская русалка» Ф. Кауэра (1798) и др.

33a) Л. Бетховен. «Лесной царь» (эскиз)



336) И. Ф. Рейхардт. «Лесной царь»

Sehr lebhaft und schauerlich



Следовательно, и описанный нами ранее героический, и пасторальный топыс подводят нас к хронологической границе между классической и романтической эпохами, и опять эта граница приходится примерно на 1813–1816 годы: баллада Шуберта «Лесной царь» (1815), опера Э. Т. А. Гофмана «Ундина» (создана в 1813/1814, поставлена в 1816), опера Л. Шпора «Фауст» (1816). В этих произведениях уже нельзя говорить о топосе пасторальности; природа в них явлена совсем с другой стороны — она воспринимается как особый фантастический мир, неудержимо влекущий к себе человека, но таящий в себе загадку или даже угрозу. Нимфам и аркадским пастухам в этом мире уже нет места.

5.8. Радость

Дитя небес — радость, которой жаждешь ты, — она вокруг тебя, она в тебе, дочь трезвого разума и тихого наслаждения, сестра умеренности и удовлетворенности существованием твоим, жизнью и смертью.

И. Г. Гердер, «Идеи к философии истории человечества» (1784)⁵²

Топос радости кажется еще более ясным, чем топос пасторали, однако для классической эпохи он имеет чрезвычайно важное значение, и потому обойти его молчанием мы не вправе. Возможно, именно непреходящее ощущение радости бытия определяет самую суть классической музыки и ее основное экзистенциальное отличие от музыки других эпох. Ведь мы не можем сказать того же самого о всей музыке эпохи Возрождения, Барокко, Романтизма и тем более — о музыке XX века. Конечно, сама сущность искусства, особенно искусства музыкального, такова, что радость от восприятия красоты материала и формы, радость от игры творческого воображения, радость от приобщения к чему-то великому присутствует в восприятии композитора, исполнителя и слушателя даже при самом мрачном содержании и при самом дисгармоничном, но мастерски созданном облике произведения. Однако до этой радости нужно еще докапываться и искать ее истоки в глубинах собственного подсознания, в катартическом или гедонистическом назначении искусства, в эстетическом удовольствии от совершенства конструкции. А радость классической музыки дается нам непосредственно, она не требует, чтобы ее непременно заслужили или выстрадали, но одаряет своей улыбкой каждого, подразумевая, что любой человек ее достоин. Радость царит в классической музыке от самого начала до самого конца эпохи, в течение почти целого столетия, от «Служанки-госпожи» Перголези (1733) до Девятой симфонии Бетховена (1824).

В немецкой культуре классической эпохи категории радости стало придаваться философское значение. Как указывал в своем комментарии к оде Шиллера «К Радости» А. В. Михайлов, «понятие “радости” собирает в себе многие духовные устремления XVIII века — социальный оптимизм, идею гармоничного и совершенного мира и представление о внутренне гармоничной личности. Персонафикация Радости впервые появляется у немецкого поэта Фридриха фон Хагедорна (1708–1754) в оде «An die Freude» (1744) — Die Göttin Freude⁵³. Эта ода послужила основой и образцом для последующих поколений (Уц, Клопшток, Хёльти, Гердер, который писал в «Идеях к философии истории человечества» о «Himmelskind Freude», — цит. по: Шиллер 1984, 553).

Добавим от себя, что в самой персонафикации абстрактных понятий не было ничего необычного. Следуя барочной аллегорической традиции, поэты XVIII — начала XIX века воспевали в образах прекрасных богинь и другие высшие ценности и добродетели, причем особенно характерно это было для жанра

⁵² Гердер 1977, 225.

⁵³ Богиня Радость (нем.). Данная ода Хагедорна была положена на музыку Г. Ф. Телеманом. — Л. К.

оды. Вспомним оду Руссо «К Фортуне» (в переводе Ломоносова — «На Счастье») или «Вольность» Радищева. В музыкальном театре XVIII века такие образы также присутствовали, причем не только во французской опере, для прологов которой они были до рутинности традиционны, но и в итальянской серенаде или *fiesta teatrale* (сюжеты типа «Геркулес на распутье», где юный герой выбирает между Сладострастием и Добродетелью, или многократно положенные на музыку либретто Метастазιο «Сон Сципиона», где древнеримского полководца пытаются соблазнить то улыбчивая, но переменчивая Фортуна, то не сулящая легких путей Констанца — Постоянство).

Однако в персонификациях Радости угадывается не просто аллегория, а настоящее восторженное одухотворение великой вселенской силы, которая в пантеоне античной мифологии даже не была представлена отдельным божеством (отношение к ней имели только Хариты, не игравшие на Олимпе особо важной роли). Возможно, поэтому ода Шиллера «К радости», появившаяся в первой своей редакции в 1785 году, где эта концепция выражена с наибольшей полнотой и глубиной, завоевала такую небывалую популярность. Ее клали на музыку очень многие композиторы, среди которых были и любители, и выдающиеся мастера, в том числе К. Г. Кёрнер, И. Г. Науманн, К. Ф. Д. Шубарт, К. Ф. Цельтер и, наконец, Бетховен. В начале XIX века в Берлине и Гамбурге вышли в свет два различных сборника вокальных произведений на текст «Оды к Радости».

Сам Шиллер в начале нового столетия, похоже, расстался с некоторыми иллюзиями своей молодости и стал оценивать эту оду весьма критически, хотя все же включил ее в издание своих стихотворений 1803 года. В письме к Кёрнеру от 21 октября 1800 года он писал: ■ «По моему теперешнему ощущению, это совсем неудачное стихотворение, и хотя оно отмечено известным огнем чувства, оно весьма дурно и характеризует ту степень культуры, которую мне пришлось оставить позади себя, чтобы добиться чего-то стоящего. А поскольку оно шло навстречу ложному вкусу эпохи, то удостоилось чести стать почти народным» (цит. по: Жан-Поль 1981, 440).

Однако настоящей народности в понимании XVIII века, то есть безыскусной простоты и эмоциональной непосредственности, в шиллеровской оде как раз и нет. Ее жанр словно маскируется под обычную застольную песню, но на самом деле апеллирует к стилистике философских бесед на каком-нибудь античном «пиру мудрецов». Отсюда — странные для компанейской песни образы, которые вызвали полное недоумение ироничного Жан-Поля, удивлявшегося, что в «Оде к Радости» ■ «...к пиршественному столу приглашают не только “мертвецов”, как у египтян — к столу обеденному, но и “каннибалов”, “отчаяние”, “саван”, “злодея”, “верховное судилище” и всякие прочие беды-злосчастия, — чтобы потом изгонять их пением и вином» (Жан-Поль 1981, 347). К этому аппетитному набору можно добавить еще и сладострастного «червя» из III строфы.

В чем же смысл всего этого? В том, что космическая, небесная и вместе с тем потусторонняя Радость («дочь Элизима») охватывает мановением своего «нежного крыла» *всё мироздание целиком*. Возможно, яснее всего это сказано в запеве IV строфы (приводится в поэтическом переводе К. Аксакова, который представляется нам наиболее точным по смыслу):

Радость — мощная пружина
Всех бесчисленных миров;

Радость двигает машины
вечных мировых часов,
из семян цветы выводит,
хоры звездны из небес,
сферы в отдалении водит
недоступны для очес.

Контрасты и антитезы нужны поэту именно для выражения этой объединенности Вселенной через Радость:

Запев III строфы:

Все творения живые
радость средь природы пьют,
все — и добрые, и злые,
по стезе ея идут.
Сон, вино, привет участья,
друга нам она дарит:
дышит червь животной страстью,
к Богу херувим летит.

Начало запева VII строфы:

Радостью кипят бокалы,
и в крови вина златой
пьют смиренье каннибалы,
А в отчаяньи — покой.

Надо всеми этими образами витает проходящий рефреном почти через все строфы хорового припева образ Бога, обитающего «над звездами». Его эпитеты: «любимый Отец» (I припев), «Неведомый» (II), «Творец» (III), «великий Бог» (V), «Добрый Дух» (VII). Вся эта лексика выдержана вполне в духе просветительской религии, не отрицавшей существование Верховного Существа, но допускавшей, что у него могут быть различные имена — не только Иисус или Иегова, но и Зевс, Брахма, Аллах, Будда и т. д. Совершенно не бытовой характер этой оды еще раз подчеркивается в припеве IX строфы (той самой, что была изъята поэтом из второй редакции), в котором неожиданно раскрывается смысл эпитета Радости из самых первых строк оды — «дочь Элизиму»: *«О веселый час прощания! Сладкий сон в погребальном саване! Братья — ласковых вам слов из уст Судии мертвых!»*

Трансцендентный смысл шиллеровской оды был в XVIII веке ясен далеко не каждому, кто с упоением читал ее или клал на музыку. Однако даже краткий ее анализ показывает, что сама заключенная в ней философия, соединяющая в себе неоплатонические и христианские мотивы, но ставящая на место античной и христианской категории Эроса или Любви категорию Радости, отражает именно мирозерцание XVIII века и никакого другого времени.

«Ода к Радости» в финале Девятой симфонии Бетховена также по-своему воплощает просветительские идеалы, но, в сущности, является уже совсем другим произведением. Текст Шиллера в ней не только сильно сокращен, но и перекомпонован так, что большинство «странных» или «неприятных» образов, связанных со смертью, оказывается изъятым; мысль о Боге звучит не в цепочке рефренов, а в одном-единственном развернутом эпизоде («Seid umschlungen, Millionen!»; здесь объединены припевы I и III строф); мистическое начало почти не ощущается, зато ода наполняется пафосом политической утопии. На наш взгляд, в ней Бетховен запечатлел конституцию некоего идеального государства или празднество в честь этой конституции. Отсюда — последовательность эпизодов: выступления корифеев (тема Радости у солистов), военный парад и картина битвы (соло

тенора), торжественное богослужение под открытым небом и, наконец, всеобщая вакханалия (см. об этом подробнее: Кириллина 1995, 257–259).

Все прочие музыкальные воплощения «Оды к Радости» вообще не претендуют ни на собственное обобщение ее проблематики, ни на художественную самостоятельность — это именно песни, сольные или хоровые, в которых акцентируется либо дружеская доброжелательность, либо почти церковная торжественность, но не смысловая глубина. Приведем в пример начало сочинения Цельтера (1798), стилизованного под протестантский хорал, но не возвышающегося до универсальной гимничности бетховенской «темы Радости».

34

К. Ф. Цельтер. «Ода к радости» (начало)

Feierlich und mit Zunehmender Lebhaftigkeit

Freu - de' schö-ner Göt-ter- Fun-ken, Toch-ter aus E - ly - si - um!

Wir be - tre - ten feu-er-trun-ken, Himm-li-sche! dein Hei - lig - tum

Глубина обобщений иногда присутствует, однако там, где, не зависимо от концепции Шиллера, композиторы-классики сами приходят к подобным идеям, пусть даже не в полном их вселенском охвате. Думается, что для Моцарта, например, категории Любви и Радости могли быть близкими вплоть до взаимозаменяемости. Легенда о «солнечном юноше» Моцарте, которую так страстно пытался опровергнуть Г. В. Чичерин, основана не на каком-то вульгарном вымысле, а на стойко возникающем у слушателей впечатлении о светоносности его музыки и о беспричинно доставляемой ею радости. Моцарт-демиург столь же милосерден в своим творениям, как и Бог из шиллеровской оды: он никого не осуждает, не клеймит, не казнит; у него находятся добрые «слова» даже для самых непутевых персонажей (Папагено в «Волшебной флейте», герои «Cosi fan tutte») или оправдательные доводы — иногда косвенные — для злодеев, которых композитор наделяет красивой и возвышенной музыкой (Луций Сулла из юношеской оперы. Идомеи, Царица Ночи, Вителлия в «Милосердии Тита») или делает нестрашными, выставляя в комическом свете (Осмин в «Похищении из сераля», Моностах в «Волшебной флейте»).

Что касается Гайдна, то у него радостью и даже весельем проникнута даже церковная музыка. Композитор признавался своему биографу А. Дису, что уверенность в милосердии Божьем наполняла его таким воодушевлением, что он «не мог справиться со своей радостью и, давая выход веселью, писал Мизерере в темпе Аллегро» (цит. по: Матвеева 1997, Поэтика жанра, 85).

Радость в классической музыке может, впрочем, выражаться самыми разными средствами, а ее стилистика способна варьироваться от сакральной до буфонной. Однако именно топос радости, и никакой другой кроме него (даже топос игры или шутки), прочно ассоциируется с *мажорным ладом*, которому придавалось в этом случае определенное философски-эстетическое значение. Первородность мажора ощущается как изначальный залог гармоничности мироздания и оптимистического взгляда на сущность и назначение человека. Музыка же, написанная в мажоре, лучше всего отвечает основной цели этого искусства, какой ее видели многие в XVIII веке: доставлять удовольствие человеку и радовать его. ■ «Музыка и танец — это всеобщий праздник радости на Земле, праздник природы», — восклицал Гердер (Гердер 1977, 198). И. И. Кристман писал в 1782 году: ■ «Мажорный лад больше соответствует чувству радости, поскольку благодаря своей остроте и яркости звучания он способствует поднятию духа» (цит. по: Ratner 1980, 55).

Поэтому большинство классических произведений, написанных в мажоре, действительно выражают чувство радости и стараются заразить им слушателя. Особенно это касается инструментальной музыки, где, в отличие от оперы, нет сценического действия и нет текста, способного придать тому же мажору совсем иной аффективный смысл — меланхолический, возвышенно-скорбный, воинственный, яростный, героический.

Внутренние градации топоса Радости в классической музыке примерно таковы: *сакральная гимничность*, свойственная жанру оды и опирающаяся на церковную стилистику (таково самое возвышенное проявление радости); *безмятежное блаженство*, выражаемое часто в стилистике пасторали (радость-наслаждение); *милое и мирное веселье*, свойственное стилистике классических рондо и также нередко имеющее пасторальный характер (радость-довольство); *моторная жизнерадостность*, воплощающая радость, кипучую энергию бытия — свойственна многим сонатным *allegri*, особенно в финалах; *простодушное веселье*, часто связанное с танцевальными ритмами и нередко сочетающееся с комическими эффектами; *бравурная триумфальность*, опирающаяся на стилистику торжественного марша; *вакхическое буйство* (как, например, в финале Седьмой симфонии Бетховена; до Бетховена встречается редко) — и, наконец, самый психологически сложный и изысканный оттенок: выстрадавшая радость, радость сквозь слезы, та самая «дочь Элизиума», которая порой является во мраке отчаяния и с улыбкой зовет за собой в лучший мир. Подобные образы можно найти у всех великих мастеров эпохи. И возможно, такое философское истолкование допускают нередкие у классиков неожиданные мажорные коды или финалы сугубо минорных, драматических, меланхолических и даже трагических сочинений (Гайдн, Квартет ор. 76 № 2, d-moll; Моцарт, Квintет g-moll для струнных инструментов и Концерт № 20, d-moll; Бетховен, коды финалов Квартетов ор. 95 и ор. 132). Даны ли это условной традиции, требовавшей от музыканта не оставлять слушателя в подавленном настроении или в расстроенных чувствах? Или внутреннее тяготение к гармоничному взгляду на мир? Или сложный, подобный шиллеровскому, образ Радости, который сияет не только счастливым, но и страдальцам и грешникам? Ведь писал же Бетховен в 1815 году: ■ «Мы, смертные, воплощающие бессмертное духовное начало, рождены лишь для страданий и радостей; и едва ли будет неверным сказать, что лучшие из людей обретают радость через страдания» (ПБ 2, № 592).

5.9. Метаморфозы менуэта

Роль танца в культуре человечества была, как известно, изначально связана с магией и ритуалом, и это справедливо не только по отношению к древности или фольклору. Так, молодой Людовик XIV, выступая в придворных балетах в ролях богов, вряд ли задумывался о том, что, желая того или не желая, продолжает архаическую традицию отождествления правителя с божеством в ритуальном танце (Sachs 1933, 264). Танец в XVII–XVIII веках заключал в себе также всеобъемлющий кодекс светских законов и правил, ибо через этикет выражался идеал поведения прекрасного человека в совершенном мире. В танце оказывался закодированным сам дух культуры, ее пластика, ее «жест».

В классическую эпоху танцевали все, от монархов до крестьян (за исключением, разве что, духовенства, однако в музыкальном театре могли танцевать и языческие жрецы и жрицы). Насколько трудно нам сейчас реально представить себе, чем была для той эпохи опера, настолько труднее понять, чем был для людей того времени танец в различных его облициях — немудреный способ праздничного увеселения, светский бал, оперный дивертисмент, исполняемый профессионалами балетный спектакль. Для культуры XX века вся эта сфера уже не имела той первостепенной важности, которой она обладала еще в веке XIX.

На классическую эпоху приходится оформление в некую культурную целостность нескольких взаимно пересекавшихся тенденций:

- Отбор и кодификация немногих *универсальных* танцев, имевших хождение во всей Европе как в светском бальном обиходе, так и в оперных дивертисментах и в инструментальной музыке; прежде всего это менуэт, контрданс и полонез (последний был особенно любим в России), в начале XIX века также вальс — прочие танцы более локальны.

- Развитие института *светского бала* от чисто аристократической формы праздничного времяпрепровождения к смешанному или общедоступному (с известными ограничениями) увеселению; в связи с этим — некоторая демократизация этикета и самого танца, но зато и окончательное размежевание любительской и профессиональной танцевальной техники.

- Резкая *профессионализация балетного искусства* и усложнение его языка, форм и поэтики; возрастание виртуозности сольного танца, причем преимущественно мужского; техническое совершенствование танца сопровождалось упрощением балетного костюма и избавлением от высоких париков, каблучков, корсетов, фижм и т. д.; результат — смелые реформы Новерра, Анджолини и Вигано, приведшие в XVIII веке к появлению драматического балета, или хореодрамы.

- Усиление драматической и композиционной сложности *оперных танцев*; для этого, естественно, требовалась музыка, выходившая за рамки обычной вставной сюиты танцевальных номеров.

- Проникновение танцевальных жанров и стилистики отдельных танцев внутрь *непрограммной инструментальной музыки*. Барочная сюита танцев отмирает, зато танцы и танцевальность в их бальном или престоном варианте становятся неотъемлемой частью поэтики классической симфонии, дивертисмента, сонаты и т. д.

Нам представляется, что существовала незримая взаимосвязь между всеми этими явлениями. Так, XVIII век был решающим в самоопределении как жанра

балета, так и жанра симфонии (или сонаты). Оба эти жанра основывались на высокоразвитой системе «условных знаков» (выражение Лессинга), которые обозначали не нечто конкретное, предметное, осязаемое, а наоборот, нечто абстрактное, не обыденное, не выразимое словами и притом понятное без слов. И так же, как некоторых мыслителей эпохи Просвещения раздражала «бессмысленная» навязчивость инструментальной музыки, так вводила их в недоумение и беспредметность дивертисментного балета, поскольку старые ключи к его космологическим и мифологическим тайнам были наглухо погребены в забытых всеми трактатах XVI–XVII веков⁵⁴. Так, Дидро писал: ■ «Я очень хотел бы, чтобы мне объяснили, что означают такие танцы, как менуэт, пасье, ригодон, аллеманда, сарабанда, в которых танцор движется по определенным линиям. Он извивается с бесконечной грацией, он не делает ни одного движения, которое не прельщало бы легкостью, изяществом, благородством. Но чему подражает он? Это не значит уметь петь, это значит только уметь брать ноты. Танец — это поэма. <...> Это подражание посредством движений, которое требует содействия поэта, художника, музыканта и пантомимиста. Эта поэма имеет свой сюжет, и этот сюжет можно разбить на акты и сцены» (цит. по: МЭЗЕ, 476).

То есть для французского мыслителя грация и благородство танца сами по себе не могли считаться достойной целью; ему непременно нужен был связный сюжет, как в драме или опере. Эти же тенденции были характерны для восприятия классической инструментальной музыки: авторы чаще всего не давали своим произведениям программных названий, но за них это охотно делали слушатели.

Не имея возможности углубляться здесь в поэтику балета классической эпохи или подробно описывать балльные нравы и обычаи, мы сосредоточим свое внимание лишь на одном танце, который, однако, вправе служить эмблемой всей культуры XVIII века — *менуэте*. О характере прочих танцев мы вкратце говорили в главе о метре и ритме (раздел «Марши и танцы»), но менуэт для классической симфонии — нечто большее, нежели просто танец.

По длительному периоду своей популярности (от времен Людовика XIV до начала XIX века), по глубине воздействия на все прочие жанры и по богатству своей семантики менуэт может сравниться только с пришедшим ему на смену вальсом, воплотившем в себе танцевальный идеал романтизма. Это больше, чем просто танец или просто жанр. Поэтому мы помещаем очерк о менуэте в главе, посвященной топике.

Менуэт считался «королем танцев и танцем королей». Почему судьба вознесла его так высоко? Одной из причин являлась, наверное, его размеренная трехдольность (хотя существовала и быстрая разновидность менуэта, близкая во

⁵⁴ Однажды при изучении гравюр с планами регулярных садов и парков XVIII века, автору этих строк пришла в голову мысль, для подтверждения или опровержения которой понадобилось бы отдельное исследование. Эти планы рассчитаны на взгляд с высоты птичьего (или божеского) полета, то есть красота, соразмерность и изящество замысла архитектора как бы адресуются самому высшему ценителю, Богу. В то же время причудливые рокайльные очертания дорожек, клумб, фонтанов своей абстрактной прелестью напоминают и растительные орнаменты, и схематическую запись балльных танцев, и фигуры на карте звездного неба, и даже графическое изображение танцев пчел. По-видимому, внутреннее ощущение взаимосвязи гармонии в Космосе, Природе, человеческом обществе и в искусстве в XVIII веке еще не умерло, хотя, вероятно, она уже не осознавалась как специально культивируемая система символов.

Франции к паспье, а в Австрии к лендлеру). Семантика трехдольности основывалась не только на сакральном для христианской культуры значении числа 3, но и на ощущении плавности, закругленности, легкости трехдольного метра в противоположность более приземленному, увесисто шагающему или бойко подпрыгивающему двудольному. Среди трехдольных танцев у менуэта не было в XVIII веке соперников, поскольку он мог вобрать в себя и торжественность сарабанды, и величавую грацию чаконны, и изящную подвижность паспье или куранты, а затем и уопительное кружение лендлера.

При этом менуэт оставался воплощением аристократизма (или мечты о нем). Греческое слово «аристос» означает, собственно, «наилучший», и эта превосходная степень качества включает в себя ряд важных этических понятий: доблесть (внутреннюю, моральную, и внешнюю, проявляющуюся в смелом и благородном поведении), добродетель (верность божеским установлениям), благочиние (следование долгу и этикету), грацию (знак физического совершенства, хорошего воспитания и душевной гармонии). Мменуэт позволял выразить в пластическом «жесте» все качества «лучшего» человека, не жертвуя ничем. Другие же танцы выделяли обычно одну-две главные черты и потому не обладали такой универсальностью смысла. Так, например, контрданс не мог быть элегически-мечтательным или философски-возвышенным, а менуэт мог.

В менуэте воплощалась не только идея достоинства и красоты абстрактного идеального человека эпохи Просвещения, но и гармония мужественного и женственного начала. Танец был парным, однако партнеры не соприкасались так близко, как это стало возможным в вальсе, и не пускались по-детски вскачь, как в контрдансе; между ними всегда сохранялась почтительная дистанция, и в музыке менуэта запечатлелись «мужские» шаги (размеренные четверти) и «женские» (семенящие восьмые), взаимные учтивости и комплименты (симметричные фразы вопросо-ответной структуры) и неприменный благодарственный обмен поклоном и реверансом в конце танца (кадансовая формула с задержанием). Так, в менуэта из Симфонии № 39, Es-dur, Моцарта первые 8 тактов — явно «мужские», вторые — «женские»; это соотношение сохраняется и между первой частью менуэта в целом и трио, имеющим ремарку *dolce cantando*.

В Вене времен правления императора Иосифа II (1780–1790) менуэт мог даже приобретать значение символа гармонии сословий. Иосиф, как известно, сильно упростил принятый ранее при австрийском дворе чопорный испанский этикет и любил представлять в образе императора-бюргера, часто появляясь на людях в партикулярном платье и запросто общаясь с подданными. При нем придворные балы в Редутных залах дворца Хофбург сделались доступными для «третьего сословия» — состоятельных торговцев, банкиров, чиновников, интеллигенции, представителей артистических профессий (вход был закрыт только для слуг и лиц, занимающихся физическим трудом). По мнению Й. Гмайнера, нередкий у венских классиков стилизованный контраст частей менуэта (чередование аристократического и народного танца, или наоборот) отражал эту идею социальной гармонии, сочетающуюся с идеей иерархии и самостоятельности слоев общества (Gmeiner 1979, 34, 77–80). Ведь подразумевалось, что обе «музыки» звучат на одном балу, однако танцующие при этом не смешиваются и не мешают друг другу⁵⁵.

⁵⁵ В России подобные эксперименты общения сословий (естественно, с поправкой на местные нравы) проводились при Александре I и Николае I. В воспоминаниях А. О. Смирновой-

Менуэт имел несколько разновидностей, обладавших отличной друг от друга семантикой, но допускавших сочетание в рамках одного произведения.

Придворный аристократический менуэт был подчеркнута торжественным и помпезным, иногда мужественно-воинственным. Типичными для него средствами выразительности являлись: решительный затакт (нередко квартовый); пунктированный ритм; трезвучные и квартовые мелодические обороты; в оркестре — использование труб и литавр, в другой инструментальной музыке — подражание трубам и литаврам посредством унисонов и аккордов; иногда присутствовал элемент величественной архаики в виде барочных имитационных переплетений голосов, терпких диссонантных задержаний и т. д.

Аристократический придворный менуэт мог иметь и более мягкий характер, однако его чертой оставалась некая приподнятая праздничность: аккордовый склад, четкая ритмика (затакт часто отсутствует), чередование *tutti* и *solì*.

Галантный менуэт — также преимущественно придворный, но имеющий пленительный женственный облик: певучая мелодия, нередко дублированная в терцию или сексту или украшенная мелизмами; затакт, часто смягченный «распевом»; секундовые интонации «вздохов»; капризно-игривый обращенный пунктированный ритм («ломбардский»); мягкие «приседания» в кадансах; фигурации по звукам трезвучия в аккомпанементе.

Пасторальный менуэт, описанный, в частности, у Зульцера, близок к галантному, но, как правило, не имеет затакта и звучит с «волыночным» сопровождением либо включают другие приметы пасторальности (тональности G-dur, F-dur; подражание звучности флейт или свирелей, и т. д.).

Деревенский, простонародный менуэт резко отличается от пасторального и демонстрирует нарочитую грубоватость, неуклюжесть и непринужденную жизнерадостность. Особую пикантность ему придает старательное подражание придворному танцу, выливающееся в преувеличенную помпезность и нарочитое отсутствие меры. Однако деревенский менуэт имел свои разновидности: 1) лендлер как веселый танец с подскоками и притоптыванием то в такт, то совсем не в такт (синкопы и *sf* на слабых долях); 2) «немецкий», шлейфер, а также другие ранние разновидности вальса — подвижный вращающийся танец с непрерывным движением восьмыми в мелодии или в аккомпанементе; в отличие от обычного менуэта, имеющего, как правило, три акцента, в любом лендлере на такт приходится только один акцент.

Народных менуэтов особенно много в музыке Гайдна, но если в «Лондонских симфониях», рассчитанных на широкую публику, они решительно преобладают (обычно в первом разделе — грубоватый танец, а в трио — шлейфер или

Россет мы читаем: ■ «В 1828 году был первого января бал с мужиками, в их числе, конечно, было более половины петербургских мещан. Государыня была в сарафане, в повойнике, и все фрейлины тоже. <...> Полиция счетом впускала народ, но более сорока тысяч не впускали. Давка была страшная. <...> Императрица Мария Федоровна сидела за ломберным столом и играла в бостон или вист, с ней министры, в Георгиевском зале; туда мужиков пускали по десять зараз. Везде гремела полковая музыка. <...> Лакеи разливали чай и мешали чай ложечками, не равно кто-нибудь позарится на чужое добро. <...> Все комнаты были обиты разноцветным стеклярусом, и освещение было а *giògno*, и (это все от времен Екатерины) за ужином играла духовая музыка Бетховена» (Смирнова-Россет 1990, 115). В николаевской России уже не танцевали менуэт, но сама ситуация была, вероятно, вполне типичной.

лендлер; см.: Симфонии № 94, 97, 98, 100, 103, 104), то в камерных произведениях картина несколько иная. В клавирных сонатах чаще всего встречаются различные типы придворного менуэта; в квартетах же, начиная со знаменитых «Русских» ор. 33, Гайдн нередко сближает менуэт со скерцо или просто превращает одно в другое (так, в Квартете ор. 76 № 1 третья часть обозначена как «менуэт», но ее темп — Presto, в то время как обычно темпы сонатно-симфонических менуэтов Гайдна колеблются между Allegretto и Allegro). Конечно, в камерной музыке Гайдна народных менуэтов тоже немало (см. Квартеты ор. 20 № 4, ор. 64 № 4 и др.), но стилистических нюансов здесь гораздо больше, нежели в музыке симфонической.

Как отмечал Е. А. Рубаха, «вплоть до Венского конгресса сохранялось различие более медленного и изящного менуэта старой традиции <...> и более быстрого, в духе лендлера» (Рубаха 1998, 137).

Если, однако, считать менуэт не просто танцем, но и *топосом*, то основную типологию можно дополнить еще несколькими видами, производными от перечисленных ранее, но встречающимися исключительно в неприкладной, высокохудожественной музыке. В отношении этих видов никакой общепринятой терминологии не существует, и потому нам придется прибегнуть к условным определениям.

Драматический менуэт — писался в минорных тональностях, причем преимущественно в бемольных (d-moll, g-moll, c-moll, f-moll). Имел характер, варьирующийся от мужественно-сурового до болезненно-страдальческого. Обычно фигурирует внутри сонатно-симфонических циклов, иногда в качестве трио основного мажорного менуэта, иногда как основной образ. В последнем случае минорный драматический менуэт обычно входит в состав минорных же циклов, органично вписываясь в общий замысел произведения — «патетический» или «чувствительный» (Моцарт, менуэты в Квинтетах для струнных инструментов c-moll и g-moll, Квартете d-moll, Симфониях № 25, 40; Гайдн, менуэты в Симфониях № 44, 49; в Квартете ор. 76 № 2, d-moll, в неоконченном Квартете ор. 103).

Чаще всего драматический менуэт стилистически произведен от торжественно-аристократического, поскольку имеет сходную семантику (доблесть и мужество перед лицом высших сил), но может включать в себя и элементы галантного менуэта, которым минор придает «чувствительный» меланхолический оттенок.

Считается, что совершеннейший образец такого менуэта дал Моцарт в Симфонии № 40, g-moll, однако этот вариант отнюдь не был большой редкостью и у других композиторов классической эпохи, причем не только Гайдна или Бетховена. У Гайдна в клавирных сонатах 1760-х годов драматический тип менуэта встречается в минорных трио (Соната Hob. XIV/5, D-dur, часть II), что в принципе было типично именно для раннеклассического периода⁵⁶. У композиторов конца XVIII — начала XIX века (Бетховена, Э. А. Фёрстера, А. Рейхи и др.) в драматических минорных менуэтах несомненно учитывается опыт Моцарта.

⁵⁶ По наблюдению С. В. Блиновой, «в симфониях предклассиков трио почти исключительно минорные, в симфониях классического периода минорные трио не исчезают, однако во многих случаях нет стремления к ладовому контрасту...» (Блинова 1999, 53); «Предклассики, „оставаясь наедине“, углубляясь в себя, находят спрятанные в глубине конфликты, „тучи“ и „мрак“. Композиторы классического периода, двигаясь в центр композиции, словно обретают всё большую тишину и благодать» (Там же, 127).

35a)

Й. Гайдн. Соната Ноб. XIV/5, ч. II



356)

Й. Гайдн. Квартет ор. 103, ч. II



35в)

Э. А. Ферстер. Квинтет ор. 16 № 5, ч. III



35r)

Menuett
Allegro

А. Рейха. Квартет для флейты и струнных
ор. 98 № 1, ч. III

Менуэт-скерцо — ответвление либо быстрой разновидности менуэта (вроде пасье), либо народного танца; в менуэте-скерцо один акцент в такте, благодаря чему возможен очень подвижный темп (*Allegro* и даже *Presto*) и общее ощущение «порхания», быстрого «бега», игры. Родоначальником этого вида менуэта и одновременно нового жанра, скерцо, как уже говорилось, считали Й. Гайдна, хотя у других композиторов такие полуменуэты-полускерцо тоже встречаются. Они характерны скорее для камерных циклов, нежели для симфонических (Бетховен, Первая симфония). Однако собственно к жанру скерцо мы обратимся несколько позже.

Идеализированный менуэт — обычно чуть замедленный по темпу. Его семантика включает в себя и возвышенное представление об ангельской, неземной, хрупкой красоте, и призрачное ирреальное видение, и грезу о чистой любви, и ощущения души на пороге иного мира. Стилистически это вариант галантного или пасторального менуэта, но совершенно лишенный бытовой окраски. Это менуэт «не от мира сего». Его необыденность подчеркивается особыми средствами: странными и редкостными тональностями (H-dur, Fis-dur), необычными регистровым и тембровым колоритом; сложностью или утонченной изысканностью гармонии; колебаниями между мажором и минором; таинственными паузами, в которых слышится потустороннее Молчание. Как нам кажется, вопреки репутации Й. Гайдна как мастера менуэтов в народном или скерцозном духе, наиболее утонченные призрачно-мечтательные менуэты встречаются именно у него, изредка

в оркестровой музыке (менуэт Fis-dur из «Прощальной» симфонии), чаще — в камерной и клавирной.

36a)

Л. Боккерини. Квintет op. 33 № 6, ч. II

Tempo di minuetto. Amoroso

Flautatto e dolcissimo

The musical score consists of three systems. The first system shows the flute part with a trill (tr) and the piano part with a triplet (3). The second system includes the dynamic marking *pp* (pianissimo) for both parts. The third system features a triplet (3) and the dynamic marking *f* (forte) for the piano part. The score concludes with a double bar line.

366)

Й. Гайдн. Соната Hob. XIV/32, ч. II

Menuet

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano part with a triplet (3) and a trill (tr). The second system includes the dynamic marking *f* (forte) for the piano part. The score concludes with a double bar line.

Ритуальный менуэт (назовем его так, не имея более адекватного термина) уже не является собственно танцем и зачастую вообще не имеет жанрового обозначения. Часто выступает в других жанровых функциях (гимна, молитвы, медленного шествия), но содержит характерные приметы менуэта, позволяющие легко узнавать его на слух: размеренную трехакцентность такта, шагающий четвертями бас, типичные ритмоформулы или интонации, задержания в кадансах и т. д. Такой менуэт воплощает идею Закона, Долга, Чести, Царственности, Жертвенности — то есть всего, что связано с добровольным соблюдением неких высших установлений и издавна предписанных обрядов и ритуалов. В самом обычном случае это может быть рыцарственный этикет поклонения даме — например, в чувствительной арии с признанием в возвышенной (порою

безнадежной) любви⁵⁷. Но иногда дело обстоит гораздо серьезнее, и речь идет о ритуалах, связанных с жизнью и смертью, о благочестивой покорности богам и судьбе, о выражении самых важных чувств и идей в наиболее достойной и величавой, благородно-сдержанной форме. В первом акте «Орфея» Глюка в ритме менуэта выдержана пантомима, изображающая поминальный обряд над могилой Эвридики; пасторальным медленным менуэтом является и ария Орфея F-dur, также имеющая ритуальный смысл оплакивания (перерастающего, впрочем, в бунт против несправедливости судьбы). Во втором акте «Ифигении в Авлиде» появление будущей жертвы и ее царственной матери хор, как уже говорилось, приветствует менуэтом на текст: *«Какое очарование, какое величие, какая грация!»* (форма также обычная для менуэта, сложная трехчастная с трио). Глюк перенес эту музыку с некоторыми изменениями в парижскую редакцию своей «Ифигении в Тавриде», превратив приветственный менуэт в арию с хором, сопровождающим приготовления к кровавому жертвоприношению (конец второго акта). Жрицы зывают: *«Взгляните на эти печальные приготовления, о священные духи, печальные тени»*, — а Ифигения зовет к пока не узанному ею брату: *«О прими благосклонно выражение моей скорби»*, и т. д.⁵⁸.

У Моцарта в «Волшебной флейте» в характере ритуального менуэта выдержана ария Зарастро с хором в начале второго акта — это молитва богам о благополучном завершении опасных испытаний, ожидающих Тамино. Смыкание менуэта со стилистикой церковной музыки выглядит в данном случае (как и в ряде других) совершенно органичным. Моцарту явно подражал Винтер, сочинивший молитву инкских жрецов к Солнцу в первом акте «Прерванного жертвоприношения» в тональности арии Зарастро (текст хора: *«Ты, чья могучая сила поддерживает небесную твердь»* и т. д.).

37

П. ф. Винтер. «Прерванное жертвоприношение»,
акт I, финал



Медленные или умеренно подвижные менуэты могут встретиться и в подлинной церковной музыке раннеклассической и классической эпох. В мессах Й. Гайдна немало откровенных менуэтов, что с неудовольствием отмечали некоторые современники (Кюрие из поздней мессы «Heilig»). Есть они и в мессах М. Гайдна, правда, тут они бывают лишены жизнерадостности, свойственной музыке старшего брата (Agnus Dei из Мессы tempore Quadragesimae), и в мессах В. А. Моцарта. В «Торжественной мессе» Бетховена эпизод в характере величе-

⁵⁷ Часто встречается в барочной опере. Например, у Генделя в опере «Александр» во втором акте индийский царь Таксил признается в безответной любви к скифской царевне (ария «Sempre fido»).

⁵⁸ Во второй, венской редакции оперы, эта сцена оказалась выпущенной. Как нам кажется, без этой сцены второй акт многое теряет.

ственного менуэта появляется на словах «И вочеловечился» («Et homo factus est») в Credo. Сходным смыслом обладает и побочная тема в духе пышного придворного менуэта из молитвенной медленной части бетховенского Квартета op. 132 («Благодарственная песнь выздоравливающего божеству»); авторская ремарка гласит: «Ощущая прилив новых сил», — и жанр менуэта позволяет выразить радостный душевный подъем, не нарушая благоговейного характера первой темы — песнопения в старинном церковном стиле.

Обычно считается, что Бетховен внес свою лепту в окончательное оформление классического сонатно-симфонического цикла, *заменив* традиционный менуэт быстрым и динамичным скерцо. Это не совсем верно. Во-первых, сделал это еще Й. Гайдн (в Квартетах op. 33). А во-вторых, у Бетховена произошло решительное размежевание стилистики и топики менуэта и скерцо, но не замена одного другим. Менуэт остался в его творчестве в качестве лирического топоса и переместился в медленную часть, утратив заодно и жанровое название (Бетховен, как и другие композиторы его эпохи, называл менуэтом *только* пьесу в сложной трехчастной форме с трио; в других случаях, если это рондо, вариации или что-то иное, стоит обычно указание *Tempo di minuetto*). В некоторых циклах у Бетховена есть на самом деле и менуэт, и скерцо (Соната op. 31 № 3), только менуэт иногда представлен как топос, а не как форма. В Первой симфонии медленная часть, невзирая на ее полифоничность и сонатность, по ритмике является довольно чинным менуэтом (а часть, названная менуэтом, фактически превращается в скерцо); то же самое мы наблюдаем во Второй симфонии (*Larghetto* — менуэт в духе галантной любовной арии), отчасти — в Пятой (первая тема *Andante* в эскизах имела вид и форму менуэта) и в Восьмой (обе средние части, *Allegretto* и менуэт, колеблются между юмором и лирикой). В трехчастных циклах средние, лирические части в характере менуэта встречаются у Бетховена, например, в Сонате op. 10 № 2, во Втором фортепианном концерте, в Сонате для скрипки и фортепиано op. 30 № 3. Первоначально таким задумывался и цикл Сонаты op. 53, и изъятое из него *Andante favori F-dur* (WoO 56) тоже является менуэтом по стилю. К менуэтам можно отнести и тему вариаций в первой части Сонаты op. 26 («С траурным маршем»), и вторую тему *Adagio* Девятой симфонии, и — с некоторыми оговорками — тему вариаций в финале Сонаты op. 109 (поступь «ритуального менуэта», ритм генделевской сарабанды и хоральный склад).

Эти метаморфозы вполне объяснимы. Для Бетховена менуэт был танцем его молодости, символом «золотого века» и «утраченного рая» — милой боннской патриархальности, соблазнов и очарования венских аристократических салонов, беззаботных балов в зале Редута — всего, что было сметено ураганом революции и наполеоновских войн. Целая эпоха ушла в небытие на глазах у Бетховена, а между тем в ней было, что с благодарностью вспомнить и о чем пожалеть. Менуэт, уступив место на общедоступных балах непринужденному вальсу, превратился в идеальное видение, в средоточие неземной грации и утонченных переживаний. «Душа моя, Элизиум теней», — эти слова Ф. И. Тютчева мог бы сказать о себе в 1820-х годах и Бетховен: в тень ушел весь XVIII век и даже его сокрушитель, Наполеон; тенями сделались обожествленные потомками Моцарт и Гайдн; в сонм теней влились и образы некогда дорогих Бетховену женщин. Все эти тени витают в поздних бетховенских менуэтах. О некоторых из них мы уже упоминали; добавим сюда еще несколько штрихов. В Багатели (op. 126 № 1) слышится пантеистическая хвала небесам, но тональность и мелодический

каркас этой пьесы заставляют вспомнить о всем знакомой менуэтной теме, использованной Бетховеном дважды: в легкой Сонате оп. 49 № 1 и в Септете.

38a)

Л. Бетховен. Соната оп. 49 № 2, ч. II

Tempo di Menuetto

38б)

Л. Бетховен. Багатель оп. 126 № 1

Andante con moto

Наконец, два самых поздних фортепианных произведения Бетховена, Соната оп. 111 и 33 вариации оп. 120 на вальс Диабелли, теснейшим образом связаны как друг с другом, так и с топом менуэта.

Известно, что вариации, сочинявшиеся в 1819–1823 годах, были начаты раньше последней сонаты, а закончены несколько позже (в 1822 году соната уже вышла в свет). И вполне вероятно, что тема незатейливого вальса (точнее, «немецкого») Диабелли, пройдя через лабиринты образных трансформаций в сознании Бетховена, оказала влияние на окончательное формирование темы Ариетты из оп. 111. Но затем они как бы поменялись ролями, и уже Ариетта стала воздействовать на некоторые вариации из оп. 120, что доказывается материалами сохранившихся эскизов (Kinderman 1987, 115).

39a)

Vivace

А. Диабелли. Тема-вальс



39б)

Presto scherzando

Л. Бетховен. Оп. 120, вариация XV



39в)

Andante

Вариация XX



39г)

Вариация XXIII, т. 42–43

[Tempo di Menuetto]



39д)

Adagio molto semplice e cantabile

Л. Бетховен. Соната оп. 111, ч. II, тема



39е)

т. 106



39ж)

т. 175



К этому можно добавить, что, демонстративно изменяя жанр темы в первой и последней вариациях ор. 120, Бетховен как бы отделяет себя от легкомысленной Вены бидермейеровской эпохи и ограничивает собственные музыкальные владения двумя наиболее репрезентативными для своего стиля жанрами: маршем (вариация 1) и менуэтом (вариация 33).

Связь Ариетты с Вариациями ор. 120 позволяет яснее понять осуществленный в ней итоговый философско-эстетический синтез мирского и надмирного. Это уже не просто лирический, мечтательный или ритуальный, а мистический менуэт, в котором звучит и безыскусное пение сердца (верхний голос легко ложится на тесситуру сопрано), и хоральная соборность (аккордовое, как бы хоровое, окончание второго колена формы), и гулкий звон колоколов в басу. То, что Ариетта — не просто тема с вариациями, а просветленное прощальное отпевание, интимный реквием, первым заметил еще А. Б. Маркс. В своей рецензии 1824 года на эту сонату он охарактеризовал первую часть как картину борьбы, а вторую — как «смерть великого человека» (BAMZ 1824, 99). Конечно, Маркс, боготворивший Бетховена, не собирался хоронить его заживо, да и Бетховен, судя по всему, на такое истолкование его музыки не обиделся. Речь шла о другом: о таинстве перехода души в иной мир и о приобщении ее к бессмертию. В Ариетте менуэт обрел свое самое сублимированное воплощение, не превзойденное никем и никогда.

5.10. Грани комического

Даже шутливый талант требует серьезности, ибо шутка является самым нежным цветком человеческой культуры.

И. Г. Гердер, «Каллиопа» (1800)⁵⁹

Если в эпоху Барокко тоpos комического находится в музыке на дальнем плане и в целом не является принципиально существенным, то в классический период он составляет огромную область со своей системой жанров и выразительных средств. Это связано, конечно, в первую очередь, с секуляризацией искусства и с изменением качественного состава его аудитории — более широкой и «всеядной» по сравнению с публикой первой половины XVIII века. С другой стороны, предпосылки такого поворота к комическому и невероятный успех всех начинаний в этой области (оперы-буффа, зингшпиля, всяческих музыкальных и литературных шуток, от высокой комедии до фарса, эпиграммы и карикатуры) следует искать в идейных установках Просвещения. На мир тогда смотрели в основном оптимистически, и многим казалось, что публичное осмеяние способно реально исправить пороки и заблуждения. Веселость и жизнерадостность в характере и поведении расценивались как весьма положительные качества, приятные в людях любых сословий. Театрализация едва ли не всех сторон общественной и даже приватной жизни носила тогда не столько парадно-ритуальный, сколько заведомо игровой характер. В аристократических и интеллектуальных кругах

⁵⁹ Гердер 1959, 223.

остроумие считалось чрезвычайно ценным достоинством — недаром эпоха породила целые сборники анекдотов и набор наиболее удачных *bon mots*, передаваемых из уст в уста. Концепцию жизни и искусства как игры мы затрагивали в разделе о комбинаторике (см. главу «Форма»), однако она имела прямое отношение и к юмору.

Следовательно, топос комического опирался в классическую эпоху на чрезвычайно широкий и многослойный мировоззренческий и художественный фундамент, включающий в себя и философские компоненты, и общественно-политические предпосылки, и эволюцию чисто эстетических явлений (вкус, мода, рассмотрение категории комического с разных сторон), и понятие искусства — в том числе музыкального — как игры, в которой обязательно присутствует элемент несерьезности.

Именно о комическом в классической музыке по-русски написано, вероятно, больше всего. Исследователи касались и оперы (Крунтяева 1981, Брянцева 1985), и инструментальной музыки (Щербо 1976, Бонфельд 1975 и 1979, Заковырина 1977). «Игровую логику» в инструментальной музыке XVIII века описал Е. В. Назайкинский; его термин прочно закрепился в отечественном музыковедении и ныне стал общеупотребительным (Назайкинский 1982, 210, 217 и далее). Непрерывная традиция освещения темы комического существует и в зарубежном музыковедении; она берет начало еще в собственно классическую эпоху и продолжается до нашего времени.

Каждый исследователь, естественно, стремится выстроить собственную теорию, и потому мы не считаем возможным ни предпочесть здесь какую-то одну из существующих концепций, ни попытаться свести их воедино. Многое зависит от того, в каком аспекте трактуется само понятие комического: эстетически (тогда его «гранями» окажутся такие феномены, как юмор, ирония, гротеск и т. д.), психологически, семиотически или как-то иначе.

Одной из первых попыток осознать комическое как обширный музыкальный топос и систематизировать его отдельные области предпринял Д. Вебер на страницах AMZ еще в 1800 году (на важность этого источника указал подробно цитировавший и комментировавший его Л. Ратнер; Ratner 1980, 387). Со свойственной немцам обстоятельностью критик выявил следующие разновидности комического, доступные отражению в музыке (приведем их в свободном пересказе с нашими пояснениями):

Подражание — прямое воспроизведение звуков окружающего мира; звукопись, зачастую производящая забавное впечатление и вызывающая улыбку слушателей (особенно, если имитируются легко узнаваемые голоса птиц — кукушки, перепела, соловья и т. д.).

Остроумие — юмор гораздо более тонкого свойства; настолько тонкого, что зачастую требует специального анализа либо комментария. Это касается, например, искусственно созданных несимметричных структур, неожиданных модуляций или прерванных оборотов, использования «ученой» манеры (имитаций, канонов, фугато) в комическом контексте.

Пародия — вид подражания, основанный, однако, на остроумной игре в сочетание несочетаемого и в смехотворном опрошении, принижении, приземлении возвышенного и поэтического. В XVIII — начале XIX века пародия приобрела необыкновенную популярность и на собственно театральной сцене, и в комической опере, и — опосредованно — в инструментальной музыке.

Искусное подражание музыкальной бессмыслице — разновидность пародии; наиболее известный пример — «Секстет деревенских музыкантов» В. А. Моцарта, где в медленной части «размечтавшаяся» скрипка забирается вверх так высоко, что «выезжает» из тональности, а в последних тактах финала незадачливые ансамблисты «теряют» друг друга и кончают вразнобой. Не столь фарсово, но также комично воспроизводится деревенское музицирование в третьей части «Пасторальной симфонии» Бетховена — «Веселое сборище поселян»: фагот играет только три ноты, да и те не очень впопад, а модуляция в трис написана нарочито неуклюже.

К последнему пункту мы бы добавили старинную технику *кводлибета* — одновременного или последовательного сочетания разнохарактерных мелодий (прообраз более позднего и более примитивного попури или коллажа). Этой изощренной техникой, восходившей к средневековому политекстовому мотету, забавлялись полифонисты XVI–XVII веков, причем ей придавался обычно именно юмористический смысл. Во Франции подобные смещения мелодий и текстов назывались «фрикассе», а в Испании — «салатом» (*ensalada*). В XVIII веке кводлибет в чистом виде встречался уже скорее как исключение — например, в финальном номере «Гольдберг-вариаций» И. С. Баха, где на гармоническую основу темы накладываются две популярные песни, или в «Музыкальной галиматье» В. А. Моцарта (KV. 32). Подобный род комического можно усмотреть в знаменитом одновременном сочетании трех танцев в финале первого акта «Дон Жуана» Моцарта.

В типологию Д. Вебера внес свое дополнение и Ратнер, указав на такие составляющие комического топоса, как *сентиментальное* (сфера применения — комическая опера, песня, салонная музыка), *экстравагантное* (варваризмы, экзотизмы, необычные внешние эффекты) и *механистическое* (Ratner 1980, 390). На пристрастии людей XVIII века к различным механизмам и машинам мы отчасти останавливались в разделе, посвященном комбинаторике (глава «Форма»). Экзотическое, на наш взгляд, достойно отдельного рассмотрения (см. следующий раздел). Что касается сентиментального или чувствительного, то само по себе оно не обязательно связано именно с комическим топосом даже в жанре оперы-буффа, однако, безусловно, призвано оттенять юмор своим лиризмом, а иногда и отражаться в зеркале пародии (так, в первом акте моцартовского «Похищения из серала» грубый держиморда Осмин самозабвенно распевает любовный романс, а в начале четвертого акта «Свадьбы Фигаро» бедняжка Барбарина в чувствительной ариетте предается мировой скорби из-за потерянной булавки).

Классификация Д. Вебера, выглядящая довольно наивной и даже нелогичной, на самом деле довольно удобна, поскольку, как бы мы ни пытались найти что-то, упущенное ее автором, чаще всего оказывается, что наша «находка» попадает в ту или иную категорию и потому не нарушает общей картины.

Однако мы позволим себе посмотреть на нее с другой стороны и собрать воедино ее составные части, исходя из иных предпосылок — а именно, с позиций воздействия на классическую музыку *оперы-буффа*. Именно здесь обнаруживается сокровищница юмора, из которой черпали все композиторы той эпохи, как оперные, так и писавшие преимущественно инструментальную музыку.

Собственно, опере-буффа классическая музыка обязана существованием в ней столь развитого и многообразного топоса комического. В. Дж. Конен в своей книге «Театр и симфония» подробнее всего останавливалась на проникновении

в классическую музыку «серьезных» топосов — скорби и страха, ламенто, героики и т. д.; однако выявленные ею закономерности действуют и в сфере комического.

Из оперы-буффа в музыку пришли, прежде всего, наиболее яркие, типовые комические «характеры»: ловкий и жизнерадостный герой — мотор всего действия (выступающий в образах Арлекина, Гансворста, Фигаро, Папагено, Фальстафа или даже Дон Жуана); вечно попадающий впросак буфонный бас, то ворчливый, то впадающий в бесплодную ярость, то предающийся нелепым сентиментальным порывам; грациозная и смешливая субретка; лирическая героиня, несколько капризная и себе на уме; галантный кавалер; болтливые кумушки и т. д.

Этих и других персонажей из оперы-буффа мы легко узнаем в темах классических симфоний, сонат, квартетов, концертов. В оркестровой музыке созданию соответствующих образов способствует не только сам тематизм, но и тембровые средства. Характеристичность некоторых музыкальных инструментов используется при этом совершенно сознательно и с расчетом на комический эффект.

Опера-буффа стала также источником многих «ситуаций», угадываемых нами в чисто инструментальной музыке и опирающихся на определенные средства своего отображения. Укажем лишь на некоторые, наиболее очевидные из них:

- *неожиданное столкновение* — воплощается через так называемый «перелом», когда после паузы или прерванного оборота в «недопетую» тему или жизнерадостную кутерьму вдруг вторгаются грозные или тревожные интонации, сопровождаемые *tutti* или звучностью *ff*;
- *обман, каверза, притворство* — фигура *inganno*: прерванный оборот, уводящий посредством энгармонической модуляции в далекую тональность; ладовое «переодевание» темы или ее жанровое переосмысление;
- *кокетство* — также иногда выражается в смене лада (Бетховен, заключительная партия первой части Сонаты op. 31 № 1: H-dur — h-moll), но возможны и другие приемы: синкопы, мелизмы, чередование «лирики» и «скороговорки»;
- *ссора* — чаще всего наглядно демонстрируется при тематическом, тембровом или тесситурном контрасте «спорящих» голосов; иногда начинается с «придирки», то есть переинтонирования последней из прозвучавших фраз⁶⁰;
- *путаница, сумятица, неразбериха* — в какой-то мере соответствует фигуре *imbroglio*, но проецируется и на тематизм (либо моторный, либо калейдоскопический), и на форму с присущим ей стремительным и парадоксальным развитием, восходящим к логике финалов оперы-буффа (появление все большего числа действующих лиц, запутывание ситуации и неожиданное ее благополучное разрешение);
- *ложная тревога или беспочвенное отчаяние* — введение фрагмента в чувствительном стиле (скорбь, плач, страстное волнение) в сугубо комический контекст — это может быть одна из побочных тем или краткий эпизод в разработке;
- *немая сцена* — генеральная пауза, после которой музыка или впадает в оцепенение (медленный темп, хоральность, приглушенная звучность), или взрывается «хохотом»; эти приемы в инструментальной музыке нередко встречаются в кодах или непосредственно перед кодами, причем не обязательно в комическом смысле, хотя изначально они связывались именно с буфонными перипетиями.

⁶⁰ Метафорическое выражение «разработка начинается с «придирки» к окончанию экспозиции» впервые применил Вл. В. Протопопов (1970, 52); понятие «придирки» вписал в свою концепцию игровой логики Е. В. Назайкинский (1982, 219–220).

То, что мы здесь описываем как типовые ситуации, может быть понято и как система логически-риторических фигур (в частности, у Е. В. Назайкинского, который описывает и другие их образные варианты — «интонационная ловушка», фигуры «акцентов-пуганий», «застывшего тона», «смехового дублера», «авторитетного заключения» и т. д.; Назайкинский 1982, 227).

В опере-буффа имелись также все грани комического, которые выявил Д. Вебер: и прямое подражание, занимательное своей наивной буквальностью, и изысканное остроумие, и создание впечатления бессмыслицы (например, в многоголосных ансамблях, где персонажи поют о разном и словно бы не слышат друг друга), и всякого рода пародирование, от легкого поддразнивания до карикатурного гротеска.

Пародирование, в частности, чаще всего выражается через *стилизацию*. Ей подвергается либо «серьезный жанр», либо старомодная манера (барокко, рококо, церковный стиль *alla breve*). Не забудем о том, что опера-буффа с самого начала пользовалась почти теми же музыкальными формами, что и опера-серия, и ее развитие шло по линии усложнения, а не упрощения музыкального языка и всех основных параметров.

Опера-буффа была чрезвычайно важна для классической музыки еще и тем, что принесла с собой совершенно новую *концепцию музыкального времени* — чрезвычайно динамичного, изменчивого, до предела наполненного событиями — как по горизонтали (последование эпизодов), так и по вертикали (одновременное развитие нескольких сюжетных линий). Именно здесь разошлись пути Барокко и Классицизма: время барочной музыки во всех случаях текло и наполнялось совсем иначе. В монотематических формах (фуга, вариации, одночастная прелюдия) преобладал конструктивно-логический принцип развертывания единой мысли (темы-тезиса, фигуры, модуляционной идеи) — пока развертывание длилось, длилось и время, понимаемое как нечто единое и закругленное в своем плавном ходе. В арии господствовал эмоциональный принцип погружения в одно состояние (иногда с отвлечением от него в средней части, но с обязательным возвращением к нему в репризе) — время при этом как бы останавливалось, обнаруживая свою внутреннюю содержательность, но не сопровождаясь никакими внешними переменами (ведь на сцене во время исполнения арии обычно ничего не происходило). В концерте и сходных с ним формах внешнее время проявляло себя как в постоянной ритмической пульсации (подчеркиваемой партией континуо), так и в моторном характере тематизма. Однако это время было в некоторой степени механистично, четко и симметрично структурировано (чередование *tutti* — *sol*, темы и интермедий, соразмерное звучание гармонически устойчивых и неустойчивых участков) и, опять-таки, несло в себе идею круговорота, не подверженного глубоким качественным переменам. Гораздо более свободно вело себя музыкальное время в жанре позднебарочной инструментальной фантазии (или большой прелюдии), но там оно ориентировалось на прототип проповеди или ораторской речи, и даже если казалось «разорванным», заключало внутри себя потенциальную закругленность — готовность перейти в упорядоченную фугу или пассакалию.

Великие titаны позднего Барокко производили всевозможные эксперименты с сакраментальной монолитностью тогдашней концепции музыкального времени. Так, во многих ариях из опер и ораторий Генделя мы обнаруживаем попытки сломать предсказуемость типовой структуры *da capo* с ее смыслом «ос-

тановленного мгновения»: композитор то вводит в середину формы чрезвычайно резкий темповый и тональный контраст, в котором время приобретает иное измерение (не длящееся настоящее, а прошлое, будущее или вообще вечность); то прерывает течение арии вторгающимся речитативом, дуэтом или хором, заставляя «внешнее» время вмешиваться во «внутреннее»; то вообще не заканчивая арии или делая нарочито асимметричной ее структуру⁶¹.

У И. С. Баха в его пассионах время, оставаясь барочным, приобретает поразительную по сложности многоуровневость, не имеющую аналогий в современном ему оперном театре: время последних дней земной жизни Христа (поскольку реплики даются от первого лица, всё происходит как бы здесь и сейчас), время Евангелиста (прошлое, переживаемое живым очевидцем как настоящее), время Церкви (хоралы-канционалы, прославляющие пассионы) и время Души (арии, представляющие собой те самые «остановленные мгновения» и выражающие личную эмоциональную реакцию каждого слушателя). Вдобавок, если взять «Страсти по Матфею», мы с удивлением обнаружим, что они начинаются как бы с конца — ведь вступительный хор изображает шествие Христа на Голгофу, и только потом Евангелист разматывает нить событий от Тайной Вечери к Распятию.

При этом время у Баха всегда остается сакральным. Он величайший драматург, но он не оперный композитор, поскольку в опере, как серьезной, так и — особенно — комической, время имеет прежде всего человеческое измерение.

Опера-буффа отбросила идею круговорота и симметричного подобия временных отрезков. Ее время стало необратимым и незамкнутым; фрагменты этого времени приобрели различную протяженность и различную весомость; внезапные повороты, сдвиги и прочие происшествия сделали это время резко проартикулированным, но притом неравнодольным. Вмешательство Случая придало этому времени интригующую непредсказуемость. Наоборот, неторопливая размеренность, симметричная закругленность и механистическое отсчитывание секунд и минут стали поводом для шуток и пародий (в серьезном же контексте они начали выступать как нечто нечеловеческое, неживое, жутковатое). В опере-буффа время стало полностью *человеческим* (не космическим, не божественным, не природным и не техногенным), что полностью соответствовало культуре Просвещения с ее «новым антропоцентризмом». Отчасти этим объясняется и невероятный успех комических жанров музыкального театра, и прежде всего оперы-буффа, во всех слоях публики XVIII века — качественные перемены были здесь налицо: смена героя, смена времени, смена сюжета и всей поэтики бросались в глаза, их не нужно было выискивать искушенным взором и отшелушивать от барочных или академически-классицистских напластований, как в серьезной опере, где тоже шло интенсивное внутреннее перерождение.

Можно сказать, что опера-буффа породила не только особую событийность классической музыкальной формы вообще (и сонатной формы прежде всего), но и весь комический топос в музыке второй половины XVIII — начала XIX века, включающий в себя пасторальное, бытовое, чувствительно-лирическое, экзотическое и собственно игровое.

⁶¹ В третьем акте оратории «Семела» ария бога Сна («Leave me, loathsome light») вообще лишена репризы, поскольку Сон... засыпает, так и не спев *da capo*. В первом акте оратории «Саул» вторая ария Саула («A serpent in my bosom») обрывается на середине: герой в ярости швыряет копьё.

В инструментальных жанрах средоточием комического топоса стал отдельный тип музыкальной выразительности, получивший название **скерцо** — то есть, по-итальянски, «шутка» (однако по происхождению это слово из средневерхненемецкого языка, означавшее «игру», «забаву», «удовольствие»). Сам термин не был нов для музыки, ибо встречался еще в XVII веке (в частности, у К. Монтеверди — сборник 1607 года «Scherzi musicali»). Однако только начиная с 1780-х годов скерцо превратилось в специфический жанр и даже в самостоятельный топос. Это, конечно, не случайно: культуре нужно было «дозреть» до его появления.

Первоначально скерцо, выросшее из быстрого неприкладного менуэта, позаимствовало и его тактовый размер ($3/4$ или $3/8$), и форму (сложная трехчастная с трио), и место в цикле (одна из средних частей). «Изобретателем» скерцо можно считать Й. Гайдна, введшего его в свои «Русские квартеты» op. 33 (1781). Здесь пути скерцо и менуэта наглядно разошлись: вместо трехакцентного менуэтного «шага» в скерцо появилась одноакцентная порхающая полетность. Не будучи уже связанным с танцевальными фигурами и жестами, новый жанр приобрел легкость и свободу дыхания, позволявшую усложнять его внутреннюю структуру (вплоть до полной сонатной формы в крайних разделах) и тональный план (этим охотно пользовался Бетховен, писавший в скерцо такие модуляции, каких никогда не позволял себе в менуэтах). Все комические характеры, ситуации и игровые фигуры, присущие опере-буффа и разбросанные прежде по различным жанрам инструментальной музыки, нашли себе прибежище в скерцо. А сонатно-симфонический цикл, воплощавший позднепросветительскую картину мира, обогатился новым неотъемлемым компонентом — сферой игры и шутки.

Й. Гмайнер полагал концепцию цикла, включающую в себя скерцо, невысказанной во времена менуэта, поскольку менуэт воплощал идею нормы, рамки, традиции, а скерцо — идею свободы, развития и новизны; менуэт возводил на пьедестал обобщенно-объективное начало, а скерцо ставило на первый план индивидуально-субъективное (Gmeiner 1979, 154, 157, 194).

Однако уже у Бетховена позднепросветительская картина начинает усложняться и почти утрачивает свою равновесную гармоничность. Бетховенское скерцо все дальше уходит от своего прообраза, веселой разновидности менуэта. Оно то приобретает циклопическую монументальность (трех-пятичастные структуры в сочинениях 1806–1812 годов, от Четвертой до Седьмой симфонии), то утрачивает традиционную трехдольность (в поздних сонатах и квартетах — op. 110, op. 130, op. 131), то наполняется пугающей демонической мрачностью или нечеловеческой энергией (Пятая и Девятая симфонии). Иногда в подобных частях бушуют настоящие вихри страсти и отчаяния (Квартеты op. 74 и op. 95), а иногда проносятся странные призраки (Соната op. 106).

Необходимо заметить, что сам Бетховен обычно и не называл слишком отклонявшиеся от комической стилистики части словом «скерцо». Этого обозначения *нет* в большинстве из перечисленных выше примеров. Бетховен был и оставался классиком, привыкшим использовать термины сообразно их смыслу, и для него «скерцо» означало прежде всего веселую, шутливую, забавную музыку. Генетическая связь скерцо с быстрым менуэтом оставалась для него непреложным фактом и порождала «гибридные» жанровые обозначения: так, в Трио op. 87 имеется ремарка «Menuetto Allegro molto, Scherzo», а в первом издании Трио op. 1 № 1 и № 2 в голосах стояло «Menuetto», а в фортепианной партии — «Scherzo» (Gmeiner 1979, 163–164).

Термин «скерцо» не использовался Бетховеном в следующих случаях:

- когда метр был двудольным (Квартет ор. 131, часть V; Соната ор. 110, часть II; Квартет ор. 130, часть II), исключение — Соната ор. 31 № 3;
- когда исходный жанр был не менуэтом, а чем-то еще; обычно при этом он четко указывался (*Alla marcia* в Сонате ор. 101; *Alla danza tedesca* в Квартете ор. 130);
- когда в основе лежал менуэт, но характер музыки был либо лирически серьезным (Соната ор. 10 № 2, Соната ор. 14 № 1), либо сочетал сдержанную шутливость с лирикой (Соната ор. 7; Квартет ор. 132);
- когда в музыке не было вообще ничего веселого, а напротив, господствовали мрачные или бурные образы (Пятая и Девятая симфонии, Квартеты ор. 74 и ор. 95).

Форма, по сравнению с фактором стилистики, имела меньшее значение — у Бетховена есть части, обозначенные как «скерцо» или «скерцандо», но написанные не в сложной трехчастной форме с трио а, например, в сонатной (Квартет ор. 18 № 4, Соната ор. 31 № 3) или в форме малого рондо (Восьмая симфония).

Тем не менее именно все эти части в своей совокупности, кроме, разве что, самых лирических, сложились в представлениях музыкантов романтической эпохи в единый образ «бетховенского скерцо», включившего в себя гораздо более пестрое и многозначное содержание, нежели то, которое сознательно допускала поэтика классического стиля. Романтики добавили сюда свои краски: сказочную или мрачную инфернальную фантастику, поэзию фольклора или принижено-вульгарную разгульность, демонический «мефистофельский» гротеск, и т. д. Потенциально всё это, вероятно, уже имелось внутри «бетховенского» (то есть позднеклассического) скерцо, хотя и выходило за его эстетические границы.

5.11. Национальное и экзотическое

Нам уже доводилось писать о том, что «история» и «география» находили свое отражение в классической музыке лишь в той мере, в какой они не нарушали равновесие и центрированность запечатленной в ней картины мира (Кириллин, 1996, глава 2). Ни исторического, ни локального или этнографического колорита искать у классиков не следует. Даже там, где они все же использовали подлинные старинные (например, церковные) или народные мелодии, общий стиль музыки — собственно классический, современно-европейский, придерживающийся «золотой середины» и чуждый крайностей. Такими крайностями были, в частности, модальная гармония, всегда представавшая у классиков в тонально-функциональной оболочке, и нерегулярная метрика, которая казалась тогда совершенно неупорядоченной и не пригодной для серьезной музыки.

Тем не менее «экзотический» пласт, пусть даже в сильно «отредактированном» виде, в классической музыке присутствовал, ибо за ним стояла неотменимая потребность тогдашнего «я» в некоем «не-я». Человек эпохи Просвещения верил, что все люди на свете изначально и потенциально равны, однако не мог не видеть, что они не одинаковы. И хотя нечто иное, чужое, странное вызывало при своем литературном или художественном отображении скорее усмешливое любопытство как курьез, диковинка, потеха, иногда вслед за этим, а порою и наряду с этим в сознание проникали и другие, весьма далеко идущие мысли (об универсальности идеи гуманизма — или, наоборот, о невозможности культурного диалога

о чужеземной мудрости, недоступной пониманию суетных и меркантильных европейцев — или о варварской дикости, заставляющей тех же самых европейцев гордиться собственной принадлежностью к цивилизации).

Далеко не все неевропейские культуры, привлекавшие к себе внимание в эпоху Просвещения и становившиеся в определенное время модными, находили музыкальное воплощение. Так, в классической музыке совершенно нет «китайщины» (шинуазри), хотя присутствуют связанные с нею сюжеты («Китайянки» Глюка, «Китайский герой» Галуппи); нет попыток создать персидский, южноамериканский или еще какой-то столь же экзотический колорит (в «Тараре» Сальери нельзя обнаружить ничего персидского, равно как в «Прерванном жертвоприношении» Винтера — ничего перуанского, а в «Фернанде Кортесе» Спонтини — ничего мексиканского). Японский принц Тамино и мавр Моностагос изъясняются в «Волшебной флейте» Моцарта на одном музыкальном языке; возвышенность первого из этих персонажей и гротескность второго выражены совсем не этнографическими средствами.

Топос экзотического (удаленного от нормы в любом отношении) трактовался в классической музыке весьма обобщенно; одна и та же стилистика использовалась для характеристики совершенно разных стран, времен, народов и персонажей, причем связь этой стилистики с реальной культурой той или иной страны не имела никакого значения.

Прежде всего экзотическое обозначалось через так называемую **«турецкую»** или **«янычарскую»** музыку. Ее типичные приметы: 1) специфический инструментарий — большой или малый барабан, тарелки, треугольник; на них наслаиваются резковатые тембры деревянных духовых, включавших обычно флейту-пикколо, гобои, кларнеты; 2) лад и тональность — чаще всего *a-moll* в сочетании с *A-dur* и *C-dur*; нередко их чередование (как в хоре турок № 5 из первого акта «Похищения из сераля» Моцарта) либо вообще мажоро-минорная переменность, не характерная для европейской музыки (Моцарт, рондо *alla turca* из Сонаты *A-dur*); иногда подчеркивается лидийская кварта, не превращающаяся, впрочем, лад в собственно лидийский; 3) метр и ритм — «турецкий марш» обычно пишется на $2/4$ и имеет довольно быстрый темп, не свойственный размеренному европейскому маршу; метрические структуры бывают либо нарочито топорными, грубо-квадратными, либо изысканно несимметричными; довольно типичен затакт из двух восьмых или четырех шестнадцатых; 4) мелодика — как правило, преднамеренно примитивная, изобилующая повторами кратких фраз, но насыщенная воинственными тиратами или апреджю; 5) форма — лишенная внутренней сложности, но иногда имеющая некоторую внешнюю причудливость (четное рондо «шिवорот навыворот» в уже упоминавшейся Сонате *A-dur* Моцарта).

Музыка такого рода имела реальное историческое происхождение: европейцы заимствовали ее непосредственно у турок, ведших военные действия на территории Южной, Восточной и даже Центральной Европы в конце XVII — XVIII века (битва за Вену в 1683 году произвела на современников неизгладимое впечатление). По мнению Б. Сабољчи, стилистика, называвшаяся у венских классиков *alla turca*, была равнозначна стилистике *alla zingarese* («цыганской») и *all'ungarese* («венгерской») и ориентировалась на звучание и репертуар бродячих венгерско-цыганских оркестров (Сабољчи 1964, 146 и далее; об этом же см.: Рубаха 1996, 109–110).

Именно «турецкий» или «янычарский» стиль применялся в классической музыке как особый топос со своим специфическим образным содержанием. Прежде

всего это касалось опер с восточными или вообще экзотическими сюжетами; позднее — батальных фантазий, а затем даже инструментальных непрограммных сочинений (Моцарт, Соната A-dur KV. 331; Гайдн, Симфония № 100, так называемая «Военная»; Бетховен, финал Девятой симфонии). Около 1800 года на «янычарский лад» оснащались даже фортепиано, к которым добавлялись дополнительные регистры, воспроизводившие звучание колокольчиков, тарелок и барабана. По-видимому, в связи с обилием в тогдашнем обиходе батальных пьес это было не причудой, а своеобразной необходимостью. Но у серьезных музыкантов излишнее увлечение янычарщиной вызывало скептическую реакцию. Так, в анонимной рецензии, напечатанной в 1809 году в AMZ на издание «Турецкой симфонии» № 6 композитора Ф. Витта, иронически отмечалось, что автор очевидно намеревался потрафить вкусу публики, падкой на музыкальные — но на самом деле далекие от музыки — эффекты (AMZ 1809, Sp. 518).

Семантика «янычарского стиля» допускала различные вариации. Диковатое, странное, прямолинейное, абсолютно чуждое рефлексии и чувствительности, его звучание чаще всего трактовалось в комическом ключе. Как тонко заметила В. П. Широкова, «янычарство как бы пародирует детскость, отражает ее в кривом зеркале, комедийно утрирует и искажает» (Широкова 1991, 39). Может быть, именно поэтому в «Похищении из сераля» ключевой персонаж, благородный турок, паша Селим, не поет и вообще лишен какой-либо музыкальной характеристики — психологически он не принадлежит ни к миру варварства (закоснелой азиатчины в лице Осмина), ни к миру европейской культуры.

Довольно разнообразно представлен «янычарский стиль» в операх Глюка. Помимо традиционно комической трактовки («Пилигримы в Мекку»), он используется для обрисовки колоритных восточных, но совсем не буффонных образов (партия Идраота в «Армиде»), а также для создания впечатления чего-то дикого и угрожающего. Так, в «Ифигении в Тавриде» через «янычарскую музыку» охарактеризованы скифы — древний и еще менее, нежели турки, понятный европейцам народ, поклоняющийся кровожадным богам⁶². Здесь этот стиль не несет в себе ничего комического; он именно варварский, свирепо-дикарский, воинственный и абсолютно не гибкий. Однако симптоматично, что единственный скиф, способный на сильные чувства (пусть и мрачного свойства), царь Тоас, выпадает из «янычарской» стилистики; знаком его «неевропейской» натуры становится преобладание в его партии минорного лада. Как нам думается, именно хоры и пляски скифов во втором акте «Ифигении в Тавриде» предложили ту модель трактовки «образа врага», которая, последовательно развиваясь в конце XVIII — начале XIX века, опосредованно сказалась на таких знаменитых сценах, как марш Черномора и танцы в четвертом действии «Руслана и Людмилы» Глинки и даже «Половецкие пляски» из «Князя Игоря» Бородина. Ведь, несмотря на всё различие в масштабах, смысл всех этих сцен восходит к идее своеобразной

⁶² В историческом отношении тут произошла ошибка, допущенная еще Еврипидом: попав на Южный берег Крыма, Ифигения могла очутиться на самом деле не у скифов, населявших преимущественно степную часть полуострова, а у гораздо менее цивилизованных тавров, живших в горах и на скалистом побережье и поклонявшихся богине Деве (Артемиде). Именно тавры занимались морским разбоем и наводили на греков ужас своей жестокостью к иноземцам. Но, поскольку во всех «Ифигениях» со времен Еврипида фигурируют скифы, будем называть их так.

«демонстрации сил» — то ли военного парада с пляской, то ли ритуала — цель которого двояка: устрашить пленного неприятеля и выказать подобострастную покорность своему властителю.

В отличие от «янычарского стиля», другие музыкально сходные с ним явления, уже упоминавшиеся здесь **цыганский** и **венгерский** стили, использовались в классической музыке в ином контексте. Это была уже не какая-то иноземная экзотика, которую можно было соотнести хоть со скифами, хоть с ацтеками, а музыка из нижних слоев собственной культуры, ежедневно звучавшая в селениях, городах и в самой имперской столице. Тут причудливо смешивались и венгерские, и цыганские, и славянские элементы, а поскольку в репертуар бродячих музыкантов зачастую входили и произведения известных композиторов, вся эта интонационность сделалась неотъемлемой составной классического стиля и перестала восприниматься как нечто чужеродное высокой музыке, как фольклор или экзотика. Поэтому, хотя налицо многочисленные случаи перекличек или совпадений между темами венских классиков и конкретными народными жанрами или мелодиями (см., например: Рубаха 1996, 117–118), все же можно предположить, что, если у автора отсутствует указание «*alla zingarese*» или «*all'ungarese*», то он сам мог и не подозревать, что сочиняет музыку в жанре колядки или коломыйки или почти дословно цитирует фольклорный образец. Сами классики в фольклоре разбирались лишь приблизительно и вряд ли интересовались конкретным происхождением той или иной мелодии. В частности, Бетховен не только не различал шотландских, уэльских и ирландских тем, обработки которых делал по заказу издателя Дж. Томсона, но запросто мог назвать «шотландской» украинскую песню «Ихав козак за Дунай», а уж о том, чтобы отделять украинские мелодии от русских, не было и речи. Думается, что Й. Гайдн, часто использовавший народные мелодии без каких-либо ссылок на источник, также не отличал словенские от хорватских, а украинские от еврейских. Вероятно, он мог воспринимать всё, что слышал от народных музыкантов в имениях князей Эстергази, как «венгерское», независимо от происхождения.

Поэтому все эти «венгерские», «цыганские» и прочие манеры не имели никакого отношения к этнографии и обозначали единый топос «народного» или «простонародного». И если у венских классиков этот топос ориентировался на музыку окружавших их народов Австрийской империи, то у итальянцев — на бытовые жанры их собственной культуры (тарантеллу, сицилиану, пифу); у испанцев — на песни и танцы народностей их страны; у русских — на русские песни, и т. д. Важно, что этот топос не имел семантики «чужого», «иноземного» или «враждебного». Он скорее соотносился с идеей «наивного» искусства, пленительного в своей бесхитростности, забавного в своей угловатости и захватывающего в своей всепоглощающей витальности. Кроме того, в отличие от «янычарского» стиля, фольклорному вовсе не была чужда эмоциональная гибкость, допускавшая его «чувствительные» или «галантные» варианты.

Необходимо хотя бы упомянуть, не вдаваясь в сложную проблематику данного вопроса, о том, что к концу XVIII века к «концерту» европейских музыкальных наций присоединилась и Россия. Движение к сближению, узнаванию и диалогу было встречным: русские музыканты за очень короткий исторический срок научились изъясняться на общеевропейском классическом языке, а иностранные мастера, либо приезжавшие в Россию на сезон-другой, либо подолгу работавшие в стране, либо оставшиеся в ней навсегда, проявляли все более возрастающий

интерес к русской народной музыке. Иногда, вероятно, это было лишь беспронзным средством польстить местной аудитории, но в каких-то случаях за этим интересом стояли искренние симпатии. И наряду с итальянскими операми, сочинявшимися русскими композиторами (прежде всего Бортнянским и Березовским), появились русские — хотя бы по языку либретто — оперы, написанные иностранцами, от совсем ранней «Цефал и Прокрис» Арайи на текст А. П. Сумарокова (1755) до «пророчивших» творчество Глинки опер К. А. Кавоса («Иван Сусанин», 1815; «Добрыня Никитич», 1818 и др.). Поэтому резко увеличившееся к рубежу XVIII–XIX веков количество обработок русских народных мелодий иностранными композиторами имело под собой весьма прочную и разностороннюю творческую основу; каждый из этих опытов не являлся чем-то уникальным и обособленным, а ложился очередным штрихом в колоритную картину под названием «Россия глазами европейцев».

Многих иностранцев и европеизированных россиян поражала в русских песнях либо решительная склонность к минору, либо крайне странное для европейского слуха окончание мажорной мелодии в миноре, что вступало в противоречие с семантикой этих ладов в классической музыке и с позитивистской эстетикой Просвещения. К. Ф. Д. Шубарт писал: ■ «Их народным песням свойственно также, что почти все они начинаются в мажоре и заканчиваются в миноре. Нельзя, впрочем, сказать, что это производит плохое впечатление, особенно если исполнять мелодию правильно, однако все же это не всегда соответствует естественным законам мелодики» (Schubart 1806/1977, 193). Примерно того же мнения придерживался маркиз де Кюстин: ■ «Национальные песни русских отличаются грустью и унынием» (Кюстин 1839/1990, 179). С точки зрения А. И. Радищева, это свойство коренилось в особенностях национального характера: ■ «Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого [то есть минорного — Л.К.]. На сем музыкальном расположении народного уха умеи учреждать бразды правления. В них найдешь образование души нашего народа. Посмотри на русского человека: найдешь его задумчива» (Радищев 1790/1990, 24–25).

Композиторы, обращавшиеся к русским мелодиям, либо избегали подобных «унылых» песен или песен с переменным ладом, либо же, наоборот, находили в них своеобразную прелесть, вероятно, соотносившуюся ими с поэтикой чувствительного стиля и с модным тогда топосом меланхолии (бетховенские обработки русской песни «Ах, реченьки, реченьки» (WoO 158 № 14) и украинской «Ихав козак за Дунай» (ор. 107 № 7; WoO 158 № 16); два цикла вариаций И. В. Гесслера на песню «Стонет сизый голубочек» (ор. 9 и ор. 14); популярность мелодии «Чем тебя я огорчила» — ее варьировали И. Н. Гуммель, Ж. П. Роде, Д. Штейбельт и другие авторы). Особого предпочтения удостоилась в период наполеоновских войн песня «Ихав козак за Дунай», распространившаяся после 1812 года по всей Европе, в том числе и с немецким текстом поэта А. Тидге «Sch'ne Minka, ich muss scheiden»; помимо бетховенских, существует множество ее разнообразных обработок европейскими композиторами.

Другим «чемпионом» по популярности была «Камаринская», завоевавшая известность в Европе задолго до появления оркестровой фантазии Глинки. По-видимому, в Вену ее привез в 1786 году работавший ранее в России скрипач и композитор Иван (Джованни) Ярнович. Во всяком случае, в балете П. Враницкого

«Лесная девушка» (1796) эта мелодия значится как «Русский танец Ярновича»; данный номер вскоре стал «шлягером» (фортепианные Вариации WoO 71 написал на него в том же году Бетховен). Сам Ярнович использовал тему «Камаринской» в финале своего Концерта № 14 для скрипки с оркестром. К «Камаринской» обращались и многие другие композиторы, особенно те, что гастролировали в России: Д. Штейбельт (упоминавшаяся нами ранее фантазия «Пожар Москвы»), Ж. П. Роде (вступление к Вариациям для скрипки с оркестром на русские темы), Дж. Крамер (финал Сонаты ор. 47 для фортепиано), И. Н. Гуммель и т. д. Во всех этих случаях заметны, с одной стороны, явная симпатия авторов к обрабатываемой мелодии, а во-вторых, противоречивое желание как сохранить некоторые присущие ей мелодико-ритмические «странности», так и вписать их в контекст «нормального» классического стиля.

Что касается базисных для эпохи больших национальных культур — итальянской, французской, немецкой и австрийской, — то, хотя в конце XVIII века еще сохранялось ощущение их специфики, глубокая разница «итальянского», «французского» и «немецкого» стилей, которая была принципиально важной для Барокко, сошла практически на нет: музыкальный язык, репертуар жанров и форм, инструментарий и исполнительская манера сделались почти универсальными. Различия остались, но переместились с внешнего уровня (манеры, особой исполнительской традиции и жанровых канонов) на внутренний, связанный с типом национальной ментальности и характером композиторской школы.

Для французской культуры осталась незыблемой опора на *Жест* (позу, фигуру, ритуал, этикет, зрелищность, живописность, картинность), для итальянской аналогичную роль играл *Аффект* (эмоция, страсть, индивидуальное чувство), для немецкой — *Интеллект* (рефлексирующий дух, анализирующий разум, здравый смысл или устремленная прочь от реальности фантазия). В своих высших проявлениях классический стиль сочетал все эти качества в нерасторжимое целое, отражавшее утопически пленительное представление о совершенном человеке в идеальном мире.

6. Поэтика вокальных жанров

6.1. Вокальная музыка в системе классических жанров

Мелодия — сущность музыки. Того, кто придумывает мелодии, я сравниваю с лошадью благородных кровей, простого же контрапунктиста — с наемной почтовой клячей.

В. А. Моцарт¹

В классическую эпоху инструментальная музыка впервые приобрела настолько высокий статус, что уравнилась в правах с вокальной, а в ряде случаев и превзошла ее. Однако устоявшиеся взгляды на иерархию жанров менялись гораздо медленнее, нежели реальная практика, и потому вокальная музыка продолжала расцениваться как первородная и сущностная, инструментальная же — как вторичная и производная от нее, а стало быть, в чем-то менее значимая. В итальянской и французской культуре такое положение сохранялось вплоть до XX века; в Австрии и Германии ситуация была несколько иной, но и там ценностный приоритет крупных вокальных жанров ощущался вплоть до времен Бетховена. Публичные концерты («академии») всегда имели смешанную программу и никогда не состояли только из инструментальных произведений.

Одним из оснований «первородства» вокальной музыки служил ореол сакральности, окружающий сам феномен пения (поющий как бы воспаряет над обыденной реальностью и возносится к сферам, в которых царит высшая гармония — к «хорам ангелов», к Богу, Космосу). Недаром в большинстве религий молитва и пение составляли нерасторжимое единство. Сюда добавлялось восхищение красотой человеческого голоса — идеального естественного музыкального инструмента, дарованного человеку свыше. Ведь из всех земных существ, кроме человека, самовыражаться через пение и достигать в нем определенного художественного уровня способны только птицы. Фразеологизм «поет, как птица» запечатлел это ощущение легкости, красоты и вдохновения, источник которого находится в неких высших духовных сферах. Ведь, как доказано ныне учеными, птичье пение способно доставлять эстетическое удовольствие не только людям, но и самим пернатым певцам, и его функции не ограничиваются сугубо утилитарной сферой привлечения подруги, охраны территории или соперничества.

Однако многие мыслители эпохи Просвещения вовсе не были склонны уравнивать в художественном достоинстве пение птичье и человеческое, справедливо считая второе явлением гораздо более высокого порядка. И хотя было много споров по поводу того, является ли музыка подражательным искусством, и если да, то чему она подражает, а если нет, то что она выражает и имеет ли ее происхождение прямую связь с происхождением вербального языка, все же «общим знаменателем» обычно становилось положение о приоритете сознательно

¹ Высказывание, записанное певцом и композитором М. О'Келли. См.: Аберт I/II, 501–502.

творимого человеческого пения над «бездумным» птичьим, то есть культуры — над природой. С другой стороны, поскольку пение включает в себе природно-естественное начало, большинство мыслителей XVIII века отдавало предпочтение вокальной музыке перед инструментальной, а мелодию возвышало над гармонией, контрапунктом и прочими композиторскими премудростями.

И. Маттезон, «Совершенный капельмейстер»:

■ «Первое различие <...> вокальной и инструментальной музыки состоит в том, что вокальная — это, так сказать, мать, а инструментальная — ее дочь. Данное сравнение указывает не только на степень различия, но и на тип их родства. Ведь равно как мать непременно должна быть старше своей родной дочери, так и вокальная мелодия несомненно появилась на земле прежде, чем инструментальная музыка. Посему первая не просто обладает более высоким рангом и степенью предпочтения, но и вменяет дочери старательнейше следовать ее материнским наставлениям, как сделаться сплошь певучей и гибкой, чтобы все могли услышать, чье она дитя» (Mattheson 1739, 204).

Ж. Ж. Руссо, «Опыт о происхождении языков» (ок. 1760):

■ «Мелодия играет ту же роль в музыкальном искусстве, что и рисунок в живописи: именно она изображает черты и лица, аккорды же и звуки — только краски для нее» (МЭЗЕ, 429).

Дж. Бетти, «Очерки о поэзии и музыке» (1776):

■ «Как можно себе представить, что человек научился петь, подражая пернатым? Я готов скорее допустить, что мы научились говорить, подражая ржанию лошади, или ходить, наблюдая движения рыб в воде, или что политический строй Великобритании создан по плану муравейника.

<...> Но из всех видов звучания самый прямой путь к сердцу у человеческого голоса. Наиболее сильное впечатление производят поэтому те инструменты, которые ближе всего к голосу по звучанию и выразительности. Красивый и хорошо тренированный мужской голос отличается мелодичностью, разнообразием звучания, силой, которые значительно превосходят любой инструмент. Красивый женский голос — сладкозвучнее, выразительнее всех звуков, созданных природой и искусством» (МЭЗЕ, 653, 656–657).

Н. М. Карамзин, «Письма русского путешественника» (Лондон, 1790):

■ «Что может быть прелестнее гармонии человеческих голосов? Это непосредственный орган божественной души! Декарт, который всех животных, кроме человека, хотел признавать машинами, не мог слушать соловьев без досады: ему казалось, что нежная филомела, трогая душу, опровергает его систему, а система, как известно, всего дороже философу! Каково же материалисту слушать пение человеческое? Ему надобно быть глухим или чрезмерно упрямым» (Карамзин 1983, 433).

А. Н. Радищев, «О человеке, о его смертности и бессмертии» (1792):

■ «Какое ухо ощущает благогласие звуков паче человеческого? <...> Птица поет, извлекая звуки из гортани своей, но ощущает ли она, как человек, все страсти, которые он един на земле удобен ощущать при соразмерном сложении звуков? О вы, душу в иступление приводящие, Глюк, Паизиелло, Моцарт, Гайдн, о вы, орудие сих изящных слагателей звуков, Маркези, Мара, неужели вы не разнствуете с чижом или соловьем? Не птицы благопевчие были учителя человека в музыке; то было его собственное ухо <...>» (МЭР, 200–201).

К. Ф. Д. Шубарт:

«Человеческий голос — совершенно естественный плавук [Urton], и все прочие голоса мира являются лишь отдаленным эхо этого божественного праголоса. Человеческая гортань — первый, самый чистый и самый превосходный инструмент мироздания. Крестьянская девушка, поющая естественно и красиво, трогает сильнее, чем самый лучший скрипач в мире» (Schubart 1784/1806, 256).

На этой эстетической основе в XVIII веке создавалось многогранное *учение о мелодии*, имевшее отношение не только к вокальной музыке, но и к инструментальной, ибо и в последней благодаря господству гомофонного склада мелодическое начало играло огромную роль. Учение о мелодии было тесно связано с теорией композиции, включая в себя и гармонические, и метроритмические аспекты, и некоторые разделы учения о форме.

И. А. П. Шульц:

■ «Мелодия — это последовательность тонов, составляющих напев [Gesang] музыкальной пьесы, поскольку его можно отделить от сопровождающей его гармонии. Она является сутью музыкальной пьесы; сопровождающие голоса служат ей лишь поддержкой. Целью и собственной задачей музыки является напев, и все гармонические ухищрения подчинены конечной цели: созданию прекрасной мелодии.

Сущность мелодии — в выражении. Она всегда должна рисовать какое-либо страстное чувство или настроение (всякий, кто ее слышит, должен представлять себе, будто слышит речь человека, охваченного определенным чувством и изъясняющего таковое). Но, являясь произведением искусства и вкуса, эта страстная речь должна составлять некое целое, включающее в себя единство и разнообразие, и данное целое должно иметь приятную форму и быть созданным как в общем, так и в отдельных своих частях таким образом, чтобы слух постоянно пребывал во внимании и безо всяких препятствий или рассеяния, но с удовольствием предавался бы внушаемому впечатлению. Каждая мелодия, обладающая этими двоякими свойствами, хороша. Мелодия, которой недостает целостности, совершенно плоха, а имеющая отдельные изъяны — ошибочна» (Sulzer III, 370–371).

Представление о вокальности не просто как об искусстве пения, а как об идеальном прообразе любого музыкального творчества неизбежно выводит нас в область философии Просвещения с ее «новым антропоцентризмом». Если сопоставить все наиболее распространенные тогдашние мнения по поводу метафизической сущности музыки, приоритета вокального начала вообще, а также «богоданности» или «божественности» феномена пения в частности, то мы придем к формулировкам более высокого порядка. Как возвышенно высказался Ф. Гёльдерлин устами героя своего романа, Гипериона, ■ «Человек — одно из обличий, которое подчас принимает бог... Первое детище человеческой, божественной красоты есть искусство. В нем обновляет и воссоздает себя божественный человек. Он хочет постигнуть себя, поэтому он воплощает в искусстве свою красоту» (Гёльдерлин 1988, 135, 145).

6.2. Поэтика вокальности

Каким же был в классическую эпоху идеал явленной в звуках человеческой красоты? Что подразумевали музыканты, теоретики и практики искусства, а также более или менее просвещенные любители под хорошим или даже прекрасным пением, под мелодичностью и «благогласием»?

Спустимся с поэтических высот и начнем с вещей самых конкретных и приземленных — кто, где и как пел, а стало быть, на что могли ориентироваться авторы приведенных выше суждений.

В Европе XVIII века господствующее положение безусловно занимала итальянская школа пения, хотя, например, имевшая совсем другие традиции французская не собиралась сдаваться ей без боя. Однако и в итальянской практике в классическую эпоху происходили глубокие и важные перемены, благодаря которым поэтика вокальности сильно изменилась по сравнению с эпохой Барокко. Мы не будем здесь вдаваться в технические подробности, касающиеся формирования певческого аппарата, способов звукоизвлечения и методики обучения вокалу, а остановимся на фактах, имевших общеэстетическое значение.

Прежде всего, изменилась семантика певческих голосов и соответствующих тембров.

Итальянская барочная опера была царством высоких и необычайно подвижных голосов кастратов и примадонн. За этой традицией стояла особая поэтика «высокого стиля»: особый статус героя (царь, античный герой, полководец, рыцарь) диктовал возвышенные чувства и поступки и обязывал петь в виртуозной манере (напомним, что «виртуозность» и «доблесть», «la virtù», в итальянском языке — однокоренные слова). Все главные герои, независимо от своего исторического возраста на момент развития сюжета, должны были выглядеть молодыми и прекрасными. Их реальный пол, возраст, характер и внешность не имели никакого значения. Из-за папского запрета, действовавшего с 1676-го до 1798 года (Хэриот, 28–29; Симонова 1997, 21), женские роли в оперных театрах Рима почти до начала XIX века исполнялись только кастратами. Зато в других городах, наоборот, певицы довольно часто появлялись в мужских героических ролях. Случалось и так, что героиню пел кастрат, а какого-нибудь царя или полководца — дама. Элемент травестики, иногда двойной (героиня, по сюжету переодетая в мужское платье, была не редкостью, как и кастрат в женском наряде), придавал некоторым сценическим ситуациям, рискованным с точки зрения общественной нравственности, невинную пикантность и утонченную двусмысленность.

В итальянской барочной опере низкий мужской голос — знаковый признак перехода в низкий «регистр» бытия: басом или баритоном поют персонажи низших сословий (слуги, простолюдины), темных помыслов (злодеи), оккультных занятий (жрецы, маги, колдуны), варварского происхождения, а то и вообще inferнальной природы (Харон, Плутон, Танатос). Если монарх — гротескно-комический персонаж (как придурковатый и занудно-велеречивый император Клавдий в «Агриппине» Генделя), он, конечно, может петь басом, но это исключение, вызванное уже влиянием комической оперы. Следы барочной практики сохранялись и в опере конца XVIII века. Шубарт писал о специфическом отношении итальянцев к басу: ■ «Потрясающим сердце басовым голосом они пренебрегают либо из прихоти, либо из-за нехватки таких голосов, и применяют его только в опере-

буффа. А может быть, в стране, где не пьют ничего, кроме вина, попросту мало красивых басовых голосов» (Schubart 1806, 71). В немецкой протестантской традиции дело обстоит иначе: вспомним, что в пассионах И. С. Баха и его современников слова Христа поручалось петь именно басу. Весьма значительные басовые партии встречаются и в ораториях Генделя как эпического плана («Мессия»), так и драматического («Саул»).

Тенор в итальянской опере вплоть до середины XVIII века появлялся довольно редко и исполнял отнюдь не партии юных героев-любовников, как это стало принято в XIX веке, а благородных отцов, великодушных тиранов или пожилых властителей с трагической судьбой (непокорный султан Баязет в написанных на один сюжет «Баязете» Ф. Гаспарини и «Тамерлане» Генделя², Александр Македонский в генделевском «Поре», Митридат и Сулла в одноименных юношеских операх В. А. Моцарта). Но гораздо чаще тенор предстал в барочной опере в характерных амплуа хитрых комических старух (кормилиц и служанок у Монтеверди и Кавалли), ведьм, смешных уродливых кокеток (болотная нимфа Платея в одноименном «комическом балете» Рамо).

Во французской опере кастраты не выступали, и мужские роли исполнялись голосами соответствующей тесситуры: юноша пел тенором, зрелый человек баритоном, старец басом. Иногда, правда, партии юных героев пели женщины, но широкого распространения эта практика не получила. Зато во Франции был популярен микстовый мужской голос *haute contre*, который мог звучать то как тенор, то как контртенор³.

Поворот к новой вокальной эстетике исподволь начался, по-видимому, примерно в 1720-х годах, а затем резко ускорился благодаря успеху комических жанров музыкального театра (итальянской интермедии и оперы-буффа), в которых обозначились новые голосовые амплуа и новая манера выразительности. Прежде всего это касалось басовых партий, в которых появилась не «доблестная», а характерная виртуозность (бас-буффо с его захватывающими скороговорками, головокружительными скачками из регистра в регистр и долго тянущимися «утробными» нижними нотами). От сопрано также начали требовать не только красивых фиоритур, но и хорошей дикции, осмысленной фразировки и живой сценической игры. Эстетические рамки оперы-буффа тоже, в свою очередь, постоянно расширялись как в сторону «чувствительной» комедии, в центре которой находились любовные переживания юной пары (примадонна и тенор), так и в сторону виртуозной художественной пародии на оперу-серию с утрированным использованием самых ходовых ее приемов.

После 1750 года искусство кастратов переживало упадок: певцы старшего поколения, для которых писали Гендель, Хассе, Порпора, уходили со сцены, не видя себе достойных преемников, хотя многие кастраты (Този, Пистокки, Бернакки) славились как прекрасные педагоги. Одним из последних великих сопранистов был Дж. Крешентини (1762–1846), расцвет певческой карьеры которого пришелся на 1780–1810-е годы (его искусство ценил даже Наполеон). Никто иной, как

² Обе партии писались в расчете на вокальное и драматическое дарование одного из первых выдающихся итальянских теноров, Франческо Борозини.

³ Таким голосом обладал, например, М. А. Шарпантье. В его камерной опере «Актеон» заглавный герой в человеческом облике поет в тесситуре контртенора, а превратившись в оленя, меняет тесситуру на теноровую (за указание на этот пример автор благодарит А. В. Булычеву).

Россини, вспоминая, беседуя в 1860 году с Вагнером, о 1820-х годах как о периоде деградации (по его мнению!) итальянского пения, связывая этот кризис именно с исчезновением кастратов: «Нельзя себе составить представление об обаянии их голосов и совершенстве виртуозности, которыми природа милостиво компенсировала этих лучших из лучших за их физический недостаток» (Фракарроли 1990, 506). Кастраты, довольно часто появлявшиеся в первой половине XVIII века в комических операх, в том числе в женских ролях, к концу столетия практически утратили подобие ампула; опера-буффа легко обходилась без них, тем более что их участие очень дорого стоило.

Новых значительных партий для них практически больше не писали. Кастраты еще пели в венских реформаторских операх Глюка (партии Орфея в «Орфее и Эвридике» или Париса в «Парисе и Елене»), а также в постановках «Орфея» в Италии и Англии. Но в Париже, куда композитора пригласили в 1773 году, ситуация была иной, и в новой редакции «Орфея», не говоря уже об операх на изначально французские либретто, им не было места. Вместо кастратов в ролях героев-любовников появился высокий тенор, по традиции именовавшийся *haute contre* и записывавшийся в альтовом ключе.

Пение кастратов сумел еще услышать и оценить юный В. А. Моцарт. Однако в своей композиторской практике он почти не имел возможности писать для них *главные* партии. Тенора и женские сопрано вытесняли кастратов с наиболее выигрышных позиций. Так, в миланском «Митридате» (1770) и мюнхенском «Идоменея» (1781) в титульных, драматически наиболее интересных ролях царей-отцов появлялись именно тенора, а кастратам отводились менее весомые и более психологически однозначные партии царевичей. В операх венского периода партии для кастратов у Моцарта практически нет (в венской версии «Идоменея» партия царевича Идаманта передана тенору). Единственное исключение — партия Секста в поздней опере-серии «Милосердие Тита» (1791), однако императора Тита пел, естественно, тенор, а Анния, друга Секста — певица-сопрано. Бетховен уже не находил для кастратов ни одного доброго слова. Сетуя на плохое музыкальное образование оркестрантов, он писал в 1810 году: ■ «Зато у нас есть деньги на какого-нибудь кастрата, который не приносит искусству никакой пользы, но зато щекочет вкусы наших пресыщенных и выцветших так называемых „великих“» (ПБ 1, № 274).

В оперном творчестве Моцарта наглядно представлен эпохальный переход тенорового тембра от ампула «благородного отца» к ампула «юного влюбленного», и происходит это нередко под знаком осерьезнивания комического жанра (Бельмонт в «Похищении из сераля», Оттавио в «Дон Жуане», Тамино в «Волшебной флейте»).

Очень яркие перемены произошли и в образной трактовке низких мужских голосов — баритона и баса. Барочные традиции, как мы уже говорили, во многом оставались актуальными. Но появлялось и нечто новое. Партии низких голосов стали занимать гораздо более важное место в общей тембровой диспозиции, и если итальянская барочная опера в принципе вообще могла обходиться без них, то в классической опере «верх» и «низ» обязательно уравнивались. Так, в «Волшебной флейте» высочайшее сопрано Царицы Ночи противостоит глубочайшему басу Зарастро, образуя смысловую вертикаль мифологического мироздания. А в «Дон Жуане» баритон или высокий бас главного героя (случай для тех времен пока еще редкий!) косвенно указывает на неоднозначность авторского отношения к этому образу: теноровый тембр придал бы ему слишком положительную окраску, а глубокий басовый нагрузил бы инфернальной мрачностью;

Дон Жуан находится как бы посередине, между небом и преисподней. В классическую эпоху четко различались по амплуа *basso cantante* («певучий бас»), которому поручались серьезные, важные и даже порою главные партии — и *basso buffo* («буффонный бас»), выступавший в комических ролях. Поскольку, как правило, уважающий себя импресарио считал необходимым иметь в труппе исполнителей обоих типов (см.: Стендаль 1988, 327), то они могли фигурировать в одной и той же опере «полусерьезного» или смешанного характера (в «Дон Жуане» Командор — *basso cantante*, а Лепорелло и Мазетто — *bassi buffi*; в «Волшебной флейте» Зарастро — *basso cantante*, а Папавено — *basso buffo*).

Во многих парижских реформаторских операх Глюка имеются важные партии для басов или баритонов, однако, если внимательно изучить их тесситуру, то выяснится, что они рассчитаны на очень высокие голоса, а нижний регистр практически не используется (таковы партии Агамемнона в «Ифигении в Авлиде», Тоаса и Ореста в «Ифигении в Тавриде», Идраота в «Армиде»). По-видимому, причина этого заключалась во французской традиции, отличавшейся и от итальянской, и от немецкой.

Из женских голосов венские классики решительно предпочитали сопрано. В некоторых операх все женские партии доверены сопрано, а альты зачастую вовсе нет или же они заняты в травестийных ролях (Керубино в «Свадьбе Фигаро» Моцарта). Густой и чувственный тембр женского альты должен был вызывать ассоциации либо с юношеским любовным томлением, либо со страстностью материнского чувства (Клитемнестра в «Ифигении в Авлиде» Глюка). Но такие роли у классиков обычно второстепенны; занимать меццо-сопрано в главных или по крайней мере значительных партиях драматического плана начали только композиторы XIX века. Обычай поручать роли контрастных по темпераменту героинь («ангельской» и «демонической», юной и зрелой, кроткой и страстно-волевой) соответственно сопрано и меццо-сопрано или даже контральто также появился в XIX веке, причем скорее во второй его половине.

Правда, в Италии в конце XVIII — начале XIX века блистали обладательницы колоратурного меццо-сопрано, для которых композиторы писали главные партии, изобилующие, впрочем, и довольно высокими «верхами». Универсальным голосом, охватывавшим диапазон от контральто до сопрано, обладала Изабелла Кольбран, муза и супруга Россини. Обширным диапазоном, от *фа* малой октавы до *си-бемоль* второй, славилась и другая россиниевская примадонна, Джельтруда Ригетти-Джорджи, для которой композитор создал партии Изабеллы в «Итальянке в Алжире», Розины в «Севильском цирюльнике» и Золушки в одноименной опере. Однако все эти партии — полухарактерные (*semiseria*). Эпоха выдающихся драматических ролей для меццо-сопрано была впереди.

С другой стороны, во многих классических сопрановых партиях от певиц требовалось владеть и низкими нотами, лежащими вне пределов нынешнего стандартного диапазона (вплоть до *ля* и даже *соль* малой октавы снизу⁴ и вплоть до

⁴ Низкое *ля* встречается в партиях Сюзанны из «Свадьбы Фигаро» Моцарта (ария в четвертом акте) и Эвридики из «Души философа» Гайдна (ария № 3b в первом акте). В «Похищении из сераля» Моцарта диапазон партии Констанцы, написанной для Катарини Кавальери, простирается от *си* малой октавы до *ре* третьей (ария № 11). В партии Вителлии из «Милосердия Тита» Моцарта диапазон, рассчитанный на голос Марии Маркетти-Фантоцци, — от *соль* малой октавы до *ре* третьей.

фа третьей октавы сверху⁵). Конечно, в подобных случаях всегда следует помнить, что композиторы рассчитывали на возможности конкретных певиц, для которых писались те или иные роли, а это были весьма выдающиеся личности (например, субретку Сюзанну у Моцарта пела не *seconda donna*, а «звезда» Нэнси Стораче). Но ясно, что в классическую эпоху понятия об амплуа и объеме певческих голосов отличались и от барочных, и от романтических.

Для классиков, как уже говорилось, типичным было исполнение женских ролей женскими голосами, а мужских — мужскими; исключения делались для детей и юношей-подростков (их пели женщины). Примеры обратного свойства лишь иллюстрируют правило. Например, предпринятая в начале XIX века попытка певицы-контральто Нанетты Шёнбергер исполнить теноровую партию Тамино в «Волшебной флейте» вызвала неодобрительную реакцию у критиков АМЗ; должно было пройти еще полвека, чтобы появление меццо-сопрано в роли глюковского Орфея стало обычной практикой.

Исполнение женских ролей мужчинами было вообще явлением экстраординарным и даже в комической опере встречавшимся крайне редко. Так, в 1795 году Сальери создал оперу-буффа с красноречивым названием «Мир наизнанку» («Il mondo al roversio»; либретто К. Мадзола по К. Гольдони), в которой имелась роль старой Генеральши (не жены генерала, а дамы в генеральском чине!), порученная басу и исполнявшаяся мужчиной (Braunbehrens 1992, 221). Совершенно карикатурный смысл имело и появление баритона в роли донны Агаты — «мамаши» примадонны Луизы — в опере-пародии Доницетти «Театральные обычаи и несусазицы» (1827). Однако, скажем, Моцарту гротеск такого рода был совсем не свойствен.

В основе новой поэтики вокальности лежали сложно переплетенные друг с другом эстетические понятия. С одной стороны, от пения и от певца требовали *естественности*. Отсюда — язвительные нападки на кастратов, критика «бессмысленных» рулад и фиоритур, порицание свойственной Барокко «инструментальной» трактовки голоса, и т. д. С другой стороны, от естественности ждали прежде всего *красоты*. Те характеристические и реалистические краски, которые появились в опере XIX века (нарочитая некрасивость тембра, переход на говор, шепот, крик; смех и т. д.), в серьезной опере классической эпохи либо вообще невозможны, либо присутствуют в произведениях смешанного жанра (например, в «Дон Жуане» Моцарта).

В области звукоизвлечения и звуковедения естественность означала в ту эпоху воспитанность и культуру; обычный необработанный голос, специфические «фольклорные» тембры (горловой, носовой, «плоский», «белый» звук) в искусстве категорически не приветствовались. Кванц писал: ■ «От хорошего певца требуется: чтобы он вообще имел хороший голос, ясный, чистый, ровный на всем протяжении снизу доверху, который был бы свободен от таких изъянов, как носовые, гортанные или горловые призвуки, и притом не был бы ни пронзительным, ни глухим» (Quantz 1752, XVIII, § 11).

Шубарт писал о различных манерах извлекать звук, из которых лишь две (головной и грудной звук) были безоговорочно приняты в итальянском пении:

⁵ Самый известный пример — партия Царицы Ночи, которую на премьере пела свояченица Моцарта Йозефа Хофер.

■ «1. Головной звук [Hirnton], который великий Порпора называл черепным резонансом. Если издать звук на гласной «и», то тон всегда будет отдаваться в голову. Однако следует при этом остерегаться слишком часто делать украшения на «и», поскольку пение при этом превращается в мышиный писк.

2. Носовой звук может использоваться только в комическом [жанре], например, для выражения насмешки, любопытства, для подражания звукам волынки и колесной лиры. Французское пение именно потому отвратительно, что там носовой звук используется даже в серьезных пьесах.

3. Горловой звук — это, собственно, и есть чистое пение всей гортанью, свойственное немцам. <...>

4. Легочный звук. С физиологической точки зрения, легкие имеют отношения к извлечению любого рода звуков, но здесь имеются в виду лишь те звуки, в которых слышится свистение и шипение самих легких, как это бывает, например, в песнях казаков и калмыков. Этот звук настолько отвратителен и визглив, что он терпим лишь в крайне редких случаях, да и то преимущественно в низкосортной комедии.

5. Утробный звук [Magenton]. Все придыхательные и большинство кучно расположенных согласных (например, «х») имеют утробное происхождение. Швейцарцы подчеркнуто выделяют этот звук, однако он противен и совсем не должен использоваться в музыке.

6. Сердечный звук. Это душа всех звуков! Всякое звукоизвлечение мертво, если сердце не придает ему жизни и теплоты. Всякое пение, в котором не участвует сердце, малоинтересно или вообще не интересно. И так же, как можно дать сердцу моральное воспитание, так великий мастер может воспитать его и музыкально, то есть: заставить певцов принимать чувства столь близко к сердцу, что сердце раскроется и сможет правильно выражать чувства. Тот, кто сам ничего не чувствует или же чье сердце закрыто для музыкальных впечатлений, пусть никогда не обращается к учителю пения. Он уподобится механическому органчику, который, даже выдувая из себя записанные на валиках пьесы, остается холодным как смерть. Однако человеческие голоса, подражающие великолепию ангельскому пению, он не изобразит никогда» (Schubart 1806, 258–259).

Идеал вокальной естественности в камерных жанрах — легкое и непринужденное, без форсирования и утрирования, чистое интонирование «округленным» поставленным голосом приятной, ясно расчлененной и отчетливо артикулированной мелодии в пределах нормальной тесситуры и без нарочитых сложностей. В опере, где публика страстно жаждала от солистов бравурной виртуозности, трудные пассажи должны были пропеваться с такой непринужденной легкостью, чтобы у слушателей от восторга захватывало дух, но певец бы не выглядел выполняющим тяжелую работу. Обычно искусные певцы требовали от композиторов не облегчения, а напротив, усложнения своих партий, потому что умели справляться с трудностями словно бы играючи — то есть, опять-таки, создавая впечатление полной естественности.

Тем, кто привык к итальянскому пению, было очень трудно смириться с другой манерой. Этим, может быть, объясняются резкие отзывы некоторых музыкантов, воспитанных в итальянской традиции, о французской манере вокального интонирования. Так, В. А. Моцарт писал отцу в 1778 году из Парижа: ■ «Если бы только проклятый французский язык не был для музыки таким до подлости собачьим! Это что-то жалкое, немецкий кажется божественным по сравнению

с ним. А потом эти певцы и певицы! Их совсем нельзя так называть, ибо они не поют, а кричат и воют, да еще во всю глотку, гундосят и сажают на горло» (Аберт I/II, 227). Можно, конечно, объяснить это эмоциональное высказывание личной обидой Моцарта на парижан за равнодушие к его музыке. Но тут он почти дословно совпал с италоманом Руссо, который ранее в «Новой Элоизе» дал такое же убийственное описание французской оперы: ■ «...Вы просто не представляете себе, что за ужасные вопли и завывания раздаются на сцене, пока идет представление. Актрисы чуть не бьются в судорогах, с таким усилием исторгают они из легких визгливые выкрики, — стиснутые кулаки прижаты к груди, голова откинута назад, лицо воспалено, жилы набухли, живот вздымается. Право, не знаю, что противнее — смотреть или слушать» (Руссо 1961, 236). Руссо и Моцарту вторил Гольдони, который, побывав на представлении не названной им французской оперы, произнес афористический приговор: ■ «Это рай для глаз и ад для слуха» (Гольдони 1997, III, 450). Когда многими десятилетиями позже произведения Россини, предназначенные для постановки в парижской Опере, были переведены на французский язык, композитора это покорило: ■ «Я часто не верил своим ушам; подставленный французский текст казался мне невозможным, непереносимым» (Фраккароли 1990, 457). Различиями французской и итальянской манеры была вызвана и новая музыкальная версия оперы Сальери «Тарар», поставленная в 1788 году в Вене с итальянским текстом Л. да Понте и под названием «Аксур, царь Ормуза». Как говорил сам Сальери, ■ «музыка, написанная для французских поющих актеров, мало годится для итальянских играющих певцов» (Braunbehrens 1992, 187).

«Естественность» в пении, проповедуемая музыкантами и мыслителями эпохи Просвещения, имела как нижнюю границу, не позволявшую художественной манере ассимилироваться с фольклорной или любительской, так и верхнюю, допускавшую психологически или образно мотивированные сложности и даже экстравагантности, однако исключавшую всё, что противоречило тогдашним представлениям о красоте, достоинстве и внутренней завершенности художественного впечатления.

Идеал такого искусства выражался в емком понятии **«бельканто»**.

Обычно итальянское оперное бельканто считается достоянием XIX века и ассоциируется с творчеством Россини, Беллини и Доницетти. Само слово действительно вошло в широкий обиход в первой трети столетия; до этого в Италии говорили и писали о *canto figurato* — «украшенном пении». Возможно, выражение «бельканто» было пущено в оборот с легкой руки Россини (таково предположение Э. Р. Симоновой; Симонова 1999, 140). Однако еще Стендаль связывал это понятие с искусством прошедшей эпохи и с пением великих кастратов позднего Барокко: ■ «Начало “бельканто” положил в 1680 году Пистокки; его ученик Бернакки значительно подвинул это искусство вперед (1720 год). Усовершенствовалось оно в 1778 году при Паккьяротти. С тех пор *sorgani* перестали существовать, и искусство это пришло в упадок» (Стендаль 1988, 508). К этому почетному списку можно добавить также имена других кастратов, занимавшихся педагогикой и теорией пения — П. Ф. Този (трактат 1723 года, имевший широкий резонанс в Европе и изданный в 1742-м и 1743 годах, английском, а в 1757-м в немецком переводе), Дж. Манчини (трактат «*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*», Вена 1774, Милан 1777; позднее переведен на французский, голландский и английский языки) и — уже на исходе классической эпохи — Дж. Крешентини (школа пения «*Raccolta di esercizi per il canto*», Париж 1811).

Поэтому вряд ли будет ошибочным распространять понятие бельканто и на итальянский вокал классической эпохи, памятуя, конечно, и о различиях с певческим идеалом XIX века.

В круг представлений о классическом бельканто входили такие элементы, как безусловная чистота интонации, четкость атаки (без скользящих «подъездов» к звуку), выровненное звучание голоса во всех регистрах на протяжении всего диапазона (переход, например, от грудного регистра к головному должен был оставаться незаметным для слушателя); красивый округлый звук без посторонних призвуков и без форсирования на высоких нотах; широкое дыхание, позволявшее петь без пауз длинные колоратуры или ноты, выдержанные в течение нескольких тактов; мастерское владение всеми динамическими оттенками от тишайшего *pianissimo* до звучного, но не резкого *fortissimo*.

Двумя образными полюсами, считавшимися равно трудными для покорения исполнителями, были выразительное пение в медленных темпах (итальянцы часто называли их единым словом *largo*, связывая это с необходимой широтой звучания) и, наоборот, блестящее владение виртуозными колоратурами, именовавшимися словечком *gorgheggi*. Для того, чтобы дать проявиться всем талантам певца, в его партии обязательно имелись арии разного плана. Кроме того, некоторые итальянские оперные формы и жанры были специально рассчитаны на демонстрацию вокальных возможностей солиста.

В звукоизвлечении всё большую роль играл прием *vibrato*, который, однако, в XVIII веке рассматривался скорее как украшение (разновидность трели или тремоло), нежели как неперенный атрибут хорошего пения. Легкое, сознательно контролируемое *vibrato*, придававшее голосу объемность и сочность звучания, допускалось, но сплошное применение густого *vibrato* считалось серьезным изъяном звукоизвлечения или признаком дурного вкуса как у вокалистов, так и у инструменталистов. Английский скрипач Р. Бремнер сравнивал эффект от такого *vibrato* с «голосом паралитика» (цит. по: Zaslav 1989, 478). В. А. Моцарт порицал в 1778 году певца Й. Н. Мейсснера за плохую привычку «усердно вибрировать голосом»: ■ «Человеческий голос вибрирует естественно, на свой лад, и лишь в этих пределах данный эффект красив. Такова природа голоса, и люди подражают ему не только на духовых инструментах, но и на струнных и даже на клавире. Но в какой-то момент необходимая граница оказывается нарушенной, и это уже совсем не красиво, поскольку противоречит природе» (письмо к отцу от 16 июня 1778; Аберт I/II, 100; Mozart/Briefe, II, 378).

Сходным образом обстояло дело с другим популярным приемом — *messa di voce*. Это труднопереводимое выражение (не путать с *mezza voce* — «вполголоса») обозначало последовательное плавное *crescendo* и *diminuendo* на одной выдержанной ноте (часто — на фермате в каденции). Умение держать ровный красивый звук на одной высоте, по желанию усиливая или ослабляя громкость, называлось также *filare in suono* — «ткать звук», вытягивать его как нить (отсюда французское «*sop filé*» и русское выражение «филировка звука»). В барочной музыке данный прием применялся осторожно. Об этом говорится, например, в трактате Този: ■ «Пусть учитель преподаст искусство тянуть голос (*di metter la voce*), состоящее в том, чтобы на одной высоте голос раздавался поначалу чрезвычайно тихо, затем постепенно достигал всё большей силы звучания и после этого с равной искусностью вновь ослаблялся. Такое прекрасное владение голосом (*messa di voce*) в устах одаренного певца, умеющего экономно его использовать и

применяющего его только на ясных гласных, производит неизменно прекрасное воздействие» (Tosi — Agricola, I, 47–48).

В классическую эпоху *messa di voce* было распространено как эффектное украшение в вокальном и инструментальном сольном исполнении (это описано в трактатах Кванца, Тартини и Л. Моцарта). Злоупотребление им также не приветствовалось.

Различные украшения (форшлаги, апподжиатуры, трели, группетто, пассажи и т. д.), в барочной музыке и отчасти в музыке второй половины XVIII века обычно импровизировались певцами, поэтому вид «простых» мелодий в оперных партитурах того времени не должен вводить в заблуждение. Однако просматривалась совершенно четкая тенденция, охватывавшая все страны, включая Италию с ее своеобразными примадоннами: необходимые украшения и колоратуры стали вписываться в партитуру самим композитором, и на долю певца оставалось очень небольшое пространство для собственных творческих экспериментов. Тут были возможны два типа отношения композитора к подобным вещам. Строгий Глюк в своих реформаторских операх попросту изгнал большинство украшений, оставив лишь самые необходимые. Авторы, более приверженные итальянскому пению и склонные угождать своим певцам (в том числе Й. Гайдн и В. А. Моцарт), напротив, собственноручно насыщали некоторые арии таким количеством виртуозных колоратур, что солистам было уже нечего к ним добавить. Так же поступал и Россини, вызывая подчас неудовольствие своих современников, ценивших в опере именно моменты вдохновенной певческой импровизации (см.: Стендаль 1988, 510–511). Но суть проблемы заключалась в том, что эта выписанная орнаментация была не просто «нарядом», а самой плотью сочинявшейся композитором мелодии, то есть составляла ее сущность и не могла быть изменена без ущерба для музыкального смысла.

Иногда «естественность» выражения требовала поступиться простотой интонирования: воплощаемые в музыке характеры, ситуации, страсти, жесты оправдывали применение особых средств. Резкие перепады настроений, смятение чувств, внутренний раздор выражались, например, в скачках на широкие интервалы, что могло иметь как патетический, так и гротескный смысл; эмоциональные крайности допускали применение соответствующих крайних регистров или необычной для данного голоса тесситуры (очень низкие ноты — гнев, ненависть, злоба, угроза; высокие — отчаяние, ярость, героическая решимость или страстное исступление). Правда, здесь действовали эстетические ограничения, о которых писал в своем часто цитируемом письме к отцу В. А. Моцарт по поводу трактовки арии Осмина из первого акта «Похищения из сераля»: ■ «Музыка, даже в самой жуткой ситуации, никогда не должна оскорблять ухо, наоборот, она и тогда должна все же доставлять удовольствие, следовательно, всегда должна оставаться музыкой» (цит. по: Аберт I/II, 450).

Поэтому классики искали и находили наиболее убедительные средства сочетания естественности, выражающей экстремальные проявления человеческой природы, с возможностями вокального интонирования, отражавшего тогдашние представления о сути музыкального. Одним из таких средств была апелляция к традиции — и к традиции риторического отображения текста при помощи определенных фигур, и к традиции заботливо выпестованного в Италии виртуозного пения, чрезвычайно сложного, но в некоторых ситуациях необходимого и неизбежного именно при создании характера или обрисовки психологического состоя-

ния героя. Так, даже строгий Глюк в арии Орфея из первого акта «*Amour, viens rendre*» — арии, преисполненной восторженной надежды и лихорадочной решимости преодолеть любые препятствия, лишь бы вновь обрести Эвридику, — позволил мелодической линии излиться в тех самых «бессмысленных» пассажах, разрывающих слово, которые тогда стало модным порицать в итальянской опере-серии⁶. Обратим, однако, внимание, что эти распевы, в точном согласии со старинными барочными правилами, приходятся на слова «воспламеняет» или «пламя», а стало быть, изображают фигуру разрастающегося и всепоглощающего любовного огня. Моцарт, никогда не пренебрегавший традициями оперы-серии, следовал подобным приемам еще чаще. В арии Идоменея из второго акта «*Fuor del mar*» наиболее длинные и трудные колоратуры приходятся на слово «*minacciar*» (Нептун, от ярости которого спасся герой, продолжает ему *угрожать*) — они, с одной стороны, могли задумываться как изображение стихии, а с другой стороны, как выражение душевного трепета Идоменея. Моцарт, как явствует из его письма к отцу от 27 декабря 1780 года, сделал это совершенно сознательно: ■ «Ария написана в полном согласии со словами. Слышно *mare* и *mare funesto*, а пассажи появляются на *minacciar* и полностью выражают *minacciar*, угрозу» (Аберг I/II, 282).

Виртуозность вокала, не исчезающая из творческой практики даже во времена всеобщего увлечения «естественностью», выполняла слишком важные образно-смысловые задачи, чтобы от нее можно было бы с легкостью отказаться: она придавала поющим персонажам возвышенную идеальность, отрывая их от суетного быта и вознося над реальностью; в ней заключалась своеобразная самодовлеющая экспрессия, указывавшая то на личную доблесть героя, то на терзающие его страсти; за виртуозным пением иногда крылся подлинный психологизм, хотя, конечно, нередко имело место и то, что нравилось как самим певцам, так и публике, — некий «спортивный интерес», азарт мастерского преодоления трудностей, забавное звукоподражание и т. д. В любом случае эстетическая ориентация на «естественность» и высочайшие требования, предъявлявшиеся к профессиональному певческому мастерству, не исключали, а взаимодополняли друг друга.

В классическую эпоху соотношение музыки и слова в вокальной музыке стало несколько иным, нежели у барочных авторов. Если композитор эпохи Барокко считал своим долгом по возможности отображать или даже изображать смысл чуть ли не каждого значимого слова, то у классиков наблюдается явный отход от этого принципа. В церковной музыке он, как правило, сохраняется (вероятно, благодаря каноничности самих текстов с привычной для них интонационной трактовкой), но в оперной действует далеко не всегда, поскольку на первое место выходит забота о рельефности и пластичности мелодии в целом. «Единство главенствующего чувства», о котором так любили рассуждать теоретики XVIII века, оттесняет на второй и третий план господствовавшую некогда риторику. Поэтому длинные распевы иногда переносятся не на смыслообразующие слова (ключевые для понимания данной арии существительные или экспрессивные глаголы), а на попросту удобные для вокализации слоги. Иногда же логика мелодического развития и «единство чувства» заставляют жертвовать и удобством.

⁶ Эта ария была дополнительно написана Глюком для исполнения оперы во Франкфурте в 1769 году и сохранена в парижской редакции.

Покажем это на специфическом, но весьма характерном материале.

Всякий, кто имеет минимальный вокальный опыт, знает, что легче всего брать высокие ноты на звук «а», труднее — на «о», «и», «е», совсем неудобно — на «у» (в русском языке также на «ы»). Причины этого совершенно объективны и практически не зависят от языка, на котором поют. Однако эстетические обоснования этих правил, восходящие к античности, имеют больше отношения к метафизике, нежели к собственно физике. Звуки оцениваются с точки зрения «сильного» и «слабого», «мужественного» и «женственного», «возвышенного» и «низменного». Так, во второй книге трактата Аристиды Квинтилиана «О музыке» долгие гласные (включающие в себя две единицы длительности, моры) характеризуются как «более возвышенные», а краткие — как «менее возвышенные»; своя градация благозвучия наблюдается и среди согласных (см.: Русакова 2000, Ч. 2, с. 253).

Любопытно сравнить это суждение с поэтической аргументацией М. В. Ломоносова в его полемике с В. К. Тредиаковским по поводу окончания русских имен прилагательных во множественном числе. Тредиаковский настаивал на восторжествовавшей впоследствии норме «ый», «ий»; Ломоносов отвергал это, руководствуясь не филологическими, а *музыкально-эстетическими* критериями:

Искусные певцы всегда в напевах тщатся,
Дабы на букве А всех доле остоятся;
На Е, на О притом умеренность иметь;
Чрез У и через И с поспешностью лететь;
Чтоб оным нежному была приятность слуху,
А сими не принести несносной скуки уху.
Великая Москва в языке столь нежна,
Что А произносить за О велит она.
В музыке что распев, то над словами сила;
Природа нас блюсти закон сей научила.

(1755; цит. по: Ломоносов 1961, 255–256).

Апеллируя к «искусным певцам», Ломоносов, вероятно, имел в виду прежде всего итальянцев, которых он мог постоянно слышать в Петербурге. Но и в других странах наблюдалось то же самое. В трактате И. Г. Вальтера 1708 года мы находим перечень принципов сочетания музыки с текстом, среди которых правило: на звуках «а», «е», «о» можно писать колоратуры, а на звуках «i», «у», «и» — нельзя (Walther 1708/1955, 159). Об этом же позднее писал Кванц (Quantz 1752, XVIII, § 11). П. Ф. Този и его комментатор И. Ф. Агрикола рекомендовали петь упражнения и вокализы только на «ясных» гласных, а именно — на «а», открытом «е» и на «о» (Tosi — Agricola 1757, I, 49).

Композиторы классической эпохи это правило, разумеется, знали. Но следовали ему — если вообще следовали — отнюдь не систематически. Чаще всего старинным привычкам были верны итальянцы. Однако венским классикам и многим их современникам соблюдение принципа «благогласия», вероятно, не казалось обязательным. В вокальной музыке Моцарта как на итальянские, так и на немецкие тексты мы встречаем множество случаев использования высоких нот или распевов на «и», «у», «е». Явная нарочитость некоторых примеров заставляет предположить, что перед нами — результат сознательного выбора композитора.

Попирая законы вокально-фонетической «естественности», некоторые композиторы, в том числе Моцарт, по-видимому, пытались добиться естественности *психологической*, которая не всегда бывает красивой, гладкой и приятной для слуха (аналог этому в инструментальной музыке — игра нарочито неудобной аппликатурой, которая создает единственно нужную в данный момент фразировку или акцентуацию). В арии Констанцы № 6 («Ach ich liebe») из первого акта «Похищения из сераля» сочетание высокой тесситур и жалобных интонаций с соответствующими «узкими» гласными создают, невзирая на мажорную тональность B-dur и виртуозный блеск вокальной партии, образ почти плачущей героини («Kummer ruht in meinem Schoss» — «Печаль лежит у меня на душе»). Донна Анна, требуя от Оттавио мести за отца в арии № 10 («Vendetta ti chiedo»), вынуждена почти визжать на высоких нотах, озвученных неудобными гласными — но ведь она, только что опознавшая убийцу Командора, находится в состоянии иступления.

Однако огромное количество других примеров свидетельствует о том, что многие композиторы классической эпохи даже не пытались приладить мелодические кульминации к удобным для интонирования гласным и были озабочены не столько выразительным психологическим диссонансом между риторикой произносимого текста и самоощущением героя, а *интонационной целостностью мелодии*, отображающей смысл текста лишь в общих чертах. Нельзя сказать, чтобы классиков не волновало содержание полагаемого ими на музыку текста — напротив, они подходили к словам чрезвычайно вдумчиво и аналитически придирчиво, но руководствовались в конечном счете не риторическими, а скорее драматургическими или архитектурными критериями, нередко жертвуя деталями в пользу ощущения единства создаваемого образа.

При этом отношение к слову как к семантической единице было у венских классиков исключительно внимательным. Обычно в этой связи называют прежде всего имя Глюка, готового принести в жертву драматическому смыслу даже свои музыкальные амбиции. Действительно, композитор старался «подать» каждое слово в ариях, не затемняя его распевами, а в речитативах тщательнейшим образом соблюдал правила итальянской или французской просодии. Но, как помогает выяснить анализ, у Моцарта степень чуткости к поэтическому слову была ничуть не меньшей и нередко достигала невероятной изощренности и утонченности. Он умел улавливать в тексте и создавать в музыке изысканную систему «ключевых» слов, приводившую в ряде случаев к образованию лейтинтонационной (почти лейтмотивной) системы, когда определенному слову или стоящему за ним понятию придается символический смысл, выражаемый в музыке определенными повторяющимися средствами: интонацией, ритмоформулой, гармоническим оборотом, тональной краской и т. д. (применительно к «Дон Жуану» об этом впервые написала Е. И. Чигарева; Чигарева 1975; анализ мотивов «Идоменей» см.: Floros 1979).

Поэтому можно сказать, что венские классики умели сочетать предельную обобщенность мелодического высказывания с весомостью конкретного смысла слов и глубиной стоящего за ними идейного или психологического подтекста. Этим их подход к вокальной музыке отличался от итальянского, в котором красота мелодики безусловно доминировала и подчиняла себе всё остальное.

6.3. Жанры сценической музыки

Системообразующим жанром в музыкальной культуре как барочной, так и классической эпох была, несомненно, опера. Однако выработанные в рамках оперной поэтики представления о мелодии, вокальности, речевой и драматической выразительности музыки простирались и на другие сценические жанры, в том числе и на те, в которых персонажи не только пели, но и танцевали или декламировали. Не ставя перед собой непосильной в рамках данного исследования задачи подробного экскурса в историю музыкального театра классической эпохи, ограничимся лишь самым кратким обзором его основных жанров и форм, понимание специфики которых нам потребуется при дальнейшем изложении.

1. Опера

Итальянская опера представляла собой в классическую эпоху чрезвычайно пестрое и разнотипное явление. Только в сфере серьезного, или торжественно-праздничного, спектакля одновременно сосуществовали:

- *барочная опера* с ее непрестанно критикуемыми образными условностями и зрелищными сценическими эффектами;
- *метастазианская опера-серия* — классицистски-строгая в отношении либретто, музыкальных форм и сценического оформления;
- *глюковская и постглюковская музыкальная драма*;
- традиционные придворные жанры, восходящие к эпохе Ренессанса: *пастораль*, «театральное празднество», «театральное действо», *серенада*;
- позднеклассический смешанный жанр — *опера-семисерия*;
- доживавший свои последние годы барочный жанр *пастиччо* — оперы, музыка которой составлялась из номеров других произведений одного или разных композиторов; содержание пастиччо могло быть даже трагическим («Орест» Генделя, 1734) или героическим («Падение гигантов» Глюка, 1746); к жанру пастиччо в целом принадлежали и лондонские постановки «Орфея» Глюка (1770 и позднее), включавшие, помимо глюковской, музыку Генделя, И. К. Баха и прочих авторов.

В сложившихся учебных курсах и в популярной литературе при изложении истории развития оперы во второй половине XVIII века принято концентрировать внимание на преобразованиях Глюка и, как бы присоединяясь к точке зрения великого реформатора, порицать всё то, что казалось ему ложным, нелепым и не достойным дальнейшего существования. Однако на самом деле ситуация была далеко не такой однозначной, а критические оценки даже наиболее выдающихся современников — не всегда справедливыми.

Прежде всего Глюк не был ни первым, ни единственным, кто вознамерился сломать или существенно изменить каноны как барочной, так и метастазианской оперы, создав более соответствовавшую просветительским идеалам музыкальную драму в «античном» духе. Проблема реформы либретто и оперного спектакля как такового витала в воздухе и владела умами с самого начала XVIII века, и каждый решал ее по-своему. Об этом пеклись и члены Аркадской академии в Риме (см. монографию П. В. Луцкера и И. П. Сусидко), и блестяще завершивший аркадскую традицию Метастазия, и некоторые другие литераторы и музыканты (например либреттист М. Кольтеллини и композитор Т. Траэтта). Свой вариант преобразования традиционной итальянской оперы в психологическую драму со

смелым переплетением разных жанров фактически предложил В. А. Моцарт, который, однако, совсем не претендовал на лавры новатора.

Во-вторых же, в историческом плане реформа Глюка в большей мере повлияла на французскую оперу, чем на собственно итальянскую, не спешившую окончательно расставаться ни с барочными, ни с метастазиянскими традициями. Если требовался спектакль роскошный, зрелищный, поражающий своим великолепием, то этим целям лучше всего соответствовал сюжет барочного типа с сопранистами-кастратами и примадоннами в главных ролях, с вереницей виртуозных арий, с феерическими превращениями, поединками, катастрофами, летающими колесницами, появляющимися в облаках богами и прочими чудесами. Поэтому нас не должна удивлять живучесть барочной оперы и популярность квазиантичных и сказочно-рыцарских сюжетов (в основном почерпнутых из поэм Ариосто и Тассо) даже в эпоху классики. Это искусство продолжало пленять сердца и находило немало приверженцев. И то, что некоторыми воспринималось как анахронизм или уступка традиции, ныне, с отдаленной перспективы, выглядит самостоятельной линией исторического развития. Так, если взять за кульминацию этой линии в итальянской опере «Аиду» Верди, то среди «предков» вердиевского шедевра окажутся не только более ранние оперы мастера (например «Набукко»), но и серьезные оперы Россини («Танкред», «Семирамида», «Моисей в Египте»), которые, в свою очередь, сюжетно и драматургически восходят к барочной опере в ее позднеклассическом преломлении. С другой стороны, некоторые романтические оперы также вобрали в себя многие черты барочного театрального зрелища («Фауст» Шпора, «Оберон» К. М. Вебера, «Руслан и Людмила» Глинки).

Метастазиянская опера-серия также просуществовала практически до конца XVIII века, хотя в последний период своего бытования она, конечно, не всегда точно соответствовала рамкам собственного классицистско-академического канона, созданного в 1730-е годы самим Пьетро Метастазео.

На русском языке этот канон наиболее подробно описан в исследовании И. П. Сусидко (Сусидко 2000, часть 2, гл. IV). Мы выделим лишь его основные черты. В сюжетном плане для метастазиянской оперы характерен отказ от всего «неправдоподобного», то есть полное исключение богов, сверхъестественных существ, чудес, превращений, видений и воскрешений (они могли присутствовать у Метастазео лишь в аллегорически-декоративных жанрах театрального праздника или серенады). Поскольку боги отсутствуют, то сюжеты избираются скорее исторические, нежели мифологические, однако историчность, как и у французских классицистов, крайне условна (иногда достоверны только имена и осто́в фабулы — как, например, в либретто Метастазео «Александр в Индии»). Из-за соблюдения правила «трех единств» в основе сюжета оказывается любовная интрига, обостренная политическим, военным или иным роковым противостоянием.

В метастазиянской опере обычно не более шести персонажей (иногда меньше), организованных в типовую диспозицию: 1) пара молодых влюбленных, обычно царского происхождения; 2) герои второго плана, дополняющие первых: например, друг главного героя и соперница главной героини или наоборот; 3) властитель — царь, диктатор, военачальник, отец-тиран, который объективно становится на пути влюбленных, требуя подчинения долгу; 4) чей-нибудь наперсник или наперсница; это тоже достаточно благородный персонаж и ни в коем случае не грубоватый простолудин. Метастазиянская опера не терпит ничего «низменного» в языке и характерах.

Одно из важнейших драматургических правил — *lieto fine*, счастливая развязка. У самого Метастазियो есть лишь три либретто, кончающиеся гибелью главных героев: это ранняя «Дидона» и две драмы на древнеримские исторические сюжеты: «Катон в Утике» и «Атилий Регул». Однако чрезвычайно симптоматичным для XVIII века оказываются факты «борьбы» композиторов и публики против именно этих концовок. «Атилий Регул» вообще реже прочих либретто Метастазियो клался на музыку и ставился обычно как разговорная драма (римский спектакль 1799 года был проникнут республиканско-революционным духом; см.: Smith 1970, 94). Что же касается очень популярного либретто «Катон в Утике», то трагический финал (самоубийство героя, не желающего становиться объектом великодушия Юлия Цезаря) на протяжении всего XVIII века почти неизменно подвергался переделкам, чтобы смерть не происходила на сцене или даже чтобы Цезарь в конце примирялся с семьей Катона и объяснялся в любви его дочери (см.: Gerhard 1994, 38–52).

Метастазиянская опера подразумевала и достаточно строгие правила для либреттистов и музыкантов.

Опера такого типа состоит в основном только из речитативов и арий (изредка — дуэт, реже — терцет, в кульминации иногда встречается квартет); они образуют драматургические единицы — сцены; ария завершает сцену и, спев ее, герой обязан уйти за кулисы, так что в следующей сцене он участия принимать не может; ария обычно обращена к кому-то (кроме начала и конца акта, где герой иногда может остаться один).

На сцене одновременно находятся не больше трех персонажей (кроме финальных или кульминационных сцен), зачастую — только два. Это диктует особые правила сценического поведения и довольно статичные мизансцены; каждый жест героя (перемена позы, перемещение вправо или влево, поднятие руки) становился важным сценическим событием.

Формы, характер и типы арий зависели от ранга персонажа и важности испытываемого им аффекта. Главные герои имели примерно по 5 арий, вторые — по 3–4, наперсники — по 1–2. Две арии одного персонажа не могли следовать подряд; не могли соседствовать и две арии разных персонажей в одной манере.

Хор обычно отсутствовал; редкие эпизоды, обозначенные *coro*, исполнялись, как правило, всеми солистами. Исключение — конкретные театры, обычно придворные, где имелся постоянный хор и его щедро использовали (так было, в частности, в Петербурге, где, по свидетельству Я. Штелина, со времен Елизаветы Петровны к участию в оперных спектаклях привлекались певчие придворной капеллы; см.: Ходорковская 1991, 154–155). В конце оперы звучит ансамбль под названием *licenza* («вольность»), изящное поучение-напутствие присутствующим в зале монархам (здесь Метастазियो предвосхищал принцип Г. Р. Державина «истину царям с улыбкой говорить»).

Балет в самом действии, как правило, не участвует, но может включаться дополнительно либо после завершения всей оперы, либо также внутри актов. Наиболее приспособлены к введению балетов оперы в жанре серенады или *fiesta teatrale* («Сон Сципиона», «Король-Пастух», «Асканио в Альбе»). Однако балет не являлся необходимым компонентом метастазиянской оперы как целого.

Строгий канон, очерченный выше, постепенно размывался под воздействием новых тенденций. Влияние Глюка и французской оперы коснулось в конце XVIII века также и метастазиянской оперы, в которую проникли развернутые

хоровые сцены, длинные и музыкально насыщенные аккомпанированные речитативы, арии-монологи и драматически насыщенные ансамбли.

Кроме того, некоторые итальянские либреттисты, занимавшиеся серьезной оперой, творили явно не в рамках метастазиянского канона. Это уже упомянутый М. Кольтеллини, а также М. Верацци, Г. Сертор, П. Джованнини, С. А. Зографи, Ф. Бадини и другие. Для некоторых либретто конца XVIII века, формально принадлежащих к традиции оперы-серии, характерна сосредоточенность на трагико-фаталистической проблематике, концентрация мрачных эмоций и образов, а также — что самое примечательное — трагическая развязка (*tragico fine*). Среди сюжетов, излюбленных в классическую эпоху, сюда в той или иной мере относились «Ифигения в Тавриде» (убийство Тоаса в финале либретто Кольтеллини), «Фаэтон» (опера Йоммелли на текст Верацци, завершающаяся катастрофой), различные версии изотипических сюжетов на тему волшебного острова (гибель зачарованного царства в финалах таких опер, как «Альцина» Генделя, «Армида» Йоммелли, «Телемак» Глюка). Однако эти концовки «оправдывались», во-первых, своей бескровностью (Альцина, Армида или Цирцея теряли власть, но не подвергались физическому уничтожению), а во-вторых, сценической зрелищностью, соощавшей им оттенок развлекательности.

Иначе обстояло с *tragico fine* в либретто конца XVIII века. Здесь роковая развязка ожидала тех героев, которые прежде чаще всего выступали в ролях победителей. Это акцентировалось даже в названиях: например, «Смерть Клеопатры», «Смерть Семирамиды» и «Смерть Митридата» Зографи, «Смерть Цезаря» Сертора и Бьянки, «Душа философа, или Орфей и Эвридика» Бадини (все либретто — конец 1780-х — 1790-е годы). Вдаваться здесь в причины такого поворота во вкусах драматургов и публики мы здесь подробно не будем, поскольку таких причин было как минимум несколько, они лежали в разных плоскостях (политической, психологической, чисто эстетической) и сложно переплетались друг с другом (см. об этом, в частности: Hortschansky 1991). Важно, однако, отметить тенденцию, объективно ведущую к преобразованию позднеклассической оперы-серии в итальянскую романтическую мелодраму первой трети XIX века, для которой трагическая развязка стала правилом, а не исключением. В этом смысле творчество Россини знаменует переход от одной эстетики к другой: в его серьезных операх развязка бывает либо двухвариантной («Танкред» имеет две редакции, с трагическим и благополучным окончанием), либо, вопреки исходному сюжету, счастливой («Отелло»), либо несчастливой для героя, заслуживающего возмездия, но счастливой для всех прочих («Семирамида», «Моисей в Египте»).

Комические жанры в итальянской опере также были достаточно разнообразными. Пытаясь их как-то классифицировать, мы руководствуемся не столько множеством вариантов бытовавших тогда жанровых обозначений (помимо *opéra-buffa*, это, в первую очередь, *dramma giocoso* и *commedia per musica*), сколько драматургическими и формальными особенностями.

Интермеццо или интермедия — жанр, приобретший в XVIII веке особую популярность и породивший *оперу-буффа*. Так называемые «интермедии слуг» вели свое происхождение от интермедий эпохи Возрождения, когда драматические представления перемежались не связанными с ними по содержанию вставными музыкальными номерами. В XVII веке М. Преториус в своем трактате «*Syntagma musicae*» объяснял это так: ■ «В комедиях между актами устраивается

красивая и приятная инструментальная музыка, временами с участием певческих голосов, дабы тем временем актеры сменили костюмы и приготовились к следующему акту» (цит. по: BR «Е — К», 240). Расцвет интермедий в XVIII веке был связан с реформой Метастазियो, категорически запрещавшей вносить какой-либо комический элемент *внутрь* серьезной драмы. То, что игралось между актами, к основному сюжету не имело никакого отношения; потому интермедии могли кочевать из одного произведения в другое (в том числе вставляться между актами оперы другого композитора). Поскольку в серьезной итальянской опере было обычно три акта, то интермедий получалось две — отсюда и преобладающая в опере-буффа двухактная структура.

Опера-буффа сохранила некоторые внешние черты интермедий, но обнаружила огромные потенции к развитию благодаря расширению своих масштабов, углублению проблематики и обогащению музыкального языка. Важную роль в преобразовании жанра сыграл К. Гольдони. В его оперных либретто появляются, помимо комических ролей (*parti buffe*), также и серьезные (*parti serie*) — а точнее, лирические. Обычно это чета молодых влюбленных (сопрано и тенор), которые в финале счастливо соединяют свои судьбы. Проникновение в комическую оперу лирического мотива придало ей психологическую объемность; героини перестали быть только типажными или масками, а превратились в более или менее убедительно обрисованных живых людей, каких много вокруг (обычные персонажи — доктор, аптекарь, адвокат, учитель музыки, купец, разорившийся дворянин, офицер или солдат, девушка на выданье, служанка, кумушки и т. д.). Помимо чисто художественных достоинств, жанр оперы-буффа имел и практические преимущества перед серьезной оперой, поскольку не требовал чрезмерных затрат на постановку, костюмы и декорации.

Опера-пародия — комическое изображение персонажей, исполнителей, текстов, сюжетов и прочих компонентов барочной оперы или метастазиянской оперы-серии. Такое представление часто было одноактным и отличалось от оперы-буффа тем, что упор делался не на поэтизацию бытового, а на осмеивание возвышенного, но в самих же формах этого возвышенного (*арии да саро*, сцены колдовства, явления призраков, сцены в тюрьме, сцены безумия и т. д.). Тематика обычно вращалась вокруг жизни по ту сторону кулис — это мытарства импресарио, капризы певцов, соперничество примадонн, амбиции композитора и либреттиста, отчаянные потуги капельмейстера «собрать» спектакль воедино. Одно из подобных сочинений пародийного содержания демонстративно называлось «Опера-серия». Либретто создал Р. Кальцабиджи, музыку — Ф. Л. Гассман (1769). Это, однако, был не самый ранний и далеко не последний образчик данного жанра. Среди первых можно вспомнить и либретто самого Метастазियो «Импресарио на Канарских островах» (1724), и лихую пародию Дж. М. Буини «Артанаганамемон» (1725). В «наитрагичнейшей музыкальной драме» Буини действуют столь колоритные персонажи, как Малькомор — «тиран пустынной Аравии», и его дочь Пепинучча, генерал Орнондонопалак и Мирадаклея — «вдова Сардапалапео, царя Нового Китая». Опера кончается тотальным смертоубийством, и певцы обращаются к публике: «Поскольку все умерли, эта трагедия останется без финального хора — петь некому!» (изложено по: Ringger 1994, 7–8). На наш взгляд, периодическое появление таких произведений свидетельствовало не о художественном кризисе серьезной оперы, а напротив, о ее популярности, ведь пародия могла иметь успех, только если пародируемый объект был хорошо знаком; кроме того,

способность человека, общества или целой культуры смеяться над своими слабостями есть скорее признак благополучия, нежели кризиса.

Имеются образцы опер-пародий и в творчестве венских классиков. В 1786 году император Иосиф II устроил в Шёнбрунне званый вечер, на котором были исполнены одноактные комические оперы его любимых композиторов — Сальери и Моцарта. Моцарт написал для этого небольшой зингшпиль «Директор театра», а Сальери — пародию «Сначала музыка, а потом слова» на остроумный текст Дж. Касти. В основе интриги моцартовского зингшпиля было традиционное соперничество двух примадонн с «говорящими» именами мадам Херц («Сердце») и мадам Зильберкланг («Серебряный звук»); их роль исполняли такие звезды, как Алоизия Ланге и Катарина Кавальери. Пьеса Касти, положенная на музыку Сальери, в литературном отношении была интереснее «Директора театра», вышедшего из-под пера И. Г. Штефани. Касти обыграл невероятную ситуацию: по требованию богатого заказчика срочно требуется подогнать к имеющейся музыке оперы-буффа текст оперы-сериа. Тут сталкиваются амбиции поэта и композитора, плетутся интриги певцов, пародируются трагичные и трогательные сцены и т. д. Сальери написал весьма симпатичное сочинение, некоторым образом «предсказавшее» тот жанровый гибрид, который в начале XX века создал Р. Штраус в своей «Ариадне на Наксосе».

В XVII–XVIII веках был в ходу и термин «*оперетта*», обозначавший обычно более короткий и менее серьезный, нежели опера, музыкальный спектакль. После 1730 года «оперетта» чаще всего связывалась с комическими жанрами, как итальянскими (интермедия, опера-буффа), так и французскими по происхождению (некоторые немецкие зингшпили, исходившие из образца французской комической оперы). На рубеже XVIII и XIX столетий оперетта могла приобретать даже вид, близкий трактовке этого жанра в некоторых произведениях Ж. Оффенбаха — то есть пародийно-сатирический («Орфей Второй» К. Диттерсдорфа, 1788; «Переодетый Телемах» Ф. Кауэра, 1805).

Французская опера развивалась по своим собственным законам, подкрепленным к тому же юридическими мерами, пресекавшими всякую возможность серьезной конкуренции со стороны тех же итальянцев.

Серьезный жанр «*tragédie lyrique*» («лирическая» или, правильнее, «музыкальная трагедия») доминировал во французской музыке со времен Люлли до примерно 1760-х годов и имел столь же четкий канон, как и метастазиянская опера-сериа. Правда, в отличие от последней, французская опера оставалась в драматургическом отношении всецело барочным явлением. В ней обязательно наличествовал аллегорический или мифологический пролог, практически никогда не соблюдались правила «трех единств», в числе персонажей могли появляться боги или другие сверхъестественные существа, а по ходу действия происходили битвы, бури и прочие эффектные катаклизмы.

Музыкальная трагедия была четырех- или пятиактной. Ее пролог обрамлялся французской увертюрой из двух обязательных разделов, медленного антре и быстрого фугато. Акты членились не на номера, состоявшие из сопряженных арий и речитативов, а на сцены, имевшие достаточно дробную внутреннюю структуру (чередование более или менее кратких речитативных, ариозных, хоровых, ансамблевых и прочих эпизодов).

Французская серьезная опера отличалась от итальянской практически всеми своими параметрами. В ней чрезвычайно важную роль играли компоненты,

являвшиеся в итальянской опере либо вспомогательными, либо вообще не существенными: речитативные диалоги, хоровые сцены и балетные дивертисменты. В этих условиях на французской сцене не мог возникнуть тот культ виртуозного вокала, связанный с искусством кастратов и примадонн, который пышно расцвел в Италии. Понятие напевного мелоса, дыхание которого охватывало довольно пространную музыкальную форму, здесь тоже не могло стать главной художественной ценностью. Даже в ариозных эпизодах мелодика французских композиторов остается преимущественно декламационной, ориентированной на рельефную «подачу» слова и его речевой интонации, а не на иррациональное излияние чувств в почти бессловесных рудалах и распевах.

Понятно, почему именно на французской почве реформа Глюка была воспринята если не всегда горячо, то в любом случае равнодушно. Вероятно, своими силами французским композиторам не удалось бы столь радикально обновить почти сакральный для них жанр музыкальной трагедии, хотя насущная необходимость такого обновления была ясна уже к середине XVIII века. Глюку удалось, резко модернизировав язык и стилистику высокой музыкальной драмы, сохранить те ее черты, без которых она не могла бы существовать на французской сцене: это пресловутые речитативные диалоги, развернутые хоровые сцены и балетные дивертисменты, а также сам принцип выстраивания крупной музыкальной формы из относительно небольших фрагментов — внешне пестрых, но крепко объединяемых системой разнообразных связей (тематических, тональных, интонационных, тембровых, темповых и т. д.).

Тем не менее ошибкой было бы считать, что после глюковских триумфов 1774–1779 годов время люллистской оперы безвозвратно ушло в прошлое. Сам жанр, конечно, умер, но воспоминания о нем постоянно сказывались и у самого Глюка, и у его последователей, и даже у весьма далеких потомков — композиторов XIX века, включая Мейербера и Берлиоза. Примечательно, что после Глюка в Париж хлынул поток композиторов-итальянцев, писавших здесь, однако, не итальянские, а французские оперы в глюковской манере (Н. Пиччинни, А. Сальери, А. Саккини, Л. Керубини, Г. Спонтини и др.).

Опера-балет — очень специфическое порождение французского барочно-го музыкального театра, не имевшее аналогов в других культурах и в силу своей локальности не сыгравшее особой роли в музыке классической эпохи. Первым законченным образцом жанра считается «Галантная Европа» А. Кампра (1697); среди многочисленных произведений первой половины XVIII века возвышается «Галантная Индия» Рамо (1735). Нужно заметить, что все эти произведения назывались в свое время просто «балетами». Термин «опера-балет» появился не ранее 1770-х годов, когда возникла необходимость разграничить балет, в котором поют, и балет, в котором только танцуют (балет-пантомиму). От музыкальной трагедии жанр оперы-балета отличался облегченностью содержания — либо откровенно развлекательного (темы карнавала, галантных празднеств, круговорота времен года, стихий и т. д.), либо условно-мифологического (любовные похождения олимпийских богов и древних героев). Кроме того, каждый из актов или картин оперы-балета (обычно их было четыре или пять) мог иметь свой собственный сюжет, свое место действия и своих героев. Наличие балетного дивертисмента было обязательным во всех актах. Комический вариант оперы-балета («Карнавал и Вздорность» А. Детуша, «Платея» Рамо) имел некоторые точки пересечения с итальянской оперой-пародией, поскольку здесь высмеивались или

обыгрывались как собственно французские театральные традиции (преувеличенная пафосность декламации), так и итальянские (в частности, пародировались итальянские оперные формы и культ вокальной виртуозности).

Некоторые другие французские оперные жанры (например пастораль) не имели сколько-нибудь четких формальных признаков, приближаясь то к трагедии, то к опере-балету, то к молодой комической опере. Отдал дань этому жанру и Глюк, поставив в 1775 году в Париже новую версию своей оперы «Осажденная Цитера», обозначенную именно как опера-балет, поскольку в каждом из ее трех актов имелись развернутые дивертисменты, а сюжет был галантно-аллегорическим.

Постглюковская музыкальная драма в сочетании с быстро развивавшейся комической оперой породила еще один чисто французский жанр, относившийся уже к предреволюционной и революционной эпохе — «оперу спасения». В основе типичных сюжетов здесь лежали истории спасения героя или героев из отчаянной, смертельно опасной ситуации благодаря помощи преданных друзей и близких. Поскольку все эти сюжеты развивались на фоне реальности и зачастую имели историческую или даже современную основу («Ужасы монастыря» Бертонна, «Пещера» Лесюэра, «Элиза» и «Водовоз» Керубини, «Фиделио» Бетховена), то музыкальная стилистика таких опер требовала сочетания «высокого» и «низкого» слоев. Почвой для их объединения нередко служила комическая опера («Ричард Львиное Сердце» Гретри).

В конце XVIII — начале XIX века сочетание неумиравших традиций «лирической трагедии», постглюковской музыкальной драмы, «оперы спасения» и новейших итальянских и венско-классических влияний породило ряд произведений, которые в исторической перспективе можно рассматривать в качестве предтеч французской «большой оперы» эпохи Романтизма. «Большая опера» — явление ампира, отвечающее потребности Наполеона и его преемников в монументальном искусстве, возвышенном по своим идеям, но декоративно-зрелищном по форме и вполне доступном широкой публике по языку. В качестве таких предтеч можно назвать «Оссиана, или Бардов», «Триумф Траяна» и «Смерть Адама» Лесюэра (1804, 1807 и 1809), «Весталку» и «Фернана Кортеса» Спонтини (1805 и 1809–1817). Здесь присутствуют разные традиции, не только оперные (а, к примеру, кантатно-ораториальные) и не только французские (влияние итальянского стиля сказывается на сольных номерах, а немецкого на трактовке оркестра).

Комедийная сфера во французском музыкальном театре подразумевала вплоть до середины XVIII века преимущественно низшие жанры — *фарс*, «комедию в водевилях», *пародию*. Поскольку на королевской сцене ставились исключительно серьезные произведения («лирическая трагедия», героическая пастораль, большинство опер-балетов), то музыкальная комедия развивалась исключительно на периферии — в ярмарочных или частных театрах. Основной чертой подобных комедийных спектаклей являлось то, что большинство музыки в них было заимствовано из популярных серьезных опер (в том числе Люлли); известные мелодии перетекстовывались, становясь иногда объектом едкой насмешки.

После «войны буффонов» начала 1750-х годов комическая опера во Франции отвоєвала себе жизненное пространство. Руссо, Филидор и другие авторы этого периода склонялись к пасторальным и бытовым сюжетам, не предполагавшим сколько-нибудь сложной музыкальной драматургии. От «ярмарочных» комедий здесь сохранился принцип чередования разговорных диалогов с пением. Примерно с 1760-х годов, подобно опере-буффа, французская комическая опера

обогадилась лирически-сентиментальным элементом, повлекшим за собой постепенное усложнение музыкального языка. Одновременно комическая опера порою переставала быть собственно комедийной по содержанию, приобретая то морализаторскую, то политическую направленность. Это создавало предпосылки для привнесения в ее стилистику «серьезных» топосов и открывало путь к взаимодействию комической оперы с постглюковской музыкальной драмой.

На зрелом и позднем этапах своего существования французская комическая опера вобрала в себя также влияние итальянской оперы-буффа; ее музыкальные формы приобрели развернутость и самостоятельность, а внутреннее развитие — сложность и богатство.

Немецкая и австрийская опера не породили собственной устойчивой модели в сфере «серьезного» содержания, если не считать таковой глюковскую музыкальную драму, которая, однако, никогда не писалась на немецкие тексты. Практически все серьезные оперы, созданные в классическую эпоху немецкими и австрийскими композиторами, написаны в жанре итальянской оперы-серии или же исходят из принципов зингшпиля («Альцеста» Швейцера, «Ромео и Джульетта» Г. Бенды).

Зингшпиль стал для немецкой оперы чрезвычайно важным жанром, способным воплотить, как это выяснилось к концу XVIII века, почти любое содержание, от сугубо комического до мистико-философского («Волшебная флейта» В. А. Моцарта) и от лирико-бытового до трагико-героического («Фиделио» Бетховена). Хотя жанр зингшпиля формировался на первых этапах под несомненным влиянием французской комической оперы, ко времени своего расцвета в 1780–1800-х годах он весьма далеко ушел от исходного образца небольшого развлекательного спектакля с музыкой и разговорными диалогами. Яркие постановочные эффекты (особенно в пьесах сказочного содержания), развитая музыкальная ткань, виртуозно трактованные сольные номера (арии и ансамбли), возрастание роли хора и балета сделали зингшпиль не только излюбленным жанром публики, но и естественным источником образности и стилистики немецкой романтической оперы.

В начале XIX века появился и своеобразный жанр **лидершпиля** — спектакля, сюжет которого разворачивался в цепочке песен преимущественно лирического (не комедийного) характера. Эти песни могли исполняться вокальным ансамблем, парадоксальным образом напоминая о «мадригальной комедии» XVI — начала XVII века. Первым образцом лидершпиля стала «Любовь и верность» И. Ф. Рейхардта (Берлин, 1800), однако этот жанр имел некоторое значение только для композиторов-романтиков, а не для классиков. Влияние лидершпиля ощущается в вокальных циклах и сценических произведениях Шуберта (например в опере «Фьерабрас»).

II. Балет

К вокальным жанрам балет имел очень косвенное отношение, однако между танцем и пением все же существовали различные взаимосвязи, которые нельзя упускать из виду, говоря о культуре классической эпохи.

Балетные и пантомимические сцены присутствовали прежде всего в операх, написанных для Парижа. Даже когда эти сцены образуют достаточно внушительный самостоятельный массив, танцевальные формы иногда переплетаются с вокальными: то отдельный эпизод трактуется как «ария» (air), исполняемая на сцене танцовщиком или танцовщицей, а в оркестре — солирующим инструментом (Глюк, мелодия флейты во втором акте «Орфея»), то к танцующему кордебале-

ту присоединяется поющий хор, либо же хористы производят танцевально-мимические движения (сцена Ореста с фуриями во втором акте «Ифигении в Тавриде» Глюка). Иногда инструментальные танцевальные формы прослаиваются хоровыми и речитативными эпизодами («Ифигения в Тавриде» Глюка, первый акт, хоры и пляски скифов) или же пантомима вводится внутрь хора («Орфей», первый акт, оплакивание Эвридики). В таких случаях перед нами оказываются не чисто танцевальные и не чисто вокальные формы, а более сложно устроенное целое, состоящее из тесно пригнанных друг к другу, но все же четко различимых элементов.

В итальянской опере-серия балет, не предусмотренный внутри актов, мог вводиться как приятное дополнение в виде вставного и заключительного дивертисментов. Особенно распространенной эта практика была в придворных театрах, располагавших балетной труппой, или в богатых коммерческих театрах. Музыку таких балетов обычно писал не автор оперы, а другой композитор — либо использовались уже существующие дивертисменты. Опера и балет в подобных случаях находились в состоянии скорее вынужденного симбиоза, нежели органического синтеза. Современники выражались по этому поводу достаточно хлестко. Ф. Альгаротти в своем «Очерке об опере» (1750) писал: ■ «Если действие спектакля происходит в Риме, то балет переносит нас в Куско или в Пекин, если опера серьезная, то танцы обязательно комические. <...> Посмотрев один балет, можешь считать, что посмотрел все: меняются костюмы артистов, но характер танца не меняется никогда» (цит. по: МЭЗЕ, 131–132). О том, что мнение Альгаротти не было сатирическим преувеличением, говорят факты: «Сюжеты балетных постановок были зачастую совершенно невероятными. В 1796 году в Венеции “Лодоиска” Майра шла в сопровождении произведения, озаглавленного “Кук, или Англичанин на Таити”, а на следующий год взоры миланцев услаждали танцующие папа Пий VI и Консистерия, собиравшиеся подписать Толентинский договор» (Хэриот, 83).

В конце XVIII века у некоторых композиторов возникла тенденция придавать дивертисментам «авторский» характер, непосредственно связывая их с драматургией оперы и ее тематически-интонационным строем (реформаторские оперы Глюка, «Идомей» Моцарта).

В самом жанре балета в классическую эпоху произошли революционные перемены: балет стал достоянием только исполнителей-профессионалов и трансформировался из балета-антре или дивертисмента (фактически — танцевальной сюиты) в спектакль со связно развивающимся, иногда весьма драматическим сюжетом. В балетоведении такого рода спектакли именуются «хореодрами». Их авторами (сценаристами, постановщиками и нередко исполнителями) были в XVIII веке великие танцовщики и хореографы-реформаторы: Ж. Ж. Новерр, Г. Анджолини, С. Вигано. Роль композитора оставалась подчиненной; его имя на афишах стояло лишь вторым, а целостность музыкального замысла сплошь и рядом нарушалась путем произвольных замен и вставок, инициированных балетмейстером или солистами. Так, Вигано в 1813 году создал расширенный вариант балета «Творения Прометея», музыку к которому первоначально написал Бетховен. Новый, так называемый «Большой Прометей», разросся до 6 актов (вместо исходных двух), и в нем была использована также музыка Гайдна, Моцарта и самого балетмейстера. Согласия Бетховена на эту переработку, естественно, никто не спрашивал.

Хореодрамы (они же «балеты-пантомимы» и «действенные балеты») были невелики по протяженности и потому поначалу ставились как дивертисменты

между актами какой-либо оперы, а также по ее завершении. Например, работая в Штутгарте, Новерр поставил многие свои новаторские балеты в качестве «вставок» к операм Йоммелли, причем, хотя прямая сюжетная связь между ними отсутствовала, хореограф явно стремился соответствовать характеру оперного спектакля, как бы комментируя его на языке другого искусства⁷.

Между прочим, в обновленном балете раньше, чем в опере, появилось стремление к трагическим сюжетам и трагическим развязкам. Так, оба знаменитых балета Глюка, написанных в содружестве с Анджелини, — «Дон Жуан» и «Семирамида» — заканчиваются гибелью главных героев, а из его реформаторских опер таким образом не заканчивается ни одна.

О новом идеале балета Г. К. Кох писал следующее: ■ «Настоящий балет представляет при помощи танца и пантомимы интересное действие. Поэтому его часто называют также пантомимическим балетом. Он разделяется на серьезный и комический. Как и в драме, в нем имеется план, завязка и развитие. Музыка при этом состоит из непрерывного последования пьес различных родов и жанров (*Arten und Gattungen*), в которых выражение чувств определяется содержанием и ходом действия. Здесь язык звуков и язык движений должны бы сочетаться так же тесно (*innig*), как в опере сочетается с музыкой поэзия» (Koch 1802, 213).

Поскольку в балетах-хореодрамах имелись не только номера в закругленных танцевальных формах (сольные вариации, па-де-де, групповые танцы), но и пантомимические эпизоды, диалоги и монологи, то их музыкальное решение оказывалось близким к стилистике оперных форм — арии или речитатива. В таком случае возникает уже не симбиоз, а скорее синтез балета и оперы, танцевально-пантомимических и музыкальных форм. Эта линия, чрезвычайно важная для понимания музыкальной драматургии Глюка, оказалась также очень перспективной для романтического балета.

В конце XVIII — начале XIX века возникла и другая тенденция, существующая в практике до сих пор, — ставить балеты на сюжеты и подчас на музыку популярных опер (один из ранних образцов — «Весталка» Вигано по одноименной опере Спонтини).

III. Театральная музыка и мелодрама

Эти жанры служили связующим звеном между музыкальным и драматическим театром. Последний в XVIII веке был немыслимым без музыки и не являлся «разговорным» в чистом виде. Как правило, спектакль в стационарном театре сопровождался звучанием симфонического оркестра (странствующие труппы, конечно же, располагали более скромными средствами). Актеры как трагического, так и комического амплуа в той или иной мере владели вокалом и хореографией. Поэтому музыка к театральным постановкам нередко приобретала значительные масштабы и включала в себя полноценную увертюру, ряд симфонических

⁷ Например, вместе с «Покинутой Дидоной» Йоммелли (либретто Метастазιο) в 1763 году в Штутгарте исполнялись балеты Новерра «Медея и Язон», «Орфей и Эвридика» и «Празднества Нептуна»; последний, более дивертисментного характера, был призван смягчить впечатление от трагической развязки оперы. В следующем году там же вместе с оперой Йоммелли «Демофонт» (по Метастазιο) давались балеты Новерра «Смерть Ликомеда» и «Гипермнестра, или Данаиды», завершавшиеся, в отличие от оперы, трагически (см.: Красовская 1981, 111, 120).

антрактов, песни, танцы, марши и даже сольные номера в различных формах оперных арий. Иногда в качестве разговорной пьесы использовались зингшпили или оперные либретто (например, странствующая труппа И. Г. Бёма давала в качестве разговорного спектакля «Мнимую садовницу» Моцарта с отдельными музыкальными номерами из оперы, см.: Zaslav 1989, 348).

Данная область творчества венских классиков и их современников остается у нас недостаточно изученной в силу своей «периферийности». Однако среди произведений, созданных для театра или связанных с театром, немало шедевров. Таковы моцартовский «Тамос, король Египта» (один из прообразов «Волшебной флейты»), музыка Бетховена к драме Гёте «Эгмонт» и другие известные сочинения.

Несколько особняком стоял жанр **мелодрамы**, завоевавший значительную популярность в последней трети XVIII века. Актерская декламация, сопровождавшаяся непрерывным или фрагментированным музыкальным фоном, возникла отчасти как альтернатива оперному речитативу, а отчасти как самоценное явление. Внутри драматического спектакля мелодрама была порою единственно возможным решением сцен, в которых требовалось особое эмоциональное воздействие (например финальный монолог Эгмонта в драме Гёте). С другой стороны, даже если бы актеры были в состоянии справиться с оперным пением, настоящий аккомпанированный речитатив чрезвычайно замедлил бы темп речи и затянул бы действие. Поэтому двойная драматически-музыкальная природа мелодрамы казалась многим композиторам спасительным выходом из положения.

Среди первых образцов мелодрамы как самостоятельного жанра следует назвать «Пигмалиона» Ж. Ж. Руссо (1770), «Ариадну на Наксосе» Г. Бенды (1775) и «Софонисбу» К. Г. Неефе (1776). Бенда сочинил также другие мелодрамы — «Медея» (1775), «Пигмалион» (1779), «Филон и Теона» (во второй редакции «Альманзор и Надина», 1790). В последней трети XVIII века появились мелодрамы и других авторов: «Кора и Алонсо» и «Ринальдо и Армида» П. фон Винтера (1778 и 1780), «Ино» И. Ф. Рейхардта (1779), «Орфей» Е. И. Фомина (1792). Два самых известных произведения Бенды, «Ариадна» и «Медея», настолько понравились В. А. Моцарту, что в 1778 году он писал отцу из Мангейма: ■ «Я так люблю два эти сочинения, что вожу их с собой. — Знаете ли, каково мое мнение? — В опере следовало бы таким же образом трактовать большинство речитативов — и только иногда, если слова можно хорошо выразить музыкой, речитативы петь» (Аберт I/II, 265). Такую возможность Моцарту мог предоставить только жанр зингшпиля, но не итальянской оперы. В зингшпиле же наличие как речитативов, так и разговорных диалогов и — эпизодически — мелодрамы было допустимо. В жанре мелодрамы находили свое решение и некоторые значительные сцены в драматических спектаклях (помимо ранее упоминавшегося «Эгмонта» Гёте, музыку к которому до Бетховена писали Ф. К. Кайзер и И. Ф. Рейхардт, это, в частности, сцена из «Алкесты» в «Начальном управлении Олега» Екатерины II с музыкой Дж. Сартти), а также отдельные эпизоды в операх начала XIX века (сцена в темнице в «Фиделио» Бетховена, сцена в Волчьей долине в «Вольном стрелке» К. М. Вебера).

По своей музыкальной стилистике мелодрама оказывалась ближе всего к аккомпанированному и облигатному речитативу, поскольку сопровождалась звучанием оркестра. Однако, в отличие от речитатива, обладавшего музыкальной связностью, мелодрама обычно строилась на резких контрастах образов и настроений, всецело обусловленных содержанием произносимого текста, и потому музыкальная логика была в ней подчинена (если не принесена в жертву) драматическому

содержанию. Партитура мелодрамы состояла, как правило, из довольно коротких отрывков (вплоть до одного такта и даже одного аккорда), связь которых определялась только смыслом слов. Конечно, в руках вдохновенного композитора подобная ткань все равно приобретала определенное художественное и эмоциональное единство, но в любом случае она не должна была слушаться как целостное музыкальное произведение.

Такова была в общих чертах панорама основных музыкально-сценических жанров классической эпохи. Разумеется, на периферии существовали и другие их специфические разновидности — например, английская маска, традиции которой ощущаются даже в «Обероне» К. М. Вебера; испанские религиозные музыкально-театральные представления (лоа, духовное вильянсико) и светские музыкальные жанры (сарсуэла, тонадилля); школьная драма, распространенная в иезуитских учебных заведениях (к этому жанру относится, в частности, написанная В. А. Моцартом в 1767 году интермедия «Аполлон и Гиацинт», игравшаяся в рамках школьной драмы «Милосердие Крёза»). Однако, образуя колоритный фон эпохи, подобные жанры, в отличие от описанных выше, не влияли на творческие устремления ведущих мастеров, и потому мы оставим их в стороне.

6.4. Система вокальных жанров и форм

Непременная соотнесенность вокальной музыки со словесным текстом и сценической ситуацией объективно делает строгую систематизацию возможных в ней форм задачей едва ли выполнимой. Любые умозрительные классификации неизбежно спровоцируют вопросы об их правомерности — ведь исключений окажется едва ли не больше, нежели образцов, вполне соответствующих правилам. Даже в рамках одного-единственного крупного произведения (оперы или оратории) всякий незаурядный композитор будет стремиться либо всячески варьировать доминирующую модель (например, арию *da saro*), либо вообще не повторяться. А если учесть всю пестроту исторических и национальных традиций, то проще всего будет отказаться от попыток привести их в некую систему.

Однако обобщающая картина все же необходима. У композиторов, либреттистов и публики несомненно существовали определенные представления о том, какой должна быть оперная ария, чем от нее отличаются, например, каватина или романс, и почему одно произведение называется ариеттой, а другое — песней, и т. д. Жанровые и стилистические особенности были при этом зачастую важнее формальных признаков: и арии, и некоторые другие жанры обладали богатым набором возможных форм. Поэтому мы говорим не просто о формах, но непременно о жанрах и формах, взятых в их эстетическом единстве.

В самом общем плане можно выделить четыре группы:

1. *Сольные оперные жанры и формы (в основе — ария и ее варианты).*

Под словом «сольные» подразумеваются произведения, написанные для одного или нескольких солистов (то есть не для хора). Поэтому сюда, помимо арии, относятся также дуэт, терцет, квартет и другие ансамбли.

2. *Сольные камерные жанры и формы (песня и ее варианты).*

В эту группу, помимо наиболее очевидной модели (сольная и ансамблевая строфическая песня), входят романс, баллада, камерная сольная кантата, а также

обработки народных песен. Примыкают сюда и песни, рассчитанные на хоровое исполнение, однако сочинявшиеся в гомофонном складе и допускавшие сольное исполнение.

3. Фантазийные формы (речитатив, мелодрама).

Хотя речитатив не существовал в классической музыке отдельно от других вокальных форм, мы выделяем его и мелодраму в самостоятельную группу, поскольку их композиционные принципы разительно отличались от принципов, лежавших в основе всех прочих форм.

4. Хоровые жанры и формы.

Данная группа объединяет самостоятельные произведения или части более крупных произведений, написанных только для хора с инструментальным сопровождением или без него. Это хоровые песни, хоровые кантаты, церковные сочинения, оперные и ораториальные хоры. Разумеется, различия хоровой музыки а capella и с инструментальным сопровождением, в гомофонном или полифоническом складе, весьма существенны, и они в свое время будут обозначены. Однако не столь уж редки случаи, когда в рамках одного произведения или его завершённой части используются различные стили и манеры хорового письма.

5. Крупные вокально-симфонические жанры и формы (церковная музыка, опера, оратория, кантата).

Помимо целостного произведения, сюда относятся и его большие разделы: например, акты оперы, оперные сцены сквозного развития, части мессы и оратории, и т. д. Если жанры и формы, включенные в предыдущие группы, подвергались вынужденному вычленению из своего контекста, хотя некоторые из них могли существовать и совершенно самостоятельно, то здесь перед нами возникает та сумма, которая ни в коей мере не является результатом простого сочетания слагаемых. Только учет смысловой и композиционной логики целого позволяет иногда понять индивидуальные изменения входящих в него типовых форм.

6.5. Сольные оперные формы

*Как только страсть всецело захватила героя,
начинается ария.*

Стендаль, «Письма о Метастазии»⁸

При том, что в классическую эпоху опера, даже итальянская, уже не мыслилась без ансамблей, хоров и пусть даже вставных балетных сцен, все же *ария* оставалась основным средством музыкальной характеристики оперного героя. Написать партию главного героя практически без единой большой «портретной» арии мог отважиться, наверное, только В. А. Моцарт и только в «Дон Жуане» — имея на то особые художественные причины⁹.

⁸ Стендаль 1988, 208.

⁹ Одна из них, как нам кажется, коренится в психологии Дон Жуана, который нигде, вплоть до финала второго акта, не открывает своего истинного «я» и постоянно подстраивается под язык и манеры собеседников или же действует в чужом облики (оба сольных номера во втором акте он исполняет в одежде Лепорелло).

Поэтика арии основывалась на концепции «нового антропоцентризма», связанной в данном случае с идеей индивидуального выражения и одновременно аналитического осмысления человеческих чувств, как наиболее типичных (сводимых к аффектам), так и более сложных и тонких, однако не пересекающих границы субъективности, возможной в рамках классического стиля.

Подытоживая взгляды многих своих предшественников и современников, Г. К. Кох писал: ■ «Ария <...> в самом широком смысле этого слова обозначает не только стихотворение, предназначенное для музыки и выражающее определенное чувство, но также и соответствующую мелодию. Поэтому данное понятие используется и в поэзии, и в музыке. Поскольку же и в той, и в другой выражение чувства может облекаться в различные, более или менее пространственные формы, то существует обычай именовать разнообразные виды арий по-разному (отсюда возникли песня (Lied), ода, рондо, романс, ария, ариетта, каватина и т. д.). В узком смысле слова мы понимаем под арией часть вокального произведения, где один персонаж подробно выражает некое чувство или же полностью изливает душу — в соответствии с требованиями текста и обстоятельств. Стихотворение, на которое пишется такая ария, состоит, следовательно, из двух разделов. Первый содержит самое общее выражение чувства, а второй — отдельные особенности оною. Вплоть до последней четверти минувшего столетия [XVIII. — Л. К.] музыка арии имела определенную форму, не допускавшую никаких отступлений» (Koch 1802, 159).

Под этой «определенной формой» несомненно подразумевалась столь типичная для барочной и метастазиянской оперы форма *apui da capo*. В классическую эпоху она выглядела уже анахронизмом и в последней трети XVIII столетия встречалась в своем подлинном виде довольно редко (ее можно обнаружить, например, в операх Й. Гайдна, но не удастся найти в зрелых операх Моцарта). Однако следует все же напомнить схему арии *da capo*, поскольку модификации данной модели породили другие формы, более распространенные во второй половине XVIII века.

«Большая» ария *da capo*, включавшая все возможные разделы, выглядела величественно и монументально. Текст, на который она писалась, был всегда лаконичным, но его структура могла варьироваться (два дистиха, две терцины, два катрена, катрен и дистих, и т. д.). Поэтому музыкальная форма развивалась достаточно самостоятельно и допускала индивидуальные решения¹⁰.

Разделы	ритурнель	A	ритур- нель		ритур- нель	B	каденция	Да саро + каденция перед последним ритурнелем
Исполнение	tutti	solo	(tutti)	solo	tutti	solo	(solo)	
Тональный план								
а) Dur	T	T-D		x ¹¹ -T	T	x		T-T
б) moll	t	t-P		x-t	t	x		t-t

¹⁰ В этой и последующих схемах используются условные сокращения и обозначения: x — иная тональность, кроме тоники.

¹¹ В рамках традиционной арии *da capo* «x» подразумевает, как правило, тональность, родственную главной. Это обязательно для раздела A и почти обязательно — для B.

Формой ритурнеля в позднебарочной и раннеклассической арии служил период типа развертывания с непременно кадансом на тонике; форма раздела **A** варьировалась от простой двухчастной (нередко в подчеркнуто танцевальном ритме) до старинной двухчастной и даже сонатной (см. об этом: Сусидко 2 0 0 0 ч. 2, гл. V). Форма раздела **B** часто бывала незамкнутой (предложение и ход с остановкой на доминанте главной тональности) или, во всяком случае, внутренне более простой, нежели форма раздела **A**. Встречались такие варианты, как сочинение раздела **B** в родственной тональности с кадансом в ней же (обычно это параллель); при отсутствии контраста раздел **B** мог сочиняться и в главной тональности, представленной, однако, неустойчивыми гармониями и неустойчивыми построениями (предложение и ход). Каденции солиста вводились чаще всего в конце раздела **B** и непременно — перед последним ритурнелем в репризе раздела **A**. В барочной опере реприза *da saro* всегда варьировалась солистом, однако это же касалось и любых повторяемых фрагментов внутри разделов формы.

Распределение текста по разделам и его трактовка были отнюдь не произвольными. Как правило, в первом разделе излагались некие общие тезисы, утверждавшие основной аффект или овладевшую героем мысль (иногда использовались аллегории, сравнения с природными явлениями, афористические сентенции), а во втором они конкретизировались. Однако даже при ярком контрасте образов или противоречивости охвативших героя страстей требовалось иметь в виду некий «общий знаменатель». Об этом очень точно писал, например, Г. Р. Державин: ■ «Единство страсти, или одно главное чувство, в лирической песни, как в эпосе и драме единство действия, господствовать долженствует; ибо разсеяние за многими предметами отнимает силу и быстроту у лиры. А для того, посвящая ее радости, можно теряться в восхищениях и даже держать почти на сумасбродство, но отнюдь не переходить к печали. Начиная ненавистью, не надлежит оканчивать любовью. Иначе любовь не будет уже противницею ненависти, или останется тою же самою страстию, какою и была, но только под сокрытием» (Державин 1984, 296).

Принципиальная немногословность текста арии требовала постоянных повторов отдельных выражений и слов. Противники итальянской барочной оперы и оперы-серии, где эти повторы порою распевались столь витиевато, что придирчивый слушатель уже не воспринимал смысла текста, всячески издевались над этим обычаем. Еще Б. Марчелло в своем памфлете «Модный театр» (1720) иронически язвил: ■ «Если в ариях попадутся такие существительные, как, например, padre, impero, amore, arena, regno, beltà, lena, core или наречия — по, senza, già¹², то современный композитор сочинит на них длинные пассажи, например, рааа..., имееее..., атоооо..., агеее..., геее..., beltàааа..., lenаааа..., поооо..., сеееее..., giàаааа... и т. д.» (цит. по: МЭЗЕ, 109). И даже Метастазιο, чьи изящно-лаконичные тексты в немалой мере спровоцировали подобную моду на повторы и распевы слов, в 1766 году был вынужден осудить губительное, как казалось ему, преобладание музыки над поэзией в некоторых виртуозных ариях: ■ «Арии, именуемые «бравурными» <...> суть именно попытка нашей музыки освободиться от власти поэзии» (Там же, 141).

¹² Отец, повелеваю, любовь, песок, царство, красота, дух, сердце... не, без, уже (итал.).

С другой стороны, в источниках XVIII века мы найдем и другие суждения, объясняющие и оправдывающие практику повторов и распевов в тех случаях, когда они имели эмоциональный или образный смысл. Почему-то наиболее сочувственно были настроены к ним немцы. Можно предположить, что расчленение текста и переинтонирование его отдельных оборотов расценивалось ими как выражение психологического или интеллектуально-аналитического смысла, составляющего богатый внутренний подтекст внешне типизированных словесных клише. И. Ф. Кирибеггер писал: ■ «Иногда чувства (в том числе в музыкальной драме) становятся столь сильными, а душевные движения столь мощными, что мы не удовлетворимся, пока не снимем с себя их груз и не облегчим душу пространными излияниями. Так происходит и в арии. <...> Поэтому певец повторяет самые сильные выражения, переносит их в различные тоны с измененными оборотами. Это соответствует природе чувств, которые постоянно возвращаются к своему главному объекту, породившему их, и рассматривают его со всех точек зрения» (Sulzer I, 208–209). Об этом же говорил в своей статье «Ария» и Кох (Koch 1802). Из итальянцев в защиту повторов и распевов выступал Метастазियो, мотивировавший их, в частности, тем, что даже самый лучший актер, декламируя выразительные стихи, прочтет их только единожды и только с одним выражением, а искусный музыкант, повторив строки текста пять-шесть раз, вложит в них самые разные оттенки чувств (Стендаль 1988, 203–204).

Столь эпически развернутая форма, как «большое да саро», даже в барочной и собственно метастазиевской опере использовалась преимущественно для характеристики главных героев в каких-то важных обстоятельствах. Чаше же она подвергалась либо внутреннему упрощению (раздел **A** в простой двухчастной песенной форме), либо изъятию — убирались «избыточные» ритурнели, либо сокращению — это касалось первого раздела при повторении. Отсюда — такие варианты формы, как *da capo al segno* (повторяется только раздел **A** без начального ритурнеля) и *da capo dal segno* (повторение предписывается от специального значка, обычно помещаемого в начале внутренней репризы **A** — то есть с пропуском как ритурнеля, так и «экспозиции» первого раздела)¹³. В последнем случае остается сделать один шаг для того, чтобы форма *da capo dal segno* превратилась в сонатную; этому «мешает» только завершение изначального раздела **A** на тонике:

Разделы ритурнель A				ритурнель // B (каденция) // A'		
<i>Тональный план</i>						
a) Dur	T	T-D	T-T	T	x	T-T
b) moll	t	t-P	t-t	t	x	t-t

Для всей оперной музыки второй половины XVIII века характерна эта тенденция к интуитивному или сознательному преобразованию формы арии *da capo* или *dal segno* в ту или иную разновидность классической *сонатной формы*. Это касалось и построения самого раздела **A** с тенденцией к кристаллизации внутри него тематически и гармонически выделенных «главной» и «побочной» партий, и усиления разработанности в ходах и в разделе **B**, и в общей композиции формы. Каданс на тонике в конце раздела **A** становится излишним и отмирает — в таком

¹³ Схемы таких форм см.: McClymond 1994, I, 173.

виде трансформированное da capo становится формой первой части классического инструментального концерта.

В последней трети XVIII века форма da capo или dal segno приобрела еще одну модификацию, чрезвычайно сблизившую ее с классической сонатной формой: она утратила обычный для барочной формы каданс в главной тональности в конце большого первого раздела (**A**).

Разделы:	A		B	A	
Подразделы:	a	b	c	a	b
Тональный план:	T	D	x	T	T

Л. Ратнер назвал такой вариант формы da capo «сжатым» (compressed; Ratner 1980, 276). Отличием от собственно сонатной формы является, во-первых, очевидная трехчастность подобной структуры (сонатная форма, как мы говорили ранее, продолжала восприниматься в качестве «двухколенной»), а во-вторых, неразработочный характер раздела **B**. В зависимости от ситуации он мог заключать в себе производный контраст (со сменой темпа, размера и тональности) или вообще не быть контрастным; развитие тем первого раздела встречалось в нем крайне редко.

В опере конца XVIII века иногда трудно определить, какую форму имел в виду композитор, сочиняя ту или иную арию — сокращенный вариант da capo или сонатную. В отношении Моцарта напрашивается решение в пользу сонатной, однако и «родовые» черты, восходящие к форме da capo или da capo al segno, также присутствуют. Приведем лишь два примера.

Ария Идомея «Fuor del mar» (D-dur) из второго акта одноименной оперы:

Разделы СФ:	вступление	ГП	Св.п.	ПП	разработка	реприза	кода		
Разделы dal segno	ритурнель	A			ритурнель	B	A'	каденция	ритурнель
Тональный план	D-dur	D-dur	A-dur	A-dur	e-moll, fis-moll	D-dur	D-dur		

В пользу сонатной формы говорит транспозиция всей зоны связующей и побочно-заключительной партии в репризе и интенсивное тонально-тематическое развитие в разработке; в пользу da capo — отсутствие тематического контраста между всеми мотивами экспозиции, их текучесть и производность от материала ритурнеля.

Другой пример — ария Констанцы «Märtern allen Arten» (C-dur) из второго акта «Похищения из сераля». К старинным оперным прототипам композитор отсылает нас еще во вступлении — слишком развернутом, чтобы быть просто вступлением, и написанном скорее как оркестровая экспозиция концертной формы (то есть с переключками концертирующих инструментов, с тематическими контрастами, но при этом без модуляции из главной тональности). Далее материал этого ритурнеля-вступления «раскладывается» на темы сольного раздела (**A** или экспозиции), модулирующего в тональность доминанты. Однако разработка напоминает здесь скорее раздел **B** из арии da capo, поскольку не содержит ни тонального контраста (тональность — все тот же C-dur, но с преобладанием

неустойчивых гармоний), ни тематического развития, ни новой самостоятельной мысли. Правда, у Моцарта и в настоящих, не оперных, сонатных формах встречаются такие «недоразвитые» разработки-переходы, скромность которых, вероятно, была призвана уравновесить тематическое изобилие экспозиции. Зато реприза решена очень небанально: Моцарт начинает ее с транспонированной в C-dur побочной темы, а в качестве коды пользуется материалом раздела **В** (или разработки). Слишком многое в этой форме расходится с принципами классического инструментального сонатного *allegro*, но в то же время и по отношению к своему прототипу, арии *da capo al segno*, она оказывается индивидуальной.

Тем не менее ясным признаком оперного или вокального происхождения сонатной формы в классической музыке является, прежде всего, отсутствие характерных для инструментальной сонаты знаков повторения после экспозиции. Тематически важная роль ритурнелей и преобладание текучести над структурированностью разделов внутри экспозиции.

Гораздо более распространенной, чем описанные варианты, была примерно с 1720-х годов еще одна форма арии, потенциально содержащая в себе «зародыш» сонатности и превратившаяся в классической музыке в специфическую **бинарную форму**, которую ныне часто классифицируют как сонатная форма без разработки. Она могла иметь ритурнели в начале, в конце и также между разделами. Разделов же было два, и они составляли следующую двухфазную гармоническую конструкцию:

$$\begin{array}{l} T - D, T - T \text{ (или } x - T) \\ t - P, t - t \quad (x - t) \end{array}$$

Мы предлагаем называть ее бинарной, чтобы отличать от двухколенной, разделы которой обычно отграничены знаками реприз; в бинарной форме такие повторы отсутствуют.

Первый раздел в барочных ариях этого типа часто строился как период типа развертывания, а второй являлся его вариантом (но не точной транспонированной репризой; см. первую арию тенора из «Мессии» Генделя). Черты старинной сонатной формы либо не выявлены вообще (нет сколько-нибудь ясной границы между «главной» и «побочной» темами), либо, наоборот, присутствуют довольно отчетливо. В классической музыке строение первого раздела почти в точности совпадает с формой сонатной экспозиции, в которой можно различить и главную тему, и побочную, и заключительную (Моцарт, «Идоменей», первый акт, ария Электры «*Tutte nel cor vi sento*», d-moll). Однако против определения подобных форм как сонатных без разработки свидетельствует само их происхождение: разработка как самостоятельный раздел не могла быть *пропущена* или *изъята*, потому что изначально здесь вовсе не подразумевалась. Скорее всего, такая форма «отпочковалась» от арии *da capo*. Во второй половине XVIII века она стала очень популярной благодаря своей компактности и динамичности. В ней писались не только арии, но и дуэты и прочие ансамбли, равно как их отдельные части (например первая часть дуэтино Дон Жуана и Церлины в первом акте оперы Моцарта).

К числу прочих популярных форм арии во второй половине XVIII века относилась форма **рондо**, использовавшаяся, как правило, в лирических, пасторальных или комических эпизодах. Таким образом, рондо обозначало не только форму, но и жанр, а отчасти и топос.

Мода на рондо пришла из Франции. Начиная с «Деревенского колдуна» Руссо, в форме рондо часто писались арии в бытовых комических операх, однако иногда рондо встречалось и в очень серьезном контексте. Поэтому Кох был совершенно прав, утверждая, что рондо ■ «требует текста с выражением нежного чувства» (Koch 1793, 248). Известнейший пример тому — ария Орфея из третьего акта одноименной оперы Глюка, где горе героя получило весьма парадоксальное музыкальное воплощение. Можно вспомнить и некоторые другие рондо из классических опер, никак не связанные с комическим или пасторальным смыслом: любовное признание Идаманта в первом акте венской версии «Идоменей» Моцарта (1786), взволнованная ария Эльвиры (Es-dur) из второго акта венской версии «Дон Жуана» (1788), смятенное рондо Фьордилиджи из второго акта «Cosi fan tutte» (1790).

Малое рондо, с которого начинается известная классификация пяти форм рондо А. Б. Маркса, вовсе не было плодом теоретизирования. И сам термин, и соответствующая ему форма имели хождение в музыкальной практике классической эпохи. Напомним, что, в отличие от более узнаваемого пятичастного рондо, малое может содержать только одно возвращение рефрена (тема — ход или эпизод — тема). В форме малого рондо написана, например, ариетта Керубино (B-dur) из второго акта «Свадьбы Фигаро» Моцарта. В рецензии AMZ (1806) на издание клавираускуга отдельных номеров из последней оперы Й. Гайдна «Душа философа» об арии Креонта из первого акта (№ 9) говорилось: ■ «Краткая, очаровательная, нежная ария для высокого басового голоса в форме малого рондо (in Form eines kleines Rondo), простая, легкая, очень ровная и совершенно подходящая к тексту, который здесь очень хорош» (цит. по: Матвеева 1997, Поэтика жанра, 153). Если обратиться к нотам, то мы увидим здесь именно малое рондо в «марксовом» смысле: тема — ход — тема — кода.

Пятичастное рондо воспринимается и определяется легче всего, поскольку рефрен в простой форме (период или простая двухчастная) проводится трижды. Материал эпизодов может быть одинаковым, но подвергнутым транспозиции (abab'a) или различным (abaca).

Еще одной излюбленной формой арии в опере второй половины XVIII века была **двухчастная контрастно-составная** (термин В. В. Протопопова). Кох описывал эту форму как «третью форму арии», не давая ей другого определения, кроме темпового (медленно — быстро), и объясняя это тем, что трактовка разделов всякий раз зависит от текста (Koch 1793, 263).

В такой форме писались развернутые и обычно драматически насыщенные монологические или диалогические высказывания главных героев. Вначале шел аккомпанированный речитатив («сцена»), затем первый раздел (обычно лирического содержания) и второй (быстрый и динамичный). Формы разделов могли быть различными, но все же в первом преобладали более простые структуры (период и ход, песенная форма, малое рондо). Второй был, напротив, пронизан идеей развития и либо представлял собой развернутый «прозаический» (некватратный) период, либо дорастал до размеров самостоятельной крупной формы (рондо или сонатной).

На грани классической и романтической эпох контрастно-составные формы стали типичными для содержательно важных арий главных героев и приобрели черты сквозного развития: разделы иногда перемежались речитативными вставками или не имели четко оформленных кадансов. В дальнейшем это привело

к превращению арии в сцену, монолог или рассказ — жанры, свойственные романтической опере.

В такой форме, помимо оперных эпизодов, писалось подавляющее большинство отдельных концертных арий; повлияла она и на инструментальную музыку.

Песенные, куплетные и строфические формы в ариях были свойственны не итальянской опере XVIII века, а французской (как серьезной, так и комической) и национальным разновидностям комической оперы (английской балладной опере, немецко-австрийскому зингшпилю, русской комической и т. д.). Однако то ли благодаря оперному контексту, то ли по иным соображениям такие «песни» нередко назывались ариями (как, например, выходная ария Папагено в I акте «Волшебной флейты» Моцарта). У Моцарта и у многих итальянских композиторов можно встретить обозначение «*канцонетта*», то есть, собственно, «песенка» (канцонетта Дон Жуана из второго акта, состоящая из двух строф в простой двухчастной форме).

Слово «*арияетта*» относилось в XVIII веке к вокальным формам небольшого размера. В итальянской терминологии главным отличием «арияетты» от «арии» было то, что текст арияетты имел обычно только один раздел и выражал одну мысль, что влекло за собой и более простое музыкальное решение (вплоть до песенно-танцевальной формы с соответствующей ритмикой).

Во французском языке «арияеттами» в первой половине XVIII века именовались как раз арии *da saro*, созданные по итальянскому образцу и нередко пародировавшие его; в серьезной опере им обычно не было места. Во второй же половине столетия «арияеттами» стали называть сольные номера в песенной форме и в наивно-простодушном духе (образец, который у всех на памяти, — арияетта Лоретты из оперы Гретри «Ричард Львиное Сердце»). Некоторые композиторы называли «арияеттами» и строфические песни.

Ариозо, в отличие от трактовки этого понятия композиторами XIX века, в классической музыке не являлось самостоятельной формой и входило в состав речитатива. Размеры ариозо колебались от нескольких тактов до простой двухчастной формы.

Понятие **каватины** произошло от позднебарочного термина «кавата» (*cavata*), обозначавшего, согласно словарю И. Г. Вальтера, завершение речитатива, в котором ■ «содержание сразу концентрировалось бы в немногих словах и выделялось бы таким образом, чтобы возникала необходимость положить эту сентенцию на тактированную музыку в манере ариозо» (Walther 1732). Пример описанного соотношения речитатива и следующего сольного номера — окончание речитатива словами «*Es ist vollbracht*» и начало с этих же слов арии альты во второй части «Страстей по Матфею» И. С. Баха. Во второй половине XVIII века каватина обособилась в самостоятельную форму сольного номера, сохранив от своего прототипа афористичность высказывания. Шубарт выразил эти свойства емко и точно: ■ «Каватина — разновидность арии. В ней не место никаким колоратурам. Она просто и безыскусно выражает одно чувство и потому имеет только одну часть. Мотив каватины должен быть преисполненным чувства, трогательным, понятным и легким» (Schubart 1784/1806, 270). Примерно то же самое писал о каватине Кох (Koch 1802, 308).

Форма каватины обычно внешне и внутренне проще, чем форма арии. Она может быть сквозной одночастной, периодом (Моцарт, каватина Графини из второго акта «Свадьбы Фигаро»), простой двух- или трехчастной или даже

малым рондо (Моцарт, каватина Фигаро из первого акта: тема¹ — ход — тема² — тема¹).

В итальянской опере конца XVIII — начала XIX века каватина нередко сопровождалась финальной *стреттой*, построенной либо на относительно самостоятельном материале, либо на расхожих кадансовых формулах в убыстряющемся темпе. В XIX веке это сделалось общепринятым штампом, легко поддававшимся пародированию в качестве махровой «итальянщины». Возможно, двухколенная форма каватины или ариетты со стреттой подвергается подобному вышучиванию в *Allegretto scherzando* из Восьмой симфонии Бетховена с его неожиданно шумной кодой. Иногда такая быстрая короткая часть дорастала до размеров самостоятельной *кабалетты* (от *итал.* *cobola* — строфа), присоединявшейся к каватине или лирическому дуэту. Однако кабалетты стали общепринятыми только в опере XIX века.

Романс был в XVIII веке не только разновидностью камерной вокальной миниатюры, но и жанром сольных номеров в опере. Для него был характерен лирико-повествовательный склад, спокойный темп, размер $4/4$ или $6/8$ и нередко — форма рондо.

Общеввропейская мода на романсы опять-таки пришла из Франции. В середине XVIII века их начали петь на мелодии в народном духе в парижских театрах и салонах; к 1760-м годам они проникли и в инструментальную музыку в качестве топоса лирических частей (одним из первых, кто ввел романс в симфонический цикл, был Госсек; см.: Grove 16, 125). Поэтому жанровой основой романса часто был любимый французами гавот с характерным затактом из двух четвертей, однако гавот не бойкий, а изящно-неторопливый. Писались и романсы на $6/8$; в минорных тональностях они несколько напоминали сицилиану (романс Педрильо из третьего акта «Похищения из сераля» Моцарта).

Обычно романс — жанр, свойственный персонажам второго плана. Главные герои классических опер не столь уж часто изливали свои чувства в романсах; это стало типичным для романтических опер XIX века. Топос романса можно, правда, обнаружить у классиков в некоторых сольных номерах, обозначенных как арии или рондо (ария Оттавио В-дуг из второго акта «Дон Жуана» Моцарта).

Несколько слов необходимо сказать и о наиболее распространенных вокальных ансамблях.

Дуэт писался обычно в тех же формах и жанровых разновидностях, что и ария. В барочной опере преобладала форма *da capo* и ее варианты, в классической — описанные выше модели с некоторым перевесом двухчастной контрастно-составной или (в комических жанрах) песенной.

Любовного дуэта в его романтическом смысле опера XVIII века практически не знала; исключения редки как у композиторов эпохи позднего Барокко, так и у классиков¹⁴. Обычно дуэтом у классиков поют друзья, союзники, соперники и

¹⁴ В качестве примеров можно привести (однако в каждом случае с некоторыми оговорками) финальный дуэт Цезаря и Клеопатры в «Юлии Цезаре в Египте» Генделя (галантно-этикетный по своей стилистике), дуэт Армиды и Рено в пятом акте «Армиды» Глюка, дуэт Констанцы и Бельмонта в третьем акте «Похищения из сераля» Моцарта (речь здесь идет не о блаженстве свидания, а о решимости умереть вместе), буффонно-эротический дуэт Папагено и Папагены из третьего акта «Волшебной флейты», дуэт Леоноры и Флорестана из второго акта «Фиделио» Бетховена (герои, опять же, охвачены не столько чувственным экстазом, сколько счастьем освобождения).

даже враги, но не влюбленные. Потому музыкальная драматургия дуэта строится либо на принципе полного единодушия вплоть до тождества музыкального материала в обеих партиях (дуэттино Графини и Сюзанны в третьем акте «Свадьбы Фигаро» Моцарта), либо на принципе откровенного противостояния персонажей с яростным обменом репликами (дуэт Бельмонта и Осмина в первом акте «Похищения из сераля»), либо на другом варианте взаимодополняющего контраста — но не на романтическом принципе восходящего эмоционального *crescendo*, приводящего к экстатической кульминации.

У Моцарта в комических операх очень часто встречается обозначение «*дуэттино*», предполагавшее, видимо, более простой склад и менее развернутую форму, чем в традиционном «большом» дуэте.

Терцет часто предполагал наличие драматического конфликта или противоречия между персонажами (типичные случаи — любовный треугольник; двое союзников и их противник и т. д.). Отсюда — отсутствие стабильной формы в этом типе ансамбля и его промежуточность по отношению к более устойчивым или более развернутым структурам — арии, хору, финалу. Кроме того, если в дуэте было вполне возможно естественное распределение одной мелодической линии между двумя партиями или постоянное удвоение этой линии терциями или секстами, то наличие трех голосов в терцете делало эти приемы невозможными или трудновыполнимыми. Следовательно, и трактовка терцета как арии уже не для двух, а для трех персонажей оказывалась проблематичной, хотя полностью не исключалась и иногда встречалась как в позднебарочной, так и в классической музыке. В барочной опере задача облегчалась использованием универсальной формы *da saro* (Гендель, терцет в первом акте «Орlando»), классики тяготели к контрастно-составной форме из двух разделов, медленного и быстрого (Глюк, терцет Орфея, Эвридики и Амура в третьем акте парижской редакции «Орфея»¹⁵; Моцарт, терцет Идаманта, Электры и Идоменея во втором акте «Идоменея»; Бетховен, терцет Флорестана, Леоноры и Рокко во втором акте «Фиделио»).

Другой распространенный тип вокального ансамбля, **квартет**, мог решаться в музыкальном отношении совершенно по-разному в зависимости от жанра произведения, сценической ситуации и творческих возможностей композитора. Иногда здесь использовались строгие полифонические формы (Бетховен, квартет-канон из первого акта «Фиделио»), иногда — самые простые гомофонные. Если квартет помещался в конце акта, он принимал на себя функции ансамблевого финала и сочинялся в свойственной финалам сложной контрастно-составной форме из нескольких разделов (квартет в конце второго акта «Похищения из сераля» Моцарта).

Прочие **ансамбли** — квинтет, секстет, септет и т. д. — в классической опере встречались несколько реже, отмечая обычно кульминационные или итоговые сцены. Они преобладали в финалах оперы-буффа или *dramma giosoco*. Сколько-нибудь устойчивых форм, сравнимых с формами арии, здесь обнаружить трудно. Однако в опере первой половины и середины XVIII века (например, у Лео и Йоммелли) Г. Аберт выделял «финалы-арии» в форме *da saro*, на смену которым пришли «цепные» финалы, типичные для комической оперы и состоявшие из нескольких контрастных эпизодов, объединенных только логикой действия, а за-

¹⁵ Здесь использована музыка терцета Елены, Париса и Амура из четвертого акта венской оперы Глюка «Парис и Елена», однако в контексте «Орфея» она приобрела новый смысл.

тем и более цельные в музыкальном отношении финалы-рондо, имевшие повторяющуюся тему-рефрен. По мнению исследователя, «впервые эта форма рондо была полностью разработана в первом финале из “Доброй дочки” Н. Пиччинни» (Аберт I/I, 426–427). Мы бы предпочли говорить не столько о форме рондо в ее строгом смысле, сколько о рондообразности. Встречались и ансамблевые финалы в других формах — например в строфической, как «водевиль» (куплеты с припевом) в конце «Похищения из сераля» Моцарта.

Почти всякий ансамбль в итальянской опере конца XVIII — начала XIX века непременно заканчивался общим *crescendo* и дружным скандированием финальных слов на мотив какого-нибудь традиционного каденционного оборота. Это итоговое *crescendo accelerando* называлось *chiusa* или *stretta*. Вагнер, беседуя с Россини в 1860 году, вспоминал об издержках подобной практики: «В каждой порядочной опере необходим торжественный септет, в котором действующие лица драмы, пренебрегая смыслом своих ролей, выстраиваются в одну линию перед рампой, чтобы в полном согласии прийти к одному общему аккорду (и часто, боже мой, к какому аккорду!), к одному из самых безвкусных шаблонов», — на что Россини отзывался: «Вы знаете, как мы это в мое время называли в Италии? *Грядка артишоков!*» (Фраккароли 1990, 499). Не менее иронично вспоминал о таких финалах и Л. да Понте: «По старому театральному обычаю в финале на сцене должны появиться все певцы, и если бы их было три сотни, то они должны были бы спеть по отдельности, вдвоем, втроем, вшестером, вдесятером, вшестидесятером арии, дуэты, терцеты, секстеты, сесантеты, и если бы ход пьесы не позволил им этого, то драматург все равно должен был бы найти средства и пути сделать это возможным, ибо это все равно должно было произойти, хотя бы и вопреки всякому здравому смыслу и всем мудрецам мира» (цит. по: Аберт III, 275).

Тем не менее именно в классической музыке, в частности у Моцарта, встречаются драматургически оправданные и совершенно замечательные по композиции и по индивидуализированной трактовке партий многоголосные ансамбли («Свадьба Фигаро» — финал последнего акта; «Дон Жуан» — секстет и финальная сцена во втором акте, «*Così fan tutte*» — секстет (№ 13) в первом акте; «Волшебная флейта» — квинтет Тамино, Папагено и трех дам в первом акте).

6.6. Типы арий

До сих пор мы описывали формы и жанровые разновидности арий. Однако в XVIII веке было в обычае классифицировать арии и по *типам* — или, как мы бы сказали, по *топосам*. Практика эта восходила к теории аффектов, лежавшей в основе музыкальной драматургии позднebarочной итальянской оперы и метастазиянской оперы-серии. В разных источниках XVIII века, итальянских, английских, французских, немецких, содержатся разные наименования типов арий согласно их аффекту и исполнительской манере (подробнее см.: Strohm 1976, 240; Floros 1979, 76–87; Сусидко 2000, V, 285). Никаких точных критериев при этом не наблюдалось, и ни один из авторов подобных описаний не претендовал на полноту своего обзора.

Наиболее часто упоминались следующие типы:

Aria cantabile — «певучая» (Ф. Този, Ф. Альгаротти, И. А. Хиллер, Дж. Браун, Ч. Бёрни). Как писал Дж. Браун в своем посмертно опубликованном эссе (1789), ■ «Истинным содержанием этой арии являются нежные чувства» (цит. по: Floros 1979, 77). П. Я. Мартелло в своем трактате 1714 года говорил об арии *d'amore* («любвонной») в противоположность арии *di sdegno* («гневной»; см.: Луцкер — Сусидко 1998, 290).

Aria patetica — «патетическая» или «чувствительная» (Б. Марчелло, Този, К. Гольдони) и близкая ей *aria d'espressione* — «выразительная» (Хиллер). Слово «патетическая» используется здесь в старинном его смысле — как «преисполненная глубокого и волнующего чувства», то есть не обязательно выражающая бурные страсти. Поэтому патетическая ария часто писалась в медленном или довольно медленном темпе. Об этом ясно сказано в комментарии И. Ф. Агриколы к трактату Този: ■ «Патетическим в обычном понимании называется всё, что преисполнено сильной страсти. Поэтому и быстрые, и даже яростные арии могут быть в некотором роде названы патетическими. Однако в обычае вошло, особенно у итальянцев, прилагать наименование патетических к медленным ариям, выражающим, как правило, высшую степень нежных или печальных, или вообще чрезвычайно возвышенных и серьезных чувств, часто имеющих обозначения *adagio*, *largo*, *lento*, *mesto*, *grave* и т. д., что позволяет при исполнении угадать их характер с первого взгляда» (Tosi — Agricola 1757, 183).

Aria parlante (Альгаротти, Бёрни, Браун) — «декламационная» ария с отчетливо расчлененной мелодикой, довольно быстрая по темпу, где текст кладется на музыку преимущественно силлабически и потому ясно слышен. У Брауна это объясняется следующим образом: ■ «*Aria parlante* — “говорящая” ария; согласно природе своего содержания, она не допускает ни длинных нот в композиции, ни множества украшений при исполнении. Быстрота темпа в этой арии соразмерна степени ярости выражаемой ею страсти. Иногда данный тип арии именуется *aria di nota e parola* [“одно слово на ноту”] либо *aria agitata* [“взволнованная”], однако это скорее внутренние разновидности одного типа, имеющие отношение к различным степеням яростности выражаемой страсти» (Floros 1979, 78).

Aria di portamento (Браун) — «выдержанная» ария, воплощающая внутреннее достоинство персонажа при помощи темпа *alla breve* и крупных длительностей в мелодии. Еще раз предоставим слово Брауну: ■ «Этот род арии обычно состоит из таких длинных нот, какие певец в силах выдержать. Тем самым он получает возможность наиболее эффектно продемонстрировать красоту и силу своего голоса. Ведь и красота звука самого по себе, и красота голоса как прекраснейшего из звуков в особенности считается итальянцами одним из главных источников наслаждения, доставляемого нам музыкой. Содержанием такой арии являются чувства, преисполненные достоинства» (Floros 1979, 78). Добавим к этому замечание Стендаля, сделанное более чем тридцатью годами позже: ■ «Детали постановки голоса, пение *portamento*, искусство соразмерять голос, чтобы заставить его равномерно взять все ноты в *legato*, искусство возобновить дыхание незаметным образом и не прерывая длинного вокального периода в арии старой школы, составляло когда-то самую трудную и самую необходимую часть исполнительского искусства» (Стендаль 1988, 509–510).

Aria di colera или *di sdegno* — «ария гнева» (Мартелло, Марчелло, Альгаротти). Писалась в быстром темпе и в зависимости от трактовки текста могла быть близкой по складу либо декламационной, либо бравурной арии. Явным отличием «арии гнева» был непреременный аффект ярости. Излюбленными тональностями «арий гнева» являлись D-dur, d-moll, c-moll, хотя иногда встречались и другие; в оркестровом сопровождении обычно изобиловали тираты, тремоло, вспышки tutti, подчеркнутые звучанием труб и литавр, и т. д. Примеры из музыки классиков: Глюк — ария Тоаса (h-moll) из первого акта «Ифигении в Тавриде» (декламационная); Моцарт — две арии Элетры из «Идоменей» (d-moll в первом акте и дополнительная, c-moll, в третьем — обе декламационные); ария Донны Анны (D-dur) из первого акта «Дон Жуана» (декламационная), ария Царицы Ночи (d-moll) из второго акта «Волшебной флейты» (близка бравурной); Бетховен — ария Пицарро (D-dur) из первого акта «Фиделио» (декламационная).

Aria di bravura, d'agilita, aria brillante (Гольдони, Хиллер, Бёрни, Браун, Л. и В. А. Моцарты) — виды «блестящих» виртуозных арий, обычно быстрых по темпу и содержащих множество вокальных трудностей, иногда никак не соотносящихся с заявленным в тексте аффектом. Поэтому этот тип арий всегда вызывал нарекания у серьезных музыкантов, хотя был очень любим самими певцами и публикой.

В некоторых случаях композиторы находили бравурным ариям образно тонкое или остроумное драматургическое оправдание. Такими ариями наделялись, например, демонически-привлекательные героини, властные царицы или волшебницы; потрясающие воображение колоратуры ассоциировались при этом с чем-то сверхъестественным и нечеловеческим (Армида в «Ринальдо» Генделя, она же в «Покинутой Армиде» Йоммелли, Цирцея в «Телемаке» Глюка, Царица Ночи в «Волшебной флейте» и Вителлия в «Милосердии Тита» Моцарта, Семирамида в одноименной опере Россини). Если такая ария встречалась в комической опере, то она могла иметь пародийный или иронический эффект. По наблюдению Е. Ю. Матвеевой, в опере Й. Гайдна «Рыбачки» вторым планом просматривается идея творческого состязания двух пар певиц и певцов, поэтому «партии простых рыбаков и рыбачек буквально с первой же сцены наполнены колоратурой, не соответствующей их сценическому статусу» (Матвеева 2000, гл. III, 103).

Aria d'azione (Мартелло, Гольдони) — «ария действия». Первоначально специфика этого типа арии обуславливалась текстом, непосредственно связанным с ходом действия и содержащим упоминания конкретных имен и событий (Сусидко 2000, V, 285). Однако применительно к классической музыке можно говорить и о более широком смысле понятия «aria d'azione», трактуя ее как арию, непосредственно исполняемую во время сценического действия и воплощающую не чисто эмоциональную реакцию персонажа на уже совершившиеся события (это было свойственно «арии на уход», звучавшей в конце сцены или целого акта), а его прямую вовлеченность в действие. Иногда герою или героине при этом приходится активно передвигаться по сцене, что для персонажей оперы-серии было отнюдь не типично. Новое понимание «арии действия» возникло, несомненно, под влиянием оперы-буффа, где сочетание пения со сценическим движением было обычным с первых же шагов нового жанра. Таких арий особенно много у Моцарта, однако встречаются они преимущественно в комических операх или в комическом контексте. Например, знаменитая «ария с шампанским» из первого акта «Дон Жуана» по своему тексту принадлежит к типу арии d'azione, поскольку Дон Жуан дает здесь Лепорелло подробные инструкции по

устройству празднества у себя во дворце (которые слуга затем совершенно буквально выполняет, позвав гостей «с улицы» и заставив оркестр играть три танца «senz' alcun ordine» — «без какого-либо порядка»).

Aria di mezzo carattere — «полухарактерная» (Гольдони, Браун), тяготеющая, однако, скорее к серьезному, нежели к комическому выражению.

Заметим, что столь распространенные ныне в музыковедческом обиходе понятия, как «*ария мести*» (*aria di vendetta*) или «*жалобная ария*» (*lamento*), не были тогда общеупотребительными, хотя в некоторых источниках их встретить можно¹⁶. Зато были широко распространены курьезные и отнюдь не жанровые выражения — *aria di baule* («чемоданная», «багажная») или *aria di sorbetto* («десертная»). Первое обозначение подразумевало коронный номер певца, ноты которого он постоянно возил с собой и вставлял в любую исполняемую им партию независимо от воли композитора. Благодаря этому, как констатировал Стендаль, даже посредственный певец мог сделать в Италии карьеру при помощи одной-единственной арии (Стендаль 1988, 516). Второе выражение относилось к «проходным» ариям второстепенных персонажей (наперсников или слуг) в исполнении певцов не первого ранга; публика в это время не смотрела на сцену, а ела мороженое и прочие сладости (см.: Фраккароли 1990, 456). Как говорил один знаток оперы начинающему либреттисту Гольдони, ■ «...Самое главное — никогда не давать арий патетических, бравурных или рондо второстепенным персонажам. Эти бедняки должны довольствоваться тем, что им положено, ибо им не пристало выставлять себя на вид» (Гольдони 1997, III, 255).

Знание наиболее распространенных типов арий бывает полезным при рассмотрении конкретных произведений, поскольку объясняет господствующую в них стилистику или творческое ее преломление в парадоксальном или комическом контексте. Попытка систематизировать по этому признаку различные арии из опер В. А. Моцарта принадлежит К. Флоросу (Floros 1979, 100–129). Однако на исходе классической эпохи, когда французское влияние на оперную музыку стало не менее значительным, чем итальянское, традиционные типы арий в своем чистом виде стали встречаться всё реже и реже.

6.7. Сольные камерные формы

*Великое служит для пробуждения страстей,
малое — для их умиротворения; первое — для укрепления духа, второе — для его смягчения.*

И. Г. Зульцер, 1774¹⁷

Поэтика камерных жанров резко отличалась от поэтики оперной арии. В песне, романсе и даже балладе не было места всему тому, что так ценилось в оперном вокале — хотя бы потому, что камерные жанры предназначались в первую очередь любителям музыки, а не профессиональным певцам. Именно в песне от

¹⁶ Об «арии мести» из третьего акта «Свадьбы Фигаро» Моцарта (ария Графа) писал в 1822 году Стендаль. См.: Фраккароли 1990, 419.

¹⁷ Статья «Klein» // Sulzer III, 52.

композитора требовалась та простота и естественность, которая в опере часто приносилась в жертву виртуозности и подчеркнутой экспрессии. Кроме того, сама установка на домашний или салонный круг с его уютностью, доверительностью и известной замкнутостью определяла приоритет таких категорий, как «милое», «легкое», «изящное», «трогательное», «приятное». С помощью песенных жанров выстраивался незримый исторический мост от эпохи Рококо к эпохе Бидермейера.

Суть эстетических требований, предъявлявшихся в классическую эпоху к «малому» жанру вообще и к песне в частности, очень емко выразил Г. Р. Державин в своем «Рассуждении о лирической поэзии или об оде»: ■ «В песне господствует полное, живое чувство, как и в оде; но только гораздо тише, не с таким возвышением и распространением. <...> В песне ни радостное, ни горестное, ни забавное, ни издевательское ощущение не преступает правил благопристойности и границ общежития» (Державин 1984, 353). Сравнивая «высокий» жанр оды с «малым» жанром песни, поэт устанавливает ряд существенных различий: «Песня держится всегда одного прямого направления, а ода извивчиво удаляется к околичным и побочным идеям. Песня изъясняет одну какую-то страсть, а ода перелетает к другим. Песня имеет слог простой, тонкий, тихий, сладкий, легкий, чистый; а ода смелый, громкий, возвышенный, цветущий, блестящий и не столько иногда обработанный. <...> Песня насколько возможно удаляет от себя картины и витийство, а ода, напротив того, украшается ими. Песня чувство, а ода жар. <...> Песня во всяком куплете содержит полный смысл и окончательные периоды; а в оде нередко летит мысль не токмо в соседственные, но и в последующия строфы. <...> В песне царствует приятность, а в оде парение¹⁸. Песня никакой шероховатости, никакой погрешности не терпит; а в оде иногда, как в солнце, небольшие пятна извиняются. <...> Наконец, в песне все должно быть естественно, легко, кратко, трогательно, страстно, игриво и ясно, без всякого умничества и натяжек» (Там же, 354–355).

Произведения камерных жанров в изобилии создавались дилетантами, подчас не отягощенными познаниями в теории композиции и подбиравшими мелодию и немудреный аккомпанемент по слуху. Это был сугубо бытовой слой творчества, неприятельского и почти анонимного. Однако наиболее прославленные мастера, творившие в жанре песни, предостерегали от иллюзорности подобной легкости. Й. Гайдн, посылая в 1781 году свои песни в издательство «Артария», уверял, что ■ «сочинял их с особым прилежанием», и что «мои песни, возможно, превзойдут все донныне существовавшие своей разнообразной, естественной, красивой и легкой мелодией» (Bartha 1965, № 33). Ранее в сходном духе высказывался в энциклопедии Зульцера И. П. А. Шульц, один из признанных мастеров немецкой Lied; он полагал, что поистине трудно написать нечто простое и выразительное, ведь тут нечем ошеломить слушателя и негде продемонстрировать свою искусность (Sulzer III, 277). Когда шотландский издатель Дж. Томсон сделал Бетховену в 1819 году упрек в том, что его Вариации на народные темы ор. 107 слишком трудны для местных барышень, композитор парировал: ■ «Я пригибаюсь как могу, но — но — но — гонорары за это могли бы быть более трудными или — вернее — тяжеловесными!!!! <...> Желаю Вам постоянства в

¹⁸ Сравни с суждением Гердера: ■ «Слово *приятный* означает манеру и трактовку, которая отличается не только от неприятного, но также и от возвышенного, бурного, веселого и т. д.» (Гердер 1959, 200).

хорошем вкусе к истинной музыке, и если Вы кричите: “легко”, то я буду кричать: “за легкое — трудное”!!!!» (ПБ III, № 972).

Каковы же были те трудности, в которых столь ясно отдавали себе отчет настоящие знатоки и творцы жанра?

Вероятно, наиболее полно высказался по этому поводу Шульц. Приведем основные постулаты его статьи «Lied» в словаре Зульцера, сопровождая их аналогичными высказываниями других авторов и музыкальными примерами.

Прежде всего, композитор должен правильно выбрать тональность («Ведь если песня в неподходящем тоне, то она утрачивает большую часть своего воздействия»; Sulzer III, 277). Любопытно сравнить с этим суждением высказывание Бетховена по поводу мелодии одной из шотландских песен (WoO 153 № 11), которую Дж. Томсон прислал записанной в f-moll: ■ «Мне показалось, что тональность мало естественна — она так мало соответствует надписи “Amoroso”, что “Amoroso” в ней превращается в “Barbaresco”. Так что я перевел эту песню в более согласный с нею тон» (ПБ II, № 42). Этим тоном оказался c-moll, трактовавшийся, например, Шубартом как ■ «*объяснение в любви и одновременно жалоба о несчастной любви*. В этом тоне заключено любое томление, тоска, вздохи сердца, упоенного любовью» (см. главу «Гармония», раздел «Лад, строй, тональность»).

Поскольку экспрессия тональности, особенно с учетом «хорошей» неравномерной темперации, зависела от ее интервальной структуры, то композитор должен хорошо знать специфику всех интервалов («Тот, для кого всякая секунда или терция так же хороши, как и любые другие, заведомо не имеет нужного для песни чутья [Gefühl]»; Sulzer III, 278). По мнению Шульца, восходящая большая терция выражает «нечто радостное», восходящая кварта — «нечто веселое»; восходящая малая терция — «нежность», восходящая малая секунда — «жалобу», нисходящая большая секунда — «успокоение», восходящая большая секунда — «беспокойство», нисходящая большая септима — «нечто ужасающее» (Sulzer III, 279).

Следовательно, мажорные тональности с наиболее акустически чистыми интервалами (C-dur, G-dur, F-dur, D-dur) лучше всего выражают удовлетворенность; минорные же служат для выражения нежных и печальных чувств.

Мелодия песни должна быть простой, легко интонируемой и не имеющей украшений и тем более колоратур. Диапазон мелодии не должен превышать сексты или, в крайнем случае, октавы, однако в любом случае следует избегать трудных для исполнения скачков.

Композитор должен заботиться о соблюдении правил просодии («Он не должен рассчитывать на то, что гармония скроет ошибки [просодии] в мелодической линии, поскольку песня должна быть совершенной и без баса; ведь большинство песен, являясь монологами, поются одnogолосно»; Sulzer III, 279). Действительно, многие немецкие композиторы второй половины XVIII века полагали, что хорошая песня должна сочиняться в расчете на одnogолосное исполнение без аккомпанемента (см.: Хохлов 1997, 54–55). При этом творческий процесс обычно начинался с упорного вчитывания в словесный текст. В этой связи интересно признание И. Ф. Рейхардта в предисловии к его сборнику «Оды и песни» 1779 года: ■ «Мои мелодии возникают сами из *повторного* чтения стихотворения, без того, чтобы я их искал, и всё, что я делаю дальше, это то, что я долго повторяю их с небольшими изменениями и записываю не ранее, пока не почувствую и не признаю, что *грамматический, логический, патетический и музыкальный* акценты так хорошо связаны друг с другом, что мелодия поется

верно и с приятностью, и не с одной строфой, но со всеми» (цит. по: Хохлов 1997, 118). Правда, к концу века, особенно в творчестве выдающихся мастеров, появилось немало исключений из этого правила.

Выбор тактового размера и темпа также должен быть правильным, то есть не противоречить метрике, ритмике и общему характеру стихотворного текста. Державин рекомендовал поэтам использовать в песнях двух- и трехстопные краткие стихи, «удобные полагаться на музыку», а в одах — четырехстопный ямб, издающий «громогласные звуки» (Державин 1984, 354).

К этому можно добавить и еще одно свойство песни, воспринимавшееся в XVIII веке как нечто само собою разумеющееся. Это сугубо *подчиненная роль инструментального аккомпанемента* и его по возможности самая простая фактура. Во множестве немецких Lied, созданных в XVIII — начале XIX века, отсутствуют, как правило, инструментальные вступление, заключение и ригорные ли между куплетами. Тот же Шульц в предисловии ко второму изданию своих «песен в народном духе» (1785) отвергал ■ «всё ненужное украшательство как в мелодии, так и в сопровождении, весь хлам ригорных и интерлюдий, который отвлекает внимание от главного к побочному, от слов — к музыканту, и который лишь изредка может иметь значение» (цит. по: Хохлов 1997, 55). Чаще всего песни того времени записывались на двух строчках — на верхней излагалась мелодия с текстом, на нижней — бас (в более ранних образцах он мог трактоваться как генералбас, во второй половине XVIII века он обычно уже не сопровождался цифровкой и не предполагал фактурного и гармонического обогащения). Там, где вокальная строчка обособлена, верхний голос инструментальной партии обычно дублирует вокальную мелодию; фигурации в левой руке сведены к минимуму. Но, опять-таки, в конце XVIII — начале XIX века очевидным становится стремление наиболее выдающихся композиторов если и не уравнивать в правах певца и пианиста, то, по крайней мере, сделать их дуэт взаимодополняющим и интересным для обоих исполнителей. Ведь те же венские классики и Шуберт часто имели дело с дилетантами, владевшими голосом и фортепиано почти на профессиональном уровне и воспринимавшими «легкость» и «трудность» произведения с совсем иной точки зрения, нежели начинающие или совсем неискушенные любители домашнего музицирования.

В XIX веке произошло поначалу незаметное, но затем все более очевидное разделение сольной камерной песни на ее художественный и бытовой варианты. К художественному воплощению жанра предъявлялись очень высокие эстетические требования (например, сочетание простоты, естественности и искренности с индивидуальностью выражения, тонкостью ритмики, изысканностью гармонического языка и богатством сопровождения). Бытовая же разновидность песни осталась при своих изначальных качествах и сделалась фактически одним из видов городского фольклора: самые удачные ее образцы вскоре утрачивали имя композитора и становились всеобщим достоянием.

Среди национальных разновидностей песни, сыгравших наиболее значительную роль в формировании как профессионального, так и бытового жанрового слоев, необходимо выделить немецкую и австрийскую *Lied*, французский *романс* и «*российскую песню*».

Чрезвычайно многозначное понятие **Lied** охватывало в классическую эпоху группу взаимосвязанных, но все же имевших некоторые различия жанров. Ю. Н. Хохлов выделил среди этих жанров две больших группы, объединенных

формальными признаками. Это, с одной стороны, *простая строфическая песня*, а с другой — *варьированная строфическая песня*. В первую группу вошли жанровые разновидности, девизом которых была многократно продекларированная авторами XVIII века простота и доступность: «песня в народном духе», повествовательная песня, романс, баллада (при условии исполнения всех строф на одну музыку без изменений), общественная или «компанейская» песня (в том числе застольная, охотничья, солдатская, студенческая и др.), бытовая песня и лирическая песня; в последней трети XVIII века получили распространение детские, юношеские, женские, девичьи песни, публиковавшиеся отдельными сборниками (Хохлов 1997: 4, 61, 205). Компанейские и бытовые песни могли бытовать как в сольной разновидности, так и в ансамблевой и даже хоровой или сочетать сольное начало в запеве с «коллективным» в припеве.

Тип варьированной строфической песни подразумевал заведомо более сложное и индивидуализированное музыкальное решение, простираясь от простейшей вариантности мелодии, вызванной необходимостью следовать изменениям в просодии текста, до весьма развитых сквозных форм, подчас даже не подразумевавших свойственной песне как жанру повторности музыкального материала. Естественно, песни такого характера уже не могли быть достоянием незатейливого бытового музицирования и не могли относиться к жанру «народных» или «компанейских». Однако они все же принадлежали к роду Lied, поскольку исходным импульсом музыкального усложнения формы и языка служило стремление композиторов как можно точнее, полнее и эмоциональнее воплотить содержание поэтического текста. Уже во времена Ф. Шуберта возникла практика концертного исполнения Lied, но в целом эта сфера принадлежала камерному, домашнему или салонному, музицированию.

Обозначение «Lied» подчас получали от авторов или издателей также те песни венских классиков, которые имели скорее *оперные* прототипы и являлись, по сути, камерно трактованными ариеттами, драматическими сценами или полуречитативными монологами. У Моцарта к подобным песням принадлежат, в частности, «Фиалка» на стихи Гёте (KV. 476), «Когда Луиза сжигала письма своего неверного возлюбленного» на стихи Г. фон Баумберг (KV. 520), «Вечерние думы» на стихи И. Г. Кампе (K. 523). Некоторые из таких песен сам Моцарт именовал «ариееттами». Например, ариетта «Где взять слова» (KV. 382) на текст неизвестного автора предназначалась для примадонны Алоизии Ланге в качестве заключительного номера ее бенефисного концерта в 1782 году и в оригинальной версии имела оркестровое сопровождение (Саква 1975, 5). Среди песен Й. Гайдна оперные прототипы обнаруживаются прежде всего в его поздних (1794) «английских канцонеттах», среди которых особой глубиной и внутренним драматизмом выделяются «От всех любовь тая» («She never told her love») на стихи Шекспира, «Песнь духа» («The spirit's song») и «Странник» («The wanderer») на текст неизвестного автора, «О нежный звук» («O tuneful voice») и «Сладкая мука» («Pleasing pain») на стихи Э. Хантер. В песенном творчестве Бетховена ариеттами можно было бы назвать, помимо имеющих в оригинале это обозначение, итальянскую «In questa tomba oscura» на текст Дж. Карпани и «Поцелуй» на текст К. Ф. Вайсе (ор. 128), также песню «К надежде» (ор. 32) на стихи К. А. Тидге и «Миньону» (ор. 75 № 1) на стихи Гёте.

Еще более развиты нестрофические песни-монологи — например, бетховенский «Крик перепела» на стихи С. Ф. Заутера (WoO 129). В нестандартности

музыкального решения этой песни автор вполне отдавал себе отчет, подчеркивая в письме к издателю сквозной принцип ее композиции («ganz durch komponiert ist»; ПБ I, № 84). В трехчастной контрастно-составной форме Бетховеном написана «Песня издалека» на стихи К. Л. Рейссига. Что касается снискавшей при жизни Бетховена особую популярность «Аделаиды» (ор. 46) на стихи Ф. Маттисона, то она по своим размерам и форме (двухчастная контрастно-составная) приближается к арии. В первом издании и в ряде последующих публикаций она называлась «кантатой» (КН, 109). Ощущение оперной стилистики побуждало некоторых авторов XIX века обогащать сопровождение «Аделаиды» дополнительными инструментами или перекладывать его для оркестра (Там же, 110). В форме, напоминающей оперную (речитатив и ариетта), написана вторая версия бетховенской песни «К Надежде» (ор. 94).

Ю. Н. Хохлов проницательно заметил о моцартовских песнях такого типа: «Перевоплощение в героя песни осуществляется в них очень полно и совершенно. Однако чувства этого героя не выражаются композитором как его собственные чувства, как переживания, идущие непосредственно от его сердца. Здесь всегда ощущается какая-то дистанция, которая исчезает у Шуберта в пору классического расцвета песни» (Хохлов 1997, 64). Исповедальность интонации в Lied действительно нарастала вместе с продвижением эпохи к романтическому мироощущению. В этом отношении мы бы все же выделили песни Бетховена, отличающиеся от песен Моцарта и Гайдна явно придирчивым и личностным выбором стихотворных текстов (так, если Моцарт даже не знал о том, что автором текста «Фиалки» был Гёте, то у Бетховена такая ситуация была просто невозможной). Сквозь бетховенский выбор поэтов-соавторов просвечивает очень дифференцированное восприятие творчества каждого из них. Иногда Бетховен обращался к поэтам второстепенным или малоизвестным, но в таких случаях он чаще всего узнавал в их стихах то, что желал бы выразить сам. На наш взгляд, это касается и цикла «К далекой возлюбленной» (текст А. Ейтелеса), и удивительной по тонкости миниатюры «Покорность судьбе» (WoO 149, текст П. фон Хаугвица). Вместе с тем между двумя современниками, классиком Бетховеном и романтиком Шубертом, существует важное различие: для Бетховена песня остается жанром сугубо побочным и лишь дополняющим, но не определяющим суть его творческого самовыражения; у Шуберта же складывается едва ли не противоположная ситуация: именно песня становится «ключом» к многообразному миру его музыки.

Параллельно с индивидуализацией лирической разновидности Lied и внутренним обогащением ее музыкального содержания в конце XVIII — начале XIX века прослеживалось и стремление освоить некоторые эпические формы, придав им, опять-таки, субъективно-лирический смысл.

Хотя многие вокальные произведения той эпохи имели обозначение «ода», фактически они мало чем отличались от обычной строфической песни, разве что строф при этом было намного больше, чем в обычном лирическом стихотворении (сборник Телемана «24 оды, отчасти серьезные, отчасти шуточные» — 1741; сборник К. Ф. Э. Баха «Духовные оды и песни господина профессора Геллерта» — 1758; сборник Кирнбергера «Оды с мелодиями» — 1773; сборник Глюка «Оды и песни Клопштока» — 1775). Слово «ода» понималось при этом, вероятно, в своем простом исконном значении (по-гречески — «песня»). Поэтический жанр барочной и классицистской оды находил в музыке конца XVIII — начала XIX века свое подлинное претворение скорее в крупных музыкальных жанрах, нежели

в малых. Поэтому об оде следует говорить отдельно, и этому будет посвящен особый раздел настоящей главы.

Баллада, столь характерная для романтической эпохи, возникла еще в XVIII веке как особый поджанр в культуре Lied под влиянием литературных тенденций сентименталистского толка. Кох писал о балладе, в частности, следующее: ■ «Баллада — род напева на стихотворный текст из нескольких строф, повествующий главным образом о любви. <...> Наши современные баллады ничем существенно не отличаются от романсов и, будучи предназначенными для пения, требуют лирического стихосложения. <...> С некоторых пор текст в них стали класть на музыку сквозным образом (*ganz durch zu komponieren*), не повторяя музыку вместе с каждой строфой, как в песне» (Koch 1802, 212–213).

Среди немецких поэтических баллад, оказавших сильнейшее влияние на музыку, выделяется одна из самых ранних и самых знаменитых — «Ленора» Г. А. Бюргера (1773). На протяжении 32 восьмистрочных строф в ней излагается жуткая история девушки, чей жених не вернулся с войны. Ленора в отчаянии безрассудно возроптала на Бога и была наказана за это высшими силами: мертвый жених явился к ней ночью и увез ее в мир призраков и мертвецов¹⁹. При том, что в тексте баллады упоминаются не древние или вымышленные, а совершенно конкретные и хорошо известные всем современникам Бюргера события (битва за Прагу 1757 года, мир, заключенный Фридрихом II и Марией Терезией в 1763 году), к историческому эпосу его произведение не имеет ни малейшего отношения — это повесть о любящей, но неразумной душе, которая навлекла на себя страшную гибель. Эпическое здесь заключается в позиции автора — сочувствующей, но притом отстраненной (автор понимает свою героиню, но не оправдывает ее и ничем не в силах ей помочь). Впечатляющая сила самого сюжета и музыкальный склад стихов Бюргера со звучными рифмами и заклинательными повторами слов («Hilf Gott, hilf!» — в речах матери девушки; «O Mutter, Mutter!» — возглас Леноры; «Holla, holla!», «Rapp! Rapp!» — зловещие реплики мертвого жениха, и т. д.) побуждали композиторов браться за «Ленору», невзирая на очевидные трудности задачи. В книге Ю. Н. Хохлова упоминаются как минимум пять музыкальных версий «Леноры», созданных немецкими композиторами XVIII века, причем наиболее удачной из них исследователь считает самую раннюю — «Ленору» И. Андре (1775), написанную не в строфической, а в сквозной многоэпизодной форме (Хохлов 1997, 61, 117). Любопытно, что, например, К. Ф. Д. Шубарт считал Андре «дилетантом» и полагал, что он «пишет не для мудрецов» — однако «в различных своих песнях он достиг подлинно народного тона» (Schubart 1806, 162–163).

Жанр баллады стал в классическую эпоху одним из «окон» в будущий романтизм. Исторический фон позволяет лучше понять, на какой почве появился «Лесной царь» Гёте, получивший настолько непревзойденное воплощение в музыке Шуберта, что ныне почти уже не воспринимается отдельно от нее.

Между тем огромная популярность таких баллад, как «Ленора» и «Дикий охотник» Бюргера, в Германии и — во времена Жуковского — в России отнюдь не была общеевропейским явлением. Ж. де Сталь в своей книге «О Германии»

¹⁹ В переводе В. А. Жуковского (1808) баллада получила русское название «Людмила»; отдельные ее мотивы прозвучали в собственной балладе Жуковского «Светлана» (1808–1812), повлиявшей, как известно, на эпизод гадания и сна Татьяны в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина.

(1810), сочувственно проанализировав обе знаменитые баллады Бюргера, все же сочла, что во Франции они вряд ли бы понравились из-за фантастичности сюжетов и трудности адекватного перевода. Итальянский поэт Дж. Берше, опубликовавший прозаический перевод обоих стихотворений, рассуждая в 1816 году на ту же тему и задаваясь вопросом, полюбятся ли итальянцам баллады Бюргера, относился к такой возможности скептически. Он мотивировал это отсутствием «энтузиазма» (то есть восторженной веры в чудеса) у большинства итальянских читателей, предпочитающих становиться на позицию здравого смысла: ■ «Да, Ленора согрешила. Но какое же соотношение между грехом и карой? Нет, нет, история Леноры неправдоподобна. Это нелепая выдумка, вызывающая лишь отвращение» (Берше 1984, 51). Заметим попутно, что и в итальянской опере XIX века практически отсутствовали мистические и фантастические сюжеты и мотивы; вероятно, данная сторона романтического мировосприятия действительно оказалась итальянцам чужда. Кроме того, в Италии не сложился и жанр, скольконибудь соответствовавший немецкой Lied, — по-видимому, тоже не случайно.

В итальянской музыке интересующего нас периода излюбленными камерными жанрами были, с одной стороны, фольклорная или стилизованная под фольклор строфическая **канцонетта (ариетта)**, а с другой стороны — **канцона**, представлявшая собою род арии, предназначенной для салонного или даже концертного исполнения. *Канцонетта* часто возникала на пересечении оперных и народных влияний. Как свидетельствовал Стендаль, общая музыкальность жителей Италии способствовала массовому увлечению этим видом творчества: ■ «Я знал в Неаполе десятка два молодых людей, которые писали музыку так же легко, как в Лондоне пишут письма, а в Париже подбирают к мотиву слова. Нередко, возвращаясь вечером к себе домой, они садятся за рояль и, окруженные божественной природой юга, до глубокой ночи импровизируют и поют» (Стендаль 1988, 247). Канцона требовала более умелой композиторской руки, поскольку подразумевала и более сложную форму, и более развитую вокальную линию, насыщенную элементами бельканто, и более значительную роль инструментального сопровождения (помимо фортепиано, это могла быть группа continuo или небольшой ансамбль). Канцоны писали такие видные композиторы, как Анфосси, Паизиелло и Чимароза, однако самостоятельного значения этот жанр все же не приобрел, оставаясь приятным дополнением к царствовавшей в сердцах итальянцев опере. По-видимому, под прямым влиянием итальянских мастеров, работавших в России, канцоны на итальянские тексты в соответствующей манере сочиняли и русские композиторы — например О. А. Козловский (МП 3, 193).

Что касается итальянской и французской камерной **сольной кантаты**, переживших свой расцвет в конце XVII и первой трети XVIII века, то этот жанр в классическую эпоху оказался почти забытым; кантата стала ассоциироваться скорее с вокально-симфоническими жанрами и превратилась в вариант небольшой оратории («Кающийся Давид» В. А. Моцарта). Иногда камерные сольные кантаты писались «на случай» (прелестная «Кантата на празднование бракосочетания Александра и Елизаветы», сочиненная в 1792 году в Петербурге И. В. Гесслером).

Романс в культуре второй половины XVIII — начала XIX века имел широкое распространение, невзирая на ограниченность его изначальных эстетических характеристик. В энциклопедии Зильцера об этом жанре говорится: ■ «В настоящее время романсами называются небольшие повествовательные песни, выдержанные в крайне наивном и несколько патриархальном тоне старинных рифмо-

ванных романсов. Поскольку романс пишется для пения, то род его стихов — лирический, но предельно простой <...> в единообразном размере и с краткими строками» (Sulzer IV, 110–111).

В своей немецкой интерпретации романс был действительно очень близок балладе. Приводя в пример «Романс» К. Г. Неефе (1776) на текст Гердера в качестве одной из самых удачных песен композитора, Ю. Н. Хохлов вкратце пересказал содержание этого объемистого стихотворения из 8 восьмистрочных строф: «К замку девушки является призрак ее умершего возлюбленного. Он просит девушку снять с него обет верности. Ведь он уже не человек, и его поцелуй будет для нее смертельным. Девушка отказывается и в течение долгой ночи идет за бесприютным призраком. С криком петуха он исчезает. Девушка остается одна. Напрасно взывает она, исполненная верной любви. И она умирает» (Хохлов 1997, 168). Сюжет, как мы видим, сильно напоминает бюргеровскую «Ленору», так что современникам и впрямь было нелегко провести границу между жанрами, которым равно была свойственна объективность с некоторым налетом сентиментальности, но без душераздирающей экспрессии.

Французский романс в XVIII веке отличался приверженностью к любовно-пасторальной тематике и ассоциировался с такими песенно-танцевальными жанрами, как менуэт, гавот, сицилиана, контрданс. Ж. Ж. Руссо в «Музыкальном словаре» определял этот род песен так: ■ «Романс — песня (air), на которую поется маленькое стихотворение того же названия, разделенное на куплеты; сюжетом ее служит какая-нибудь любовная история, часто трагическая. Поскольку романс должен быть написан в простом, трогательном стиле и немного старинном вкусе, напев должен отвечать характеру слов; никаких украшений, ничего жеманного; мелодия нежная, естественная, в сельском духе, и производящая эффект сама по себе, независимо о манеры ее исполнения: нет необходимости, чтобы напев был пикантным, достаточно, чтобы он был наивным, нисколько не затмевал слова, позволял хорошо их расслышать и не требовал большого голосового диапазона» (Rousseau 1768; пер. В. Н. Брянцевой: Брянцева 1985, 170). Ориентируясь на образцы, созданные Руссо и его последователями, русские композиторы XVIII — начала XIX века, начиная с Бортнянского, нередко писали романсы именно на французские тексты, вполне понятные в той придворной и светской среде, для которой они и создавались. При этом образцами для подражания служили не только камерные, но и оперные романсы, изобиловавшие в произведениях французских композиторов второй половины XVIII века от Руссо до Гретри.

Что касается внутренних разновидностей жанра, то Н. А. Огаркова выделила здесь *пасторали* (для них характерны мажорный лад, мелодическая простота и стилизация под народную песню), *элегии* (обычно в миноре), «чувствительные» *монологи* с чертами оперного жанра, романсы в стиле инструментального *largo* и т. д., что, по мнению исследовательницы, «свидетельствует об отсутствии какого-либо жанрово-стилистического канона в представлениях композиторов этого времени» (МП 3, 25). Возможно, это одна из причин того, что в XIX веке словом «романс» в России стали называть почти любую камерную вокальную миниатюру (так же, как в странах немецкого языка — словом *Lied*).

В XVIII веке возникло и столь своеобразное явление камерной вокальной музыки, как **российская песня** — жанр, не похожий ни на французский романс, ни на немецкую *Lied*, ни на итальянскую канцонетту. На первых порах (в 1770–1780-х годах) этот термин означал всего лишь сольную песню на рус-

ский поэтический текст с инструментальным аккомпанементом (Н. А. Огаркова; МП 3, 29). Российская песня соединяла в себе светски-галантное и простонародное начала, профессиональное и полуфольклорное, подчеркнуто национальное и общеевропейское (например, песни в жанре менуэта — «арии на миновет»). В этом смысле справедливее говорить не о целостном жанре, а скорее об области и композиторского, и любительского песнетворчества (в последнем случае новые песни часто создавались «на голос», то есть на мелодию, уже существующих). Однако мы бы все же подчеркнули характеризующие именно российскую песню свойства: ориентацию на народные жанры (иные по сравнению с перечисленными выше жанровыми разновидностями Lied²⁰) и связанную с этим свободу жанрово-стилистических вариантов (их явно больше, нежели во французском романсе). Российская песня стала одним из источников русского романа XIX века; ее узнаваемый прототип просматривается и в некоторых оперных эпизодах (Чайковский, «Пиковая дама» — дуэт Лизы и Полины и романс Полины в первом акте; песня Томского в третьем акте).

Народная песня, всегда присутствовавшая в музыкальном быту различных сословий, но никогда ранее не воспринимавшаяся как объект идеализации, была оценена по-новому именно в эпоху Просвещения. Причин такой перемены отношения к народному творчеству оказалось несколько, и многие из них неразрывно переплетались друг с другом. Философской основой культа «народного» стала концепция «естественности» и связанные с нею руссоистские идеи, распространявшиеся на «простое» и «гармоничное» существование неиспорченных цивилизацией поселян (о бесправии крестьян, о тяжести их труда, скудности быта и грубости деревенских нравов тогда говорилось гораздо реже). Возрастание интереса к фольклору отражало и рост национального самосознания народов, вызванного отчасти политическими событиями (войны, завоевания, взаимоотношения с заморскими колониями), а отчасти свойственной лучшим людям того времени жадностью знаний об окружающем мире. Сравнительная антропология, сочетающаяся с очерками нравов и обычаев разных народов, становится неотъемлемой частью научного взгляда на мир и человеческую натуру («Идеи к философии истории человечества» Гердера, «Антропология» Канта и др.). Гердеру принадлежала счастливая идея поэтического сборника *«Голоса народов в песнях»*; таким образом, на место изысканной барочной концепции «концерта наций» пришла новая концепция человечества как «хора», состоящего из отдельных неповторимых «голосов», поющих каждый на свой лад, но, в сущности, об одном и том же. Особую актуальность эта концепция приобрела в эпоху наполеоновских войн, когда проблема национальной гордости или национальной идентичности воспринималась особенно остро.

Разумеется, до осознания подлинной специфики народного мелоса и фольклорной манеры исполнения слух музыкантов в XVIII и даже в XIX веке еще не «дозрел», и многие песни представляли неизбежно «отредактированными» и «облагороженными», дабы соответствовать представлениям эпохи о музыкальной красоте. Тем не менее важность этого пласта камерного музицирования посто-

²⁰ Н. А. Огаркова приводит ряд титульных листов публиковавшихся тогда сборников, в частности: «Новый российский песенник, или Собрание любовных, хороводных, пастушьих, плясовых, театральных, Цыганских, Малороссийских, козацких, святошных, простонародных, и в настоящую войну на поражение неприятелей, и на разные другие случаи сочиненных 145 песен» (СПб, 1791; МП 3, 31).

янно возрастала, захватывая все новые сферы своего выражения. Здесь можно указать на такие формы существования топоса «народности» в музыке, как:

- сочинение авторских песен в «народном духе»;
- публикация мелодий настоящих народных песен — как правило, с добавлением инструментального аккомпанеента или с указанием гармонизации;
- создание сборников художественных обработок народных песен;
- сочинение вариационных циклов на народные темы;
- проникновение народных мелодий в оперу и в тематизм крупных инструментальных сочинений.

Два последних пункта мы здесь рассматривать не будем, поскольку они имеют лишь косвенное отношение к камерному вокальному музицированию; отчасти эта тема уже затрагивалась в последнем разделе главы «Топика и стилистика».

Хотя народная манера пения с ее неакадемическим звукоизвлечением не считалась в классическую эпоху достойной подражания, сами мелодии народных песен мыслились чем-то вроде золотых самородков или бриллиантов, вызывающих к руке умелого ювелира.

С этой целью в конце XVIII — начале XIX века шотландский издатель Дж. Томсон задумал публикацию ряда сборников британских песен (английских, шотландских, ирландских, валлийских) в обработках самых выдающихся композиторов. Среди венских классиков таковыми оказались Й. Гайдн и Бетховен. Их отзывы о собственной работе любопытны и чрезвычайно показательны. Гайдн писал в 1801 году Томсону: ■ «Посылаю Вам остаток песен²¹. Я всецело убежден, что их нельзя было обработать лучше. Ведь я изо всех сил старался Вам угодить и показать миру, сколь далеко человек способен продвинуться в своем умении (*scienza*), особенно в этом роде модуляций... Лышу себя мыслью, что благодаря этому труду память обо мне в Шотландии будет жива долгие годы после моей смерти» (Bartha 1965, № 289). В другом письме к Томсону (от 1802 года), направляя в Эдинбург очередную порцию песен, Гайдн признался: ■ «Я горжусь этой работой» (Там же, № 295).

Сходные, но еще более подробные высказывания мы встречаем в переписке Бетховена с Томсоном. И Гайдн, и Бетховен взялись за обработки песен не без практических резонов (Томсон хорошо платил), но их явно увлекла задача творчески совладать с очень непривычным для них интонационным материалом (среди шотландских песен встречались и основанные на пентатонике). Кроме того, Томсон сильно затруднял задачу, отказываясь присылать вместе с мелодиями также и слова песен (вероятно, он боялся, что, имея слова, композиторы могут опубликовать свои обработки на континенте без его ведома). Поэтому композиторам, создававшим «оправу» для присланных из далекой Шотландии «бриллиантов», приходилось руководствоваться исключительно внутренним чутьем, исходя из самого общего характера мелодии. Помимо гармонизации, композитор должен был определить и рисунок фактуры сопровождения, а оно было отнюдь не элементарным и включало в себя обязательную партию фортепиано и желательные (*ad libitum*) и более легкие партии скрипки и виолончели; хотя от исполнителей здесь не требовалось никакой виртуозности, сам факт ансамблевого музицирования создавал свои сложности.

²¹ Оригинал письма на итальянском языке; песни Гайдн именует «ариями» (*arie*); в последующих письмах также — ариеттами и канцонеттами.

В 1814 году Бетховен записал в дневнике: ■ «Шотландские песни показывают, сколь непринужденно может быть гармонизована даже самая неупорядоченная (*unordentlichste*) мелодия» (Solomon 1982, № 34) — то есть он, как и ранее Гайдн, был горд собственными достижениями в этой сфере. В письме к Томсону от 1818 года Бетховен, продолжая тему «легкого» и «трудного», рассуждал: ■ «Достижение успеха в песнях такого рода требует затраты определенных усилий, которые, правда, могут остаться незамеченными при их проигрывании или просмотре. <...> Можно очень быстро подобрать аккорды для гармонизации подобных песен, но верно передать простую чистосердечность песни, ее естественный характер — это не всегда достигается мною легко, как Вы, быть может, думаете. Существует бесчисленное множество гармоний, но только одна из них способна соответствовать природе и характеру мелодии» (ПБ III, № 925). Мы уже говорили о том, что степень этого соответствия часто оказывалась весьма условной, поскольку венские классики «не слышали» модальности. Но, поскольку работа выполнялась, по выражению Бетховена, «*con apto*», среди этих обработок встречаются и подлинные шедевры.

В 1815–1818 годах Бетховен уже по собственному почину создал сборник «Песни разных народов», название которого явственно перекликается с геллертовскими «Голосами народов в песнях». Композитор отобрал 24 мелодии, представляющие народы континентальной Европы: Россию (3 песни), Тироль (5 песен), Испанию (3), Венецию (2), Португалию (2), Германию (2), Швейцарию (1), Польшу (2), Украину (1), Данию (1), Швецию (1) и Венгрию (1). Отсутствие британских песен не удивляет — Бетховен много занимался ими отдельно, но вот полное исключение из «хора» народов Франции вполне могло иметь принципиальные мотивы, от чисто личных до патриотических.

Для полноты картины следует, вероятно, упомянуть и о песнях, функционировавших в качестве массовых и рассчитанных либо на любое исполнение (сольное, ансамблевое, хоровое), либо только на хоровое. Это мелодии государственных и национальных гимнов; французские народные и «авторские» песни эпохи революции; русский кант; военные песни разных стран и т. д. Их поэтика чаще всего сводилась к яркому «жесту», к броским и лапидарным призывным и маршевым ритмоинтонациям. О вокале как таковом речь при их исполнении обычно не велась, и наиболее внушительное впечатление достигалось при наибольшей массовости. Однако здесь мы переходим границу сольных жанров и вступаем в область жанров хоровых.

6.8. Хоровые и вокально-симфонические жанры

Хоровая музыка включала в себя пестрое соцветие жанров — церковных, светских, театральных, массовых — которые были настолько различны по принципам композиции, что единственным эстетическим параметром, объединяющим их, можно считать представление о *величии и возвышенности*, связанное с идеей духовного единения множества людей. Шубарт писал: ■ «Пафос как нельзя лучше соответствует хору» (Schubart 1806, 269).

Иерархия хоровых жанров и форм включает в себя как самые простые (песня гомофонного склада в куплетной форме, аккордовая обработка хоральной

мелодии и т. п.), так и наиболее сложные (хоры в полифонических и смешанных формах). Увенчивали эту пирамиду **крупные вокально-симфонические жанры** церковной и светской музыки — кантата, месса, оратория, в которых находилось место и сольным, и оркестровым эпизодам или частям.

Несколько особняком стоял *русский духовный концерт*, достигший вершин своего расцвета в творчестве М. С. Березовского и Д. С. Бортнянского. В строгом смысле этот жанр, всегда исполнявшийся а capella, никак нельзя назвать симфоническим, но по сути он замещал собою в русской музыке XVIII — начала XIX века именно симфонию, выражавшую обобщенный взгляд на мир и на человека. И если западноевропейские музыканты часто определяли оркестровую симфонию как «инструментальный хор», то по отношению к русской музыке того периода справедливой будет и «зеркальная» дефиниция — духовный концерт как «хоровая симфония».

Крупные хоровые жанры и формы характеризуются в первую очередь присутствующей в них идеей *сквозного* развития как на логическом уровне (легко схватываемая связь различных частей и эпизодов), так и на музыкальном (тематическое, гармоническое, ритмическое, фактурное, тембровое развитие). Эта идея обусловлена в первую очередь смыслом текста, однако воплощается прежде всего музыкальными средствами. Отсюда — великое разнообразие музыкальных форм, в которых воплощались, например, канонические тексты мессы или реквиема. О двух преобладавших в классическую эпоху типах композиции церковных сочинений («кантатная» и «симфоническая») мы говорили в главе «Контрапункт». Однако и внутри каждого из этих типов были возможны неповторимые авторские варианты. Например, молитва Kyrie eleison, невзирая на идею трехчастности, заключенную в самом тексте (Kyrie eleison — Christe eleison — Kyrie eleison), могла приобретать то форму фуги (В. А. Моцарт, Реквием), то форму сонатного allegro (месса Й. Гайдна «Нельсон»), то вообще трактоваться как кода к более развернутой части Requiem aeternam (Керубини, Реквием c-moll).

Особую трудность для композиторов представляли длинные тексты (стихотворные, как секвенции Dies irae и Stabat Mater — или нестихотворные, такие, как Gloria и Credo). В мессе кантатного типа они просто дробились на небольшие фрагменты, каждый из которых получал самостоятельную законченную музыкальную форму. При переходе к симфоническому типу композиции возникала проблема репризности и симметрии. Этих качеств не было в самих текстах, но их требовало классическое мышление. Композиторы выходили из положения по-разному: с помощью тематических рефренов и тональных арок, пронизывающих всю часть; с помощью темпового, тонального и тембрового обособления центральных эпизодов (Qui tollis в Gloria и Et incarnatus в Credo), благодаря чему возникало ощущение крупной трехчастности — а также с помощью финального фугато или фуги на последних словах, что придавало всей форме логическую и эмоциональную целостность.

Оратория и хоровая кантата на светские тексты также складывались из крупных частей, как правило, представлявших собою весьма развитые и сложные композиции (например, такие, как ария или дуэт с хором; хоровая прелюдия и фуга; оркестровая интродукция и хор в сквозной или контрастно-составной форме, и т. д.).

Наконец, к крупным вокально-симфоническим жанрам бесспорно принадлежали и **жанры театральной музыки** — опера, мелодрама и такие образцы музыки к драматическим спектаклям, которые включали в себя как минимум

несколько законченных номеров в развитых формах, образующих собственную линию в общей драматургии.

В поэтике крупных вокально-симфонических жанров (опера, оратория, месса) на протяжении классической эпохи неуклонно возрастала ведущая роль музыкального начала. Если по отношению к метастазиянской опере-серия вопрос о внутренней музыкальной целостности не предполагал однозначного ответа или даже предполагал ответ отрицательный (известное выражение А. Н. Серова «концерт в костюмах»), поскольку эта целостность находилась скорее в сфере умо-зрительного, но не очевидного²², то у Глюка и композиторов конца XVIII — начала XIX века ситуация явно изменилась. Опера после Глюка все чаще рассматривалась именно как «opus», целостное и законченное авторское сочинение, имеющее собственную логику развития и неповторимые особенности музыкального языка. В ее образном строе стало цениться не столько отображение аффекта, сколько воплощение индивидуального характера (не случайно у французских, австрийских и немецких композиторов еще в конце XVIII века появились прообразы лейтмотивов — лейтинтонации, лейтгармонии, лейттональности и т. д.). Это означало и одновременный отказ от типизированных форм в пользу индивидуализированных, исполняемых только данным героем и только в данной ситуации. Вместе с тем потребность творцов эпохи Просвещения в неких обобщающих объективных истинах находила свое выражение в «коллективных» финалах — многоядных ансамблях, хорах или балетных дивертисментах, которыми завершались и комические, и трагические произведения. *Tragico fine* иногда встречался в классическую эпоху в качестве особого исключения, однако, как уже упоминалось выше, речь при этом шла либо о героическом подвиге (метастазиевские «Катон в Утике» и «Атилий Регул»), либо о заслуженном возмездии свыше (различные варианты сюжетов «Дон Жуана» и «Семирамиды») — то есть о ситуациях, предполагающих высокую степень обобщения и допускавших завершение в виде ансамблевого или хорового финала. Столь типичное для романтического искусства окончание оперы монологической сценой смерти отчаявшегося и одинокого героя или героини (а то и обоих вместе, как в «Тристане» Вагнера или в «Аиде» Верди), было у классиков невозможным.

Следовательно, хотя в опере классической эпохи ведущая роль по-прежнему принадлежала сольному, причем весьма виртуозному пению, смысловые обобщения практически всегда поручались хору, воплощавшему возвышенно-объективное начало. Европейская драма Нового времени уже не могла, хотя и неоднократно пыталась, вернуться к древнегреческому идеалу трагедии с хорами, но в опере такие ассоциации были возможны и возникали вполне естественно.

6.9. Ода как жанр и как топос

Помимо античной трагедии, имелся еще один древний жанр, мимо которого классическое искусство пройти никак не могло: жанр оды.

В искусстве петь оды XVIII век превзошел все предыдущие и последующие эпохи. Не являясь собственно музыкальным жанром либо являясь таковым лишь

²² См.: Сусидко 2000, гл. V, раздел 3: «Общая композиция оперы: еще раз о *chiaroscuro*».

косвенно, ода обычно не привлекала к себе внимание музыковедов как самостоятельное и весьма специфичное для классической эпохи явление. Между тем, на наш взгляд, без оды картина классической музыки будет неполной. Ведь недаром одним из смысловых итогов всего Просвещения оказалась «Ода к Радости» в финале Девятой симфонии Бетховена. Определять жанр этого произведения только с музыкальной точки зрения (кантата) было бы не совсем правильно; ода как топос в данном случае предшествует кантате как одной из возможных форм своего воплощения.

Изначально жанр оды имел к музыке самое прямое отношение («одэ» по-гречески значит «песня»; до сих пор мы говорим «петь оды», а не «произносить»). Оду можно определить как соединение слова и музыки в поэтическом восторге хваления, как вдохновенное воспевание некоей вещи (или персоны), блистательно существующей в прекрасно устроенном мире. Понятно, что такой жанр мог процветать лишь в те эпохи, которые верили или хотели верить в божественную разумность мироздания и миропорядка. XVIII век в обеих его эстетических составляющих (Барокко и Классика) был именно такой эпохой. Неудивительно, что Век Разума, исторические рамки которого в ряде случаев оказались шире собственно хронологических и захватили также начало XIX столетия, чрезвычайно богат на такие оды, которые, зачастую создаваясь по заказу на предмет «дежурного» славословия, оказывались по своим качествам истинными шедеврами.

Поэтика стихотворной оды рассматривалась тогда в том числе и с музыкальной точки зрения. Самое простое и внешнее проявление этой музыкальности связано с предназначенностью стихотворной оды не для молчаливого чтения глазами, а для торжественной публичной декламации (см.: Тынянов 1997, 227–244). В расчете на такое преподнесение своих текстов поэты насыщали их ассонансами, аллитерациями, звукоподражаниями и прочими средствами звуковой инструментовки стиха. Поскольку легче всего будет продемонстрировать это на знакомом читателю языке, приведем в пример некоторые оды М. В. Ломоносова.

Так, «Хотинская» ода Ломоносова (1739), посвященная важной военной победе Анны Иоанновны над турками и татарами, отличается «громкой» батальной инструментовкой, сравнимой со звучанием медных и ударных инструментов — то зловеще резкой или яростно скрежещущей (строфа 5: «Не медь ли в чреве Этны ржет» и т. д.; строфа 13: «Крутит река татарску кровь» и т. д.), то трубно-торжественной (строфа 12: «Герою молвил тут Герой»; строфа 17: «Великой Анны грозной взор / Отраду дать просящим скор»). Финал оды с ярким подчеркиванием звука «а» и слогов «ра» и «ро», соединяет в себя общую ликующую мажорность с символическим рассредоточением имени императрицы в волнах всеобщего и в то же время личного хваления (цит. по: Ломоносов 1961, 54):

Любовь России, страх врагов,	
Страны полночной Героиня,	АН... Ня
Седми пространных морь брегов	АННы
Надежда , радость и богиня,	
Велика Анна , ты доброт	АННА
Сияешь светом и щедрот:	
Прости, что раб твой к громкой славе,	
Звучит что крепость сил твоих,	
Придать дерзнул не красной стих	
В подданства знак твоей державе.	АН НА

То, что это сделано с точным умыслом, а вовсе не случайно, доказывает сравнение «хотинской» оды с «елизаветинскими». Так, конец оды 1748 года инструментован звуками имени Елизаветы или Елисавет (*е-л-с/з-в-т*), ассоциирующимися не с воинственно-парадными тембрами труб, тромбонов и литавр, а с возвышенными звуками струнных, деревянных духовых и, может быть, некоторых ударных, вступающих в 8-й строке (колокола или колокольчики, бубны и т. д.; см. там же, 100):

А ты, возлюбленная лира ,	в з л л е л и
Правдивым счастьем веселись ,	в и в с е веселись
К блистающим пределам мира	лис е л и
Шумящим звоном вознесись	з в в. з. есись
И возгласи , что нет на свете	в з л с е т свете
Кто б равен был Елисавете	в е Елисавете
Таким блистанием хвалы .	лист и е в л
Но что за громы ударяют?	
Се глас мой звучно повторяют	л с з в в т
Земля, и ветры, и валы!	з е л и в е т и в л

Некоторые строфы знаменитой оды 1747 года («Царей и царств земных отрада») отчетливо выдержаны в «тональности» доминирующего образа — Тишины, то есть Эйрены, богини Мира, с которой здесь ассоциируется Елизавета. Поэтому в фонизме этой оды выделяются и мягкий аккорд «тишины», включающий звуки этого слова и аналогичный звучанию струнных с клавесином, арфой и прозрачными деревянными духовыми — и знакомый нам аккорд Елизаветы, соединяющий в себе величие и веселье. Таковы, например, строфы 2 («Великое светило миру, / Блестая с вечной высоты...»), 14 («Сия тебе единой слава») и финальная — 24-я («Тебе, о милости источник»).

Однако музыка в поэтической оде присутствует и в качестве формообразующей силы, в виде гармоничной стихийности словесного излияния, непосредственно вдохновленного высшими силами и потому не могущего быть, несмотря на свою внешнюю бессвязность, абсолютно хаотическим. Создающаяся в результате этого творческого акта картина бывает причудливой до вычурности (барочность оказалась сущностным качеством оды), однако далекой от психологической субъективности. Великий, обширный, изобильный и дивный мир в момент божественного озарения охватывается внутренним взором поэта, и на наших глазах словно воссоздается чудо Творения: из Хаоса лепится прекрасный Космос, хтоническое чудовище Войны склоняется перед победительной десницей Мира, блуждавшие во мраке насилия и невежества народы обретают счастливую Судьбу («восторженный бред о судьбах государств и тронов», — назвал этот круг идей Л. В. Пумпянский применительно к одам Ломоносова; Пумпянский 1983, 313). Как полагал В. К. Кюхельбекер, «в оде поэт бескорыстен», поскольку говорит не о себе, а ■ «вещает правду и суд Промысла, торжествует о величии родимого края, мечет перуны в супостатов, блажит праведника, клянет изверга» (цит. по: Москвичева 1986, 21).

Г. Р. Державин, анализирувавший на склоне лет поэтику жанра, которому сам отдал богатейшую дань, называл этот основополагающий принцип оды «лирическим беспорядком» (выражение, впрочем, не являлось изобретением самого

Державина): ■ «Безпорядок»²³ лирический значит то, что восторженный разум не успевает чрезмерно быстротекущих мыслей расположить логически. Потому ода плана не терпит. Но беспорядок сей есть высокий беспорядок, или беспорядок правильный. Между периодов, или строф, находится тайная связь, как между видимых, прерывистых колен перуна неудобозримая нить горючей материи» (Державин 1984, 295). Именно это качество оды — то есть наличие некой внутренней, интуитивно создаваемой и интуитивно постигаемой формы — роднит ее с музыкальной композицией. Недаром здесь фигурирует слово «лирический» — «лирическое» означало в XVIII веке на ряде европейских языков не субъективно-интимное, а буквально «сопровождаемое лирой», то есть музыкальное. Музыка как боговдохновенное начало, гармонизирующее хаос, но делающее это вне рациональных понятий, пронизывает поэтическую оду, даже если в ее тексте нет никаких музыкальных образов.

И здесь мы подходим к чрезвычайно важному моменту сущностной близости принципа барочно-классицистской оды принципу крупной музыкальной формы. Многострочность, многообразность, многотемность и мнимо беспорядочное витание мысли сразу во многих сферах являются основополагающими чертами, свойственными одновременно и оде, и наиболее масштабным и сложным музыкальным жанрам и формам XVIII века. Музыканты классической эпохи сами понимали это, сравнивая с одой, например, симфонию или сонату²⁴. Однако сонатное *allegro* — не единственный аналог поэтической оды; такие аналогии, иногда прямые, иногда косвенные, существуют и в сфере вокальных жанров. При этом о самых простых случаях — немудреных куплетных песнях на тексты поэтических од — мы здесь говорить не будем, поскольку, как было ясно самим поэтам классической эпохи, в XVIII веке понятия «песни» и «оды» разошлись уже довольно далеко.

Жанр оды со всеми своими эстетическими особенностями нашел себе естественное прибежище внутри более крупных жанров *оратории* и *кантаты*. Некоторые из них прямо назывались одами и сочинялись либо на соответствующие тексты, либо по соответствующим поводам. Такие примеры характерны для музыки Барокко. В частности, в Англии еще в XVII веке сложилась традиция торжественного празднования 22 ноября дня святой Цецилии, покровительницы музыки и музыкантов (особенно музыкантов церковных). Особенно популярным был текст «Оды св. Цецилии» Дж. Драйдена, не раз клавшийся на музыку. В этой связи можно назвать произведения Дж. Блоу, Г. Пёрселла (четыре «цецилианских» оды) и Г. Ф. Генделя («Ода св. Цецилии» и оратория «Празднество Александра», в которой также использован текст оды Драйдена).

Основная идея таких од — сочетание христианской идеи Спасения и эллинского мифа о Музыке как о божественной силе, разлитой в космосе (пифагорейская «гармония сфер») и направляющей жизнь человечества в целом и каждой души в отдельности. Музыкальное начало, присущее оде вообще, воплощалось здесь также и через музыкальный сюжет, что ставило данный тип од несколько особняком.

²³ Цитируемый нами источник сохраняет орфографические особенности подлинника. — Л. К.

²⁴ ■ «*Allegro* в симфонии — то же, что пиндарова ода в поэзии; оно возвышает и потрясает, как и ода, душу слушателя и требует того же духа, того же возвышенного воображения и того же знания искусства», — писал Шульц в статье «Симфония» из словаря Зульцера (Sulzer IV, 479). Сравнение сонаты с одой встречается у Тюрка (Türk 1789, 390).

В форму кантат или небольших ораторий облекались также оды в честь или в память монархов или выдающихся современников. У Блоу это, например, «Ода на смерть г-на Г. Пёрселла», у Генделя — «Ода ко дню рождения королевы Анны», у И. С. Баха — «Траурная ода на смерть супруги Августа Сильного, Кристианы Эберхардины» (BWV 198). К этой традиции несомненно принадлежали и некоторые кантаты Бетховена, не имевшие обозначения «ода», но фактически являвшиеся ими: две юношеские «императорские» кантаты 1790 года (на смерть императора Иосифа II и на воцарение его преемника Леопольда II) и кантата «Славное мгновение» ор. 136, написанная в честь венценосных участников Венского конгресса и издававшаяся после смерти автора с переделанным текстом под названием «Хвала музыке» (то есть фактически как «цецилианская» ода; см.: КН, 415–416).

Одическое начало проявляется в этих столь несхожих по стилю, форме и художественному значению произведениях в том, что *частному* событию придается чуть ли не *вселенское* звучание. В жанре оды поэты легко оперируют такими понятиями, как «вечность», «бессмертие», «миллионы», «весь мир» и т. д. Цель хвалебной оды — преподнести конкретное событие как своеобразный триумф-апофеоз (то есть «обожествление») данной личности, индивидуальные черты которой в таком случае становятся уже неважными; в траурных одах та же идея предстает как апофеоз посмертный. Иногда ода обращена к абстрактному понятию («К Фортуне» Руссо, «К Радости» Шиллера, «Вольность» Радищева» и др.), что вызывает ассоциации с барочным аллегоризмом, однако на самом деле имеет иную природу — философскую или религиозную.

Явственный отзвук религиозных идей и образов присутствует даже в светских барочных и классических одах. Еще раз сошлемся на Ломоносова, который в елизаветинской оде 1752 года создал «иконостас» великих правительниц России: «О вы, российски героини, / Что в вечности превыше звезд / Сияете уже богини, / Земных оставя низкость мест!» (строфа 14; Ломоносов 1961, 104–105). Самое поразительное здесь — не «обожествление» как равноапостольной княгини Ольги, так и матери Ивана Грозного великой княгини Елены Глинской, а точная цитата обращения архангела Гавриила к деве Марии (Лука; I, 28), отнесенная к матери Петра I — Наталье Нарышкиной: «И ты в женах благословенна, / Чрез кою храбрый Алексей / Нам дал монарха несравненна, / Что свет открыл России всей» (строфа 17; там же, 106). Упоминание в данном контексте «света» опять отсылает нас к Евангелию, хотя уже не столь откровенно («И свет во тьме светит, и тьма не объяла его»; Иоанн; I, 5). Тем не менее, с точки зрения Ломоносова, рождение Петра оказывается главным духовным событием всей истории России, а его миссия — сравнимой с миссией Христа по отношению ко всему человечеству. Эта идея уже далеко выходит за рамки дежурного славословия, однако находится целиком в сфере свойственных оде вдохновенных прозрений.

Мы преднамеренно обращаемся к поэзии самой высокой пробы, чтобы показать отнюдь не внешне-аллегорический, а сущностный характер присутствия в оде священных образов и аллюзий. Конечно, у авторов средней руки такие образы лишаются необходимой глубины своего символического и даже мистического смысла, но без них жанр оды немыслим.

Это качество поэтики жанра заставляет нас узнавать оду как *топос* и в тех случаях, когда название «ода» отсутствует. И если согласиться с подобной трактовкой, то нетрудно увидеть, что в музыкальном искусстве классической эпохи

одическое начало представлено весьма богато. Помимо упомянутых выше светских од-кантат, хвалебных или траурных, к одам вполне можно отнести и некоторые церковные или духовные сочинения в жанре позднебарочного мотета, концерта, кантаты.

Прежде всего это композиции на текст благодарственного песнопения *Te Deum laudamus* («Тебе Бога хвалим»), сочинявшиеся музыкантами разных стран, но имевшие общие черты, восходящие к топосу одического. В XVII–XVIII веках *Te Deum* из чисто церковного жанра превратился в жанр церковно-государственный и даже отчасти светский (поскольку мог исполняться вне литургии и вне храма). Благодарение Богу возносили по поводу военной победы, заключения мира, выздоровления монарха, рождения наследника и т. д. — то есть в честь событий, связанных не со священной, а с гражданской историей, рассматривавшейся, однако, в священных категориях. Мысль об отождествлении Бога и Монарха была, как мы видим, вполне органичной для поэтики оды и в Век Просвещения никого не шокировала. Как замечали некоторые исследователи, во французских композициях на *Te Deum* эпохи Людовика XIV образ короля фактически сливался с образом Бога, что выражалось как в некоторых особенностях словесного текста, так и в определенных параметрах его музыкального воплощения — в частности, в непременном использовании григорианской попевки «*fa mi re*», имевшей символический смысл («*fac mihi regem*» — «сделай меня царем»; см.: Montagnier 1997; Zaslaw 1989, 442 — со ссылкой на доклад Урсулы Киркендейл). Явное обожествление монарха присутствует и в грандиозном *Te Deum* К. Г. Грауна в честь Фридриха II. Пять композиций на *Te Deum* создал Гендель, однако они носят не столько промонархический, сколько государственный характер и впечатляют своей помпезной роскошью (особенно «Деттингенский» *Te Deum*). В одическом духе *Te Deum*'а или победного антема выдержаны и части некоторых его ораторий: финал второй части «Мессии» (знаменитое «Аллилуйя»), финал «Израиля в Египте» (Песнь Мириам), почти весь третий акт «Иуды Маккавея» и т. д.

В музыке позднего Барокко одическая многострофность естественнее всего связывалась с идеей достаточно дробной структуры кантатного или мотетного типа. У венских классиков и их современников, ориентировавшихся на сонатно-симфонический принцип развития, тоpos одического восторга мог облекаться и в более сложно устроенные формы.

Так, памятуя о специфическом характере религиозности людей эпохи Просвещения, мы не можем исключить вероятности того, что как аналог оды воспринимались тогда не только первые *allegri* многих симфоний, но и те части мессы, в которых воздавалась хвала или благодарность Богу. А это прежде всего *Gloria* и *Credo* — то есть именно те части, длинные и многоэпизодные тексты которых заставляли музыкантов искать для них нестандартные формы, напоминавшие о логике «лирического беспорядка» в оде. Одический принцип иногда можно найти и в *Dona nobis pacem* — он сказывается в антитетическом сопряжении идей Войны и Мира, Греха и Возмездия, Страха и Надежды. Возможно, ода как тоpos восторженной хвалы, связующей наш мир с миром высшим, являлась тем незримым мостом, который связывал классическую симфонию с мессой, позволяя, в частности, исполнять части симфоний (обычно первые!) в рамках литургии или, наоборот, вводить в безусловно светские симфонии аллюзии на церковные напевы. Самый известный тому пример — финал симфонии В. А. Моцарта «Юпитер», начальный мотив которого, как установили исследователи, происходит из григо-

рианского гимна «Lucis creator», а в музыке самого Моцарта отчетливо звучит в Credo из *Missa brevis* KV. 192 (см.: Zaslav 1989, 538).

Особое значение тоpos оды имел для Бетховена, причем не только в произведениях, имеющих непосредственное отношение к жанру оды (мы упоминали о них ранее), но и других. В этом свете совершенно неслучайной и глубоко осмысленной становится линия, протянутая из смутных боннских помыслов о сквозной композиции на стихи «Оды к Радости» Шиллера к ее итоговому воплощению в финале Девятой симфонии. Эта линия объединяет произведения самых разных лет, относящиеся к далеким друг от друга жанрам: диптих юношеских песен на стихи Г. А. Бюргера «Вздых нелюбимого» и «Взаимная любовь» (тема «взаимной любви» использована позднее в Фантазии ор. 80); диптих «императорских» кантат 1790 года (музыка частично использована в опере «Фиделио»); финал второго акта оперы «Фиделио»; Фантазия для фортепиано, хора и оркестра ор. 80 и Фантазия для фортепиано ор. 77 — и, наконец, «Торжественная месса» и Девятая симфония. И финал второго акта «Фиделио», и обе фантазии, и тем более финал Девятой симфонии по своей поэтике являются настоящими одами, поскольку, помимо идеи восторженного хваления, основаны на идее «лирического беспорядка», организующей крупную форму как процесс движения от Хаоса к Космосу. Если выстроить в одну цепь символические смыслы музыкальных тем, выступающих у Бетховена в качестве итоговых и кульминационных, то такими смыслами окажутся Любовь (песня на стихи Бюргера и финал «Фиделио»), божественное Искусство (Фантазия ор. 80 на текст К. Куффнера и, возможно, Фантазия ор. 77) и «дочь Элизиума» — Радость (Девятая симфония). Однако по генезису все эти темы суть варианты одного и того же комплекса идеальных представлений, на которых зиждется поэтика барочной и классической оды.

Помимо церковной и симфонической музыки жанр и тоpos оды присутствует, конечно, и в опере классической эпохи, концентрируясь прежде всего в хоровых финалах. Эта тенденция просматривается уже у Глюка, хотя некоторые его финальные хоры по жанру являются скорее гимнами, нежели одами (хоры в конце «Орфея и Эвридики», «Париса и Елены», «Ифигении в Авлиде», «Эхо и Нарцисса»). Затем она становится совершенно явной в «опере спасения» эпохи французской революции и в уже упомянутом «Фиделио» Бетховена, финал которого является кантатой-одой. Далее прочерченная здесь линия ведет к операм Глинки и, пожалуй, впоследствии нигде, кроме русской культуры, связь оперных финалов-апофеозов с одическим тоposом не ощущалась столь живо и ярко.

6.10. Искусство сочинять речитатив

Обратимся теперь к другому, менее громогласному, но совершенно необходимому типу вокальной музыки.

Речитатив и тесно связанные с ним фантазийные формы представляли собой в классическую эпоху весьма специфическую область музыкальной композиции, уверенное владение которой считалось тогда явным признаком профессиональной компетенции как автора, так и исполнителя. Без знания законов речитатива невозможно было написать ни оперу, ни ораторию, ни кантату, ни мелодраму. Понимание же сути фантазийных форм требовалось при сочинении любой музыки,

содержавшей, помимо «квадратных» экспозиционных структур, элементы более или менее сложного развития (ходы, связки, разработки, вступления).

Основным принципом поэтики речитатива и фантазийных форм был принцип их демонстративной противоположности типовым формам вокальной и инструментальной музыки. В чем-то этот принцип напоминал одический «лирический беспорядок», основанный на особой поэтической логике, однако здесь он никак не был связан с идеей строфичности и даже наоборот — старался всячески уйти от любой регулярной повторности, будь то метрическая, тематическая или гармоническая система «рифм».

Параметры	Типовые формы	Речитатив и фантазия
Ритм и метр	Квадратность как основа	Избегание квадратности вплоть до частой смены размера
Формообразование	Симметрия, репризность, связность разделов, производность контраста	Несимметричность, неповторность, спонтанность, внезапность
Тематизм	Ясность тематизма; преобладание тем-мелодий	Отсутствие тематизма, избегание закругленных мелодий
Гармония	Главенство тоники; модуляция в близкие тональности с обязательным возвратом в главную тональность	Свобода модуляций, чаще внезапных и далеких; невозвращение тоники

Эстетически речитатив исходил не из одического «восторга», заставлявшего певца-поэта подчинить рассудок вдохновению, а из вполне рационального стремления как можно точнее и естественнее передать в музыке ход и интонации *разговорной речи*.

Об этом писал, в частности, Руссо:

■ *«Речитатив*. Речь, произносимая на музыкальный и гармонический лад. Такова манера пения, наиболее приближенная к словам, музыкальная декламация, в которой музыкант должен, насколько это возможно, имитировать интонации (inflexions) того, кто декламирует. <...> Совершенство речитатива зависит прежде всего от характера языка. Чем богаче язык акцентами и мелодичнее, тем естественнее и ближе к подлинной речи речитатив. В языке же глухом, тяжеловесном и лишенном акцентов речитатив превращается в пение, крик или псалмодию; он неподвластен словам» (Rousseau 1768, 406).

Напомним, что италоман Руссо был склонен отказывать французскому языку в необходимой для оперы музыкальности, однако его точка зрения разделялась отнюдь не всеми музыкантами-практиками. Напротив, именно музыкальная декламация считалась со времен Люлли одним из высших достижений французского гения.

О речитативе весьма емко высказывался и Шубарт, не вдававшийся в проблему различия языков:

■ *«Речитатив*. Музыкальная декламация или речь. Она обычно сопровождается инструментами или одним лишь клавесином. Здесь требуется совершен-

ное владение ритмом, точнейшее представление о просодии языка, пристальное внимание к высоте и глубине [звучания], к повышениям и понижениям в речи, а также строжайшее сознательное соблюдение всех запятых, двоеточий, точек, вопросительных знаков, восклицаний и любых оттенков мысли и пауз — одним словом, всех отличительных признаков речи. Поэтому речитатив чрезвычайно труден, он требует длительного изучения и упражнения, и в новомодных произведениях очевидны прискорбные прегрешения против правил речитатива. Старые композиторы в большинстве случаев превосходят тут новых. — Музыкальная декламация отличается от речитатива необычайной тонкостью нюансов; речитатив более связан, а она более свободна» (Schubart 1806, 270–271).

В первой половине XVIII века еще различались *церковный, театральный и камерный* речитатив. Церковный был наиболее сдержанным по экспрессии, однако наиболее свободным в отношении метра и ритма. П. Ф. Този советовал всегда помнить о том, что здесь человек «говорит с БОГОМ». Для лучшего усвоения театрального речитатива Този рекомендовал певцам подражать ■ «той возвышенной благопристойности, с которой говорят князья или те, кто научен общению с ними» (см.: Tosi — Agricola, V, 150). В камерном речитативе самое пристальное внимание уделялось выражению всех оттенков слов и стоящих за ними аффектов. Все эти стилистические различия сильно сгладились или даже вовсе исчезли в классическую эпоху, поэтому, хотя трактат Този в различных изданиях и переводах оставался важным пособием для обучения вокалу, композиторская практика ему уже почти никак не соответствовала.

Теория речитатива полнее всего отражена во французских (Руссо, Ласепед, Момины в «Методической энциклопедии», Рейха и др.) и особенно в немецких источниках XVIII — начала XIX века (от Маттезона до Коха). Итальянские композиторы, по-видимому, предпочитали постигать эту науку практически, на основании устных объяснений учителей и певцов, а также при помощи изучения имеющихся образцов; во всяком случае, итальянских печатных источников второй половины XVIII века, детально трактующих о речитативе, чрезвычайно мало²⁵. Например, у различных авторов (от Агриколы до Стендаля) нередко приводятся суждения по тому или вопросу такого мастера и педагога, как Н. Порпора, однако сам Порпора, к сожалению, ничего дидактического не писал и не публиковал.

Среди немецких же источников выделяется огромная статья «Речитатив», написанная И. П. А. Шульцем для словаря Зульцера. Она примечательна как своей подробностью, так и прямой нацеленностью на композиторскую практику, причем в рамках преимущественно немецкой традиции. Последнее обстоятельство приобретает особую важность ввиду того интереснейшего факта, что статью Шульца тщательно изучал и конспектировал молодой Бетховен (см.: Kramer 1973). А поскольку Шульц в своих музыкальных образцах опирался большей частью на произведения К. Г. Грауна и И. А. Шайбе, то становится очевидной нить

²⁵ Теория речитатива XVIII века полнее всего изложена в диссертации: Neumann F.-H. Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des Deutschen Musikschritftums des 18. Jahrhunderts (Göttingen, 1955). Опубликована лишь первая часть этого труда: Neumann F.-H. Die Ästhetik des Rezitativs (Strasburg — Baden-Baden, 1962). Ключевые положения труда Ф. Х. Ноймана отражены в диссертации И. П. Сусидко (Сусидко 2000, гл. V). Благодаря общности источников пересечения нашей работы с исследованием Ноймана неизбежны, однако акценты расставлены несколько иначе.

преемственности, связывавшая в этой сфере мастеров позднего Барокко и венских классиков.

Статья эта действительно заслуживает того, чтобы остановиться на ней подробнее. Большие размеры не позволяют нам процитировать ее целиком, потому, как и в ряде предыдущих случаев, некоторые положения будут даны в кратком пересказе, а приводимые дословно — дополнены комментариями и сравнениями с другими источниками.

Общеэстетическое введение в теорию речитатива содержит у Шульца постулат о том, что, в отличие от арии или песни, речитатив принципиально *не лиричен*. И если в арии чувства изливаются наподобие бурного потока, то ход речитатива уподобляется ручью, струящегося то медленнее, то быстрее в зависимости от господства в тексте повествовательности или пафоса. Однако «очень живые чувства в арии редко удастся выразить естественно», зато такие внезапные перепады вполне соответствуют природе речитатива. Поэтому речитатив определяется у Шульца как «род страстного произнесения речи, средний между собственно мелодическим пением (Gesang) и декламацией» (Sulzer IV, 4–6). Далее следуют конкретные предписания композиторам.

■ «1. Речитатив лишен единообразного мелодического ритма. Он соблюдает лишь деление текста на фразы и периоды (Einschnitte und Abschnitte), не заботясь об их мелодической соразмерности. В Германии и Италии он обычно пишется на $4/4$ ²⁶. Во Франции в речитативе перемежаются всевозможные виды такта, из-за чего ему очень трудно аккомпанировать и еще труднее его уразуметь (fassen).

2. У него нет ни главного строя, ни правильной модуляции, как в обычном музыкальном произведении. Он не должен и завершаться в главном тоне. Зато композитор придает каждому последующему разделу текста (Redesatz), требующему иного тона, самостоятельный тон, невзирая на то, родственен он предыдущему или нет. Он не заботится, долго или коротко длится данный тон, а следует только поэту. Быстрые отклонения в другие тоны появляются там, где говорящий в спокойном или даже очень веселом тоне прерывается тем, кто охвачен сильной страстью, что часто случается в опере²⁷.

3. Так как речитатив по-настоящему не поется, а лишь декламируется при помощи музыкальных звуков, он не должен иметь мелизматических украшений.

4. Каждый слог текста должен выражаться одним-единственным музыкальным тоном. По крайней мере, если ради необходимого выражения где-то добавится еще один тон, от этого не должна пострадать внятность произнесения слога.

²⁶ Сравни с объяснением Дж. Брауна: ■ «Хотя ради [удобства] аккомпанемента речитатив, как и прочая музыка, разделен на такты, но эти такты, не в пример другой музыке, не обязательно равны по длительности. Составляющие их ноты не подчиняются точному музыкальному метру, а почти целиком определяются в этом отношении естественной просодией языка» (цит. по: Downs 1992, 90).

²⁷ В дальнейших комментариях Шульц уточняет: «Ни один вводный тон и ни один диссонанс не должны разрешаться прежде, чем не закончится полный смысл слов. Но если предложение длинное или если выразительность требует частой смены гармонии, то при каждом разрешении вводного тона или диссонанса тут же вступает другой вводный тон или диссонанс, дабы ожидание поддерживалось также и гармонией» (Там же, 10). Композитор прибегает здесь к технике прерванных оборотов или секвенций, о которой подробнее будет сказано чуть позже.

5. Следуя поэтическому метру, все грамматические акценты должны приходиться на сильные доли такта, а все безакцентные слоги — на слабые.

6. Темп должен соответствовать наилучшему исполнению, чтобы слова, которые при чтении хочется произнести замедленно, были бы записаны долгими нотами, а те места, которые при чтении пробегаются взглядом, — краткими.

7. Равным образом повышение и понижение голоса должно руководствоваться напряжением или ослаблением чувства. Это относится и к отдельным слогам, и к последовательности из многих слогов²⁸.

8. Паузы нельзя ставить нигде, кроме как на встречающихся в тексте настоящих цезурах фраз или периодов.

9. При полном заключении в некоей тональности, на которую накладывается другая, совершенно самостоятельная, речитирующий голос также не должен делать каденцию, если только речевой период ее не требует. Когда верхний голос уже замолк, каденцию можно предоставить басу²⁹.

10. Особые виды каденций, посредством которых выделяются восклицания и сильно волнующие фразы, должны приходиться не на последний слог фразы, а непосредственно на главные слова, смысл которых передают эти речевые фигуры.

11. Гармония должна точно руководствоваться выражением текста и быть легкой и консонантной при степенном и радостном содержании, жалобной и нежно-диссонантной при печальном и нежном, беспокойной и пронзительно-диссонантной при очень мрачном, сильном и бурном выражении. Однако само собой разумеется, что даже самые противные диссонансы должны иметь оправдание с точки зрения правил гармонии. Особенно следует обратить внимание на разнообразие гармонических каденций, ведущих в другие строи, так как они приносят наибольшую выразительность.

12. Также *piano* и *forte* с их оттенками должны соблюдаться в соответствии с содержанием текста.

13. Нежные, особенно мягко-жалобные и печальные фрагменты, равно как очень торжественные и патетические, изложенные в одном или более речевых предложениях и выдержанные в одном тоне декламации, должны для разнообразия и при условии уместности сочиняться как ариозо.

²⁸ В комментариях Шульц замечает: «При возгласах или других кратких сильных восклицаниях скачок [в мелодии] должен приходиться на самое выразительный слог или слово этого возгласа» (Там же, 18).

²⁹ По этому поводу Шульц замечает несколько далее: «Поскольку не всякий период является заключающим, композитор должен обращать внимание на то, чтобы заключительная каденция встречалась лишь там, где речевое предложение завершается надлежащим образом» (Там же, 14). Обычная басовая каденция — решительный ход от доминанты к тонике, взятой на сильной или относительно сильной доле, однако в конкретном контексте этот ход мог функционально переосмысливаться. В качестве примера точного, но притом тонкого по смыслу выполнения данного правила приведем момент «стыка» двух речитативных сцен в первом акте «Дон Жуана» Моцарта (конец № 9 и начало № 10). Дон Жуан прощается с Донной Анной и Доном Оттавио и уводит от них Эльвиру; в эти же самые мгновения Анна узнает в нем убийцу своего отца. «Речевой период» Дон Жуана закончен, однако каденция поручена басу (фактически здесь имеет место наложение совершенного каданса в B-dur у continuo и вступления с той же доли оркестра, участвующего в речитативном диалоге Анны и Оттавио).

14. В качестве перехода от обычного неравномерного речитатива к ариозо можно, если продолжаясь какое-то время единообразная декламация дает тому повод, предписывать речитирующему голосу движение согласно такту.

15. Наконец, в тех местах, где речь становится полной аффекта, однако очень прерывистой, распадающейся на отдельные слова без обычных речевых предложений, используется так называемый аккомпанемент, где инструменты во время паузирования говорящего обрисовывают чувство» (Sulzer IV, 8–9).

Здесь мы вновь вернемся к Руссо, который подробнее Шульца остановился на разных видах аккомпанированного речитатива, поскольку последний преобладал во французской опере. В «Музыкальном словаре» Руссо различаются «Речитатив аккомпанированный», «Речитатив метризованный» (*mesure*) и «Речитатив облигатный» (*obligé*):

■ «*Речитатив аккомпанированный* — тот, в аккомпанементе которого, помимо *basso continuo*, участвуют и струнные. Этот аккомпанемент, который, принимая во внимания темп речи, не должен быть силлабическим, обычно состоит из длинных нот, выдержанных на целый такт. Во всех голосах партитуры [*Symphonie*] пишется слово *Sostenuto*, особенно в басу, который не должен играть сухо и раздельно. При каждой смене ноты, как и в обычном речитативе, ради связности звук тянут или выдерживают в течение всей длительности ноты»... (Rousseau 1768, 410–411).

«*Речитатив метризованный* — эти два слова противоречат друг другу. Любой речитатив не должен иметь никакого метра помимо того, что заключен в стихах. Но когда обычный речитатив внезапно переходит в пение и приобретает метр и мелодию, это отмечается в партиях словами *à Tempo* или *à Battuta*. При хорошо рассчитанной перемене такой контраст производит поразительные эффекты. В ходе речитатива попадают нежные и жалобные рассуждения, приобретающие музыкальное выражение и мгновенно развивающиеся в самые сладостные мелодические обороты; затем таким же образом они сменяются каким-то другим рассуждением, живым и порывистым, а оно, в свою очередь, внезапно прерывается, чтобы немедленно отразить весь смысл слов. Такие краткие метризованные пьесы, обычно сопровождаемые флейтами и валторнами, уже не редкость в больших итальянских речитативах»... (Там же, 411).

«*Речитатив облигатный* — тот, который перемежается ригурнелями и оркестровыми вставками, что, так сказать, накладывает на речитирующего и на оркестр взаимные обязательства: каждый обязан слушать другого и помогать ему. Эти чередующиеся смены речитирующего голоса и мелодии, поддержанной всей силой оркестра, — едва ли не самое трогательное, захватывающее и самое действенное в современной музыке. Актер возбуждается, не находя слов для выражения страсти, прерывает сам себя, останавливается, прибегает к недомолвкам, во время которых за него говорит оркестр». <...> (Там же, 411–412).

Как можно понять, сопоставив объяснения Руссо с другими источниками, «метризованный» речитатив примерно соответствует тому, что итальянцы и немцы понимали под ариозо или размеренной декламацией, а облигатный речитатив является драматической разновидностью аккомпанированного и способен легко превращаться в мелодраму, построенную на том же самом принципе спонтанной смены настроений и «договаривания» оркестром мыслей персонажа. В итальянской опере-серия облигатный речитатив появился лишь ближе ко второй полови-

не XVIII века; И. П. Сусидко называет в этой связи имена Л. Винчи, Н. Йоммелли и Т. Траэтты (Сусидко 2000, гл. V, § 3). У венских классиков в качестве примеров облигатного речитатива можно вспомнить речитатив верховного жреца в начале сцены жертвоприношения из третьего акта «Идомея» Моцарта, сцену Донны Анны и Дона Оттавио (№ 2) в первом акте «Дон Жуана», речитатив перед арией Леоноры в первом акте и в сцене Флорестана во втором акте «Фиделио» Бетховена.

Так называемый речитатив secco («сухой») исполнялся в XVIII веке отнюдь не скороговоркой (это было возможно только в комической опере) и сопровождался обычно не только клавесином, а еще и низким струнным инструментом (виолончелью, гамбой или контрабасом), тянувшим басовые ноты.

Вернемся, однако, к Шульцу. Самое пристальное внимание он уделяет гармонии речитатива. Это понятно: при том, что она должна создавать впечатление импровизационной свободы и непредсказуемости, совсем хаотичной она быть не может; слух должен опираться на некоторые фигуры и формулы, имеющие вполне определенную семантику и поддающиеся немедленной смысловой «расшифровке».

Таковы, например, варианты каданса. Помимо однозначно окончательной формулы D – T $5/3$ существовали другие способы отметить окончание фразы каденцией, но, сделав ее прерванной, придать ее смыслу недосказанность или иную эмоциональную окраску (примеры даны по: Sulzer IV, 15, внутренняя нумерация наша).

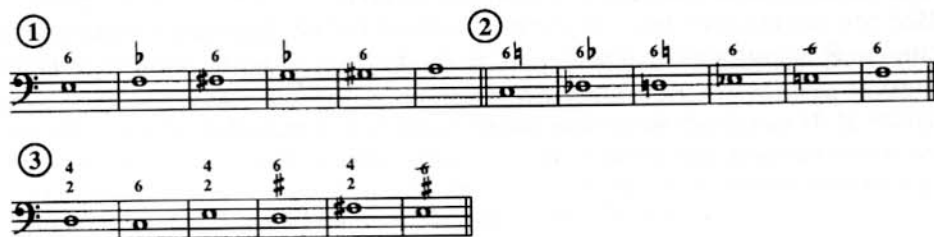
40



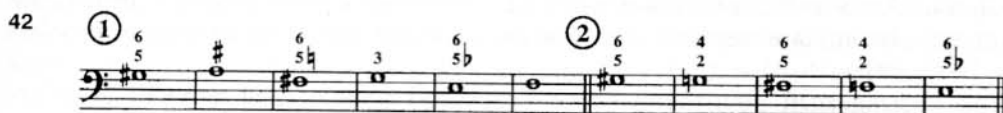
Шульц замечает, что «все эти каденции полны страстной выразительности», однако каждая имеет свой характер. Так, каденция, фигурирующая в вышеприведенном перечне как № 4, отличается «силой и пригодна для нарастающих чувств (steigende Empfindungen)»; № 5 — наоборот, выражает «ниспадающие» или «подавленные» (sinkende) чувства, а № 6 звучит «мягко и печально», особенно если минорный секстаккорд берется вместо мажорной тоники C-dur.

Говоря о гармонизации целых предложений или эпизодов, объединенных одним аффектом, Шульц советует пользоваться «транспозициями» (в нашей терминологии, секвенциями), направление и аккордовый состав которых зависит от смысла текста. Он приводит образцы «печальных и жалобных» секвенций, соответствующих «нарастающим чувствам»; обе крайние, по его мнению, выражают это сильнее, чем средняя (Sulzer IV, 13).

41



Другие секвенции, также печального свойства, подходят для «нисходящих» аффектов. Шульц полагает, что «во второй из них басовый голос еще печальнее, чем в первой»; фактически это известная барочная риторическая фигура *passus duriusculus*.



Формульность была свойственна и речитирующему голосу. В частности, формула вопроса, по мнению Шульца, могла использоваться тогда, когда вопросом завершалось предложение; в середине фразы он ее вводить не советовал (Sulzer IV, 16).



Хорошо известны и кадансовые мелодические формулы (у Шульца — «мужественная» и «женственная»), в записи которых строго сохранялись общепринятые условности (Там же, 15; см. также: Tosi — Agricola, V, 154–156). Критерии «мужественности» и «женственности» также были достаточно условными, поскольку обе формулы могли встречаться в партиях как мужских, так и женских персонажей.



Многое из того, что было свойственно поэтике и композиции речитатива, распространялось и на другие **фантазийные жанры**, как вокальные, так и чисто инструментальные. Собственно, аккомпанированный и особенно облигатный речитатив строились, по сути, как фантазийные формы, поскольку декламационное преподнесение текста играло в них ведущую, но уже не решающую роль. Фантазийная логика «от противного» (гармоническая свобода и тональная разомкнутость, избегание симметрии, тематическая фрагментарность и т. п.) в опере, балете и мелодраме господствовала в эпизодах типа *отбрга* (явления теней, призраков, потусторонних сил, изображения ночи, зимы, бури, хаоса), а в инструментальной музыке — во вступлениях, разработках и в отдельных произведениях, прямо называемых фантазиями или каприччио.

Всё это заставляет нас перейти к гораздо более крупной и важной проблеме теснейшей взаимосвязи вокальных и инструментальных жанров в классическую эпоху.

6.11. Вокальные жанры в инструментальной музыке

Поскольку пение оставалось для инструменталистов бесспорным идеалом звукоизвлечения, а композиторы и теоретики слышали музыку как «язык чувств», классическая инструментальная музыка во многих случаях действительно «пела» и «говорила» без слов, отсылая понимающего слушателя к совершенно определенным вокальным формам и жанрам. Одним из секретов «абсолютной» инструментальной музыки была эта связь, явная для музыкантов XVIII — начала XIX века и уже смутно воспринимаемая в следующую эпоху, когда, во-первых, сильно изменились представления о самих вокальных жанрах и формах (так, романс или ариозо в опере XIX века значили уже совсем не то, что у классиков), во-вторых, ощутимо эволюционировали инструментальные жанры, а в-третьих, на роль общепринятых прототипов музыкальных форм выдвинулись не столько *вокальные*, сколько именно *литературные* парадигмы (баллада, новелла, поэма, сказка, легенда, а ближе к концу XIX — началу XX века — роман или, напротив, лирическое стихотворение³⁰). В классической музыке едва ли не единственной, но далеко не универсальной парадигмой такого типа являлась ода, связь с которой, однако, никогда не декларировалась в названиях или жанровых обозначениях сугубо инструментальных произведений, в отличие от литературных парадигм XIX века.

Неудивительно, что понимание взаимоотношений классической вокальной и инструментальной музыки в XIX — начале XX века оказалось искажено или вовсе утрачено. Те формы вполне классических по стилю и духу произведений, которые с точки зрения «школьной» теории стали выглядеть странными и необычными, начали описываться как исключения из правил, как «смешанные» или «модулирующие» (подобными формулировками изобилуют и вполне современные труды и учебники по теории музыкальных форм). Между тем очень часто такие формы следовало бы анализировать не в качестве инструментальных, а в качестве вокальных. И тогда многие их «неправильности» нашли бы себе естественное объяснение.

Далее мы попытаемся привести ряд примеров как непосредственного, так и опосредованного (адаптированного) использования вокальных жанров и форм в классической музыке.

Ария была в XVIII веке общепринятым идеальным прототипом медленных частей сонатно-симфонических циклов и встречалась настолько часто, что едва ли не каждое *Andante*, *Adagio* или *Largo* можно расценивать как воплощение одной из распространенных тогда форм и жанровых разновидностей арии. Кох в своем учебнике композиции фактически предлагал сочинять симфоническое *Andante* как инструментальную арию, отсылая читателя к описанию соответствующих вокальных форм (Koch 1793, 314). Однако это оказалось возможным еще и

³⁰ О литературных прототипах музыкальных форм см.: Холопова 1979. Романную фабульность рассматривает как основу музыкальной драматургии Г. Малера И. А. Барсова (Барсова 1975); мы бы добавили к этой линии также некоторые симфонии П. И. Чайковского (например Четвертую и Шестую). Лирическое стихотворение как инспирацию и прототип музыкальной формы можно усмотреть у К. Дебюсси и А. Веберна, однако начали эту линию также композиторы-романтики («Сонеты Петrarки» Ф. Листа).

потому, что принципы «абстрактной» логики инструментального типа (сонатность тонально-тематического плана, образные контрасты, мотивное развитие, возрастание роли разработки и т. д.) проникли в самую плоть композиции итальянской и немецкой арии еще в эпоху позднего Барокко и прочно утвердились в классической музыке.

Жанр и форма «*большого da capo*», сделавшиеся анахронизмом в опере конца XVIII — начала XIX века, нашли себе применение в первой части классического инструментального концерта³¹. Те моменты, в которых «концертная» сонатная форма наглядно расходится с типовой парадигмой «первого *Allegro*», возникли именно благодаря воздействию арии *da capo* в ее самом импозантном варианте — с ритурнелями и каденциями.

То, что ныне именуется «оркестровой экспозицией», произошло от первого оркестрового ритурнеля арии *da capo*, и, поскольку последний всегда был тонально замкнутым, оркестровая экспозиция также бывает либо вся изложена в главной тональности, либо непременно завершается в ней; но в любом случае здесь не действует гармоническая логика первого «большого периода» инструментальной сонатной формы (движение из тоники в доминанту или, в миноре, в параллель). Поэтому так называемая «сольная экспозиция» также не может рассматриваться как точный функциональный и структурный аналог оркестровой; сольная является основной, а оркестровая — скорее вступительной, даже если ее размеры весьма внушительны.

Солист выглядит в концерте подобием певца-актера, и за ним закрепляется право на импровизацию, либо совершенно свободную, либо выписанную в нотах, но создающую впечатление свободной. Это касается и виртуозных сольных каденций, и пассажей, прославляющих тематический материал, и мелизматических украшений мелодических линий. Парадоксальное начало сольной экспозиции с новой темы, не звучавшей ранее, — также один из приемов «выписанного» экспромта.

Диалог оркестра и солиста в первой части концерта складывается не спонтанно, а в соответствии с логикой чередования ритурнелей и «периодов» в арии *da capo*: более или менее развернутые ритурнели, помимо начального, возникают на гранях формы — между экспозицией и разработкой (здесь ритурнель имеет форму хода или связки), между разработкой и репризой или в начале репризы (тут, в зависимости от контекста, возможны различные варианты) и особенно — в конце репризы, где заключительный ритурнель «разрезается» каденцией солиста. Неповторность разделов концертной формы также объясняется ее родством с арией.

Однако так же, как невозможно объяснить классическую концертную форму только с точки зрения сонатной, неправильно было бы трактовать ее и в рамках собственно арии. Поэтому мы бы назвали подобные формы «адаптированными»: по генезису они вокальные, а по характеру развития — инструментальные.

Встречаются такие формы и в медленных частях, причем весьма нередко. Иногда их генезис проступает очень рельефно, иногда он менее очевиден, но почти непременно в этих «ариях без слов» есть нечто, отличающее их от обычных инструментальных пьес.

³¹ О поэтике концерта см., в частности: Кириллина 1996, 108–109.

Andante из клавирной сонаты Й. Гайдна D-dur (Hob. XVI/19; 1767) написано в форме арии с ритурнелями, адаптированной к сонатной форме. Открывается эта часть «оркестровым» ритурнелем в основной тональности A-dur, вступительный, а не экспозиционный характер которого ясен из секвенционности мелодического движения и непесенности метрической структуры (5 + 5 и т. д.). В т. 11–15 не совсем ясно, исполняют ли их «оркестр» или уже вступает «солист», однако в т. 16 сольный голос слышен уже совершенно отчетливо. Голос этот опять-таки нестандартен: не сопрано, типичное для лирических арий, а сочный «виолончельный» баритон, аккомпанемент которому выдержан также в низком и даже свехнизком (т. 22–24) регистрах.

Сонатность, свойственная инструментальной форме, здесь практически не выражена; напротив, движение из тоники в доминанту со всеми надлежащими кадансами выполнено здесь так, как это бывало в первом «периоде» арии. Каданс в т. 41 совмещается с возвращением темы ритурнеля, но здесь реплики «оркестра» перемежаются фразами «солиста».

Второе колено формы (разработка и реприза по сонатной терминологии) начинается с еще одного проведения ритурнеля, на сей раз в тональности E-dur и с кадансом в ней (т. 50–58), далее «оркестр» преобразует местную тонику в доминанту, предвзяв вступление «солиста» с новым мотивом в a-moll.

45

Й. Гайдн. Соната Hob. XVI/19, ч. II



С точки зрения сонатной формы эта «разработка» выглядит слишком лаконичной, но в арии da saro эпизод **В** мог быть и очень кратким. Между эпизодом и репризой арии (т. 74) ритурнель отсутствует; в согласии с законами классической формы тематический материал, изложенный ранее в доминанте, транспонирован в тонику. Вся ария завершается уже знакомым нам ритурнелем и непременно — кстати, не выписанной, а рассчитанной на импровизацию — каденцией «солиста», помещенной там, где полагается — перед кодой-дополнением.

В этом Andante перед нами пример двойной проекции: жанр и форма арии с ритурнелями проецируются на жанр и форму медленной части инструментального концерта (в данном случае, скорее всего, для виолончели, гамбы или баритона с оркестром), а та — на жанр и форму Andante классической клавирной сонаты.

Сравним это Andante с еще более откровенной «отсылкой» к арии и сольному концерту в Larghetto (F-dur) из *Симфонии a-moll* К. Диттерсдорфа. Прекрасная начальная тема этой части, блаженно вздыхающая и певуче-мечтательная, оказывается не главной темой, а ритурнелем, хотя ритурнелем развернутым и состоящим из трех почти самостоятельных элементов.

Larghetto

Archi

p *simile*

+Cor.

Archi

+Ob. Cor.

p

Ob.

f *tr* *p*

Cor. *tr* V-le div.

Violini pizz. *f p*

pizz.

This musical score is for Violini pizzicato (V-ni pizz.). It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music is in 4/4 time and features a series of chords and arpeggiated figures. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The bottom staff is marked *pizz.* (pizzicato).

Затем вступает солирующая виолончель с новой темой (интонационно, впрочем, производной от первого элемента ритурнеля), украшенной прихотливыми колоратурами и изложенной не в обычном баритональном, а в очень экспрессивном высоком регистре. Так же, как в гайдновском *Andante*, «экспозиция» модулирует из тоники в доминанту, но не на сонатный, а на вокальный лад, без четкого разделения «главной» и «побочной» тем, зато с ясным оформлением каданса, подчеркнутого вступлением третьего элемента оркестрового ритурнеля.

47

V-c. solo

Cor. a2

V-le, V-c.

col basso

This musical score is for Violoncello solo (V-c. solo). It consists of three systems of staves. The first system has a treble staff and a bass staff. The second system has a treble staff, an alto staff, and a bass staff. The third system has a treble staff and a bass staff. The music is in 4/4 time and features a series of chords and arpeggiated figures. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The bottom staff is marked *col basso* (collo basso).

This musical score is for Violoncello solo (V-c. solo). It consists of two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom is in bass clef. The music is in 4/4 time and features a series of chords and arpeggiated figures. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The bottom staff is marked *col basso* (collo basso).

Ob. Cor. *f* *p*

pizz. *f* *p* V-c. solo coll'arco *p*

V-ni coll'arco *p*

V-c. solo coll'arco *p*

Второе колено формы начинает оркестр, развивая мотив второго элемента ритурнеля. С точки зрения сонатной формы это вполне можно назвать разработкой. Солист принимает в ней скромное участие, произнося всего одну фразу в зоне предыкта (у Гайдна эпизод солиста в аналогичном месте был несколько пространнее).

Далее следует реприза: возвращаются первый и третий элемент ритурнеля; второй выпущен, поскольку на нем строилась разработка. Зато партия солиста сильно изменена. Фактически она построена на развитии третьего элемента ритурнеля.



Им же в оркестровом изложении замыкается второе колено, ограниченное знаками репризы. Однако столь прихотливо выстроенная форма имеет еще и коду. Здесь продолжается остроумная комбинаторная игра с перестановкой частей ритурнеля: между звучанием второго и третьего элементов вставляется свободная каденция солиста, которому предоставляется право решить тематический спор в пользу того или другого — а может быть, и неизвестного третьего.

Данная форма примечательна тем, что именно ритурнель в ней трактуется как главный источник тематизма, но структура ритурнеля — не сонатная, а скорее концертная. При этом классическому концерту такая форма *Adagio* (с четкой двухколенностью и миниатюрной разработкой) в целом не свойственна. Отсюда необходимость определить ее как *адаптированную*: речь идет не о смешении признаков разных форм в одном произведении, а об усвоении инструментальной музыкой языка и формообразования музыки вокальной.

Вряд ли будет преувеличением утверждать, что в инструментальной музыке классической эпохи использовался в непосредственном или адаптированном вариантах фактически весь репертуар форм, свойственных оперным ариям:

- большое *da capo* — как уже говорилось, в первых частях концертов;
- ария с ритурнелями (один из сокращенных вариантов *da capo*) — в медленных частях;
- «обычная форма арии» по Г. К. Коху, она же «сложная трехчастная с переходами» или *Adagio*-форма по современной нам терминологии — в медленных частях;
- бинарная форма (Т – D, Т – Т) — в медленных частях или в частях, занимающих в цикле место медленных;
- все разновидности форм рондо, от «малого» рондо (тема — ход — тема; тема — эпизод, ход — тема) до рондо-сонаты; пятичастное рондо типа **abaca** было типичнее для медленных частей в жанре романса.

Некоторые из перечисленных выше форм оказались общими для вокальной и инструментальной музыки и в ряде случаев инструментальное начало в фактуре и стилистике перевешивало вокальное. Однако очень часто вокальный генезис давал о себе знать в специфическом характере орнаментики и варьирования. Во многих медленных частях из классических сонат, концертов и даже симфоний главная тема при каждом новом проведении украшается, но украшается она не так, как это свойственно орнаментальным вариациями с их строго выдержанным фактурным рисунком, а так, как это мог бы сделать воображаемый певец, то есть повинувшись порыву чувства, мимоletному настроению или даже прихоти. Такие «вариации» преднамеренно не единообразны внутри себя и основаны на принципе *неповторности* украшений. Здесь перед нами предстают образцы импровизаций, уже почти не встречавшихся в классических операх. В инструментальной музыке традиция исполнительских вариаций также постепенно от-

мирала, хотя была еще жива в середине XVIII века. Как замечал Н. Заслав, «частота, с которой оркестровых скрипачей убеждали не украшать их партии, заставляет предположить, что они иногда это делали» (Zaslaw 1989, 481). В сольном же исполнении таких препон не существовало, и вид «простой» мелодии, особенно при ее многочисленных повторениях, провоцировал исполнителей на внешение орнаментальных узоров. Возможно, учитывая стремление солистов к «украшательству», но желая вместе с тем поставить предел их самодеятельности, композиторы предпочли сами выписывать все возможные и допустимые вариации. Однако в руках искусных мастеров декоративный элемент превращался в выразительный.

Приведем некоторые примеры такого рода.

Форму *Adagio e cantabile* B-dur из сонаты Гайдна Es-Dur (Hob. XVI/49) можно определить как сложную трехчастную с эпизодом (по нынешней терминологии) или — в духе аутентизма — как форму арии *da saro* (в операх самого Гайдна эта устаревшая форма встречается вплоть до последнего театрального произведения мастера — «Души философа», созданной в 1791 году). Внутренняя основа этой формы обладает классической строгостью и пропорциональностью: главная тема — простая трехчастная форма (период 4+4 тактов, середина 10 тактов, реприза 10 тактов) со всеми выписанными повторениями первого и второго колена: $\text{I} : a : \text{II} : ba : \text{III} = a \ a' \ ba'' \ b'a'''$. Эпизод в одноименной тональности имеет форму повторенного периода единого строения, за которым следует ход и доминантовый предыкт. Далее возвращается первый раздел формы; из-за непрерывно варьирующейся орнаментики он полностью выписан, но структурно идентичен экспозиционному. С т. 109 начинается кода, включающая в себя каденцию «солиста» и «оркестровое» послесловие (т. 120–124). Еще В. Ландовская, не вдаваясь в подробности, отмечала «чисто вокальный характер» этой части (Ландовская 1991, 320). Вероятно, подразумевалась не только форма арии *da saro*, но и трактовка мелодических украшений. Для наглядности приведем хотя бы варианты орнаментации начальной фразы, звучащей на протяжении всей части 12 раз, из которых идентичными оказываются только 1, 2-й и 9-й.

49

① = ② = ⑨

③

Й. Гайдн. Соната Hob. XVI/19, ч. II

Adagio e cantabile

The image shows a musical score for the second movement of Haydn's Sonata Hob. XVI/19, 'Adagio e cantabile'. The score is in B major and 3/4 time. It shows the first 12 measures of the piece, with measures 1, 2, and 9 grouped together as identical. Measures 3 and 5 are also marked. The notation includes a treble and bass staff with various musical symbols like notes, rests, and ornaments.

The image displays six systems of musical notation, numbered 6, 7, 8, 10, 11, and 12. Each system consists of a treble and a bass staff. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and ornaments. Systems 6, 7, 10, 11, and 12 show a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. System 8 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. System 10 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. System 11 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. System 12 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line.

Аналогичные примеры есть, конечно, и у В. А. Моцарта (в частности, в медленных частях Сонат KV. 309 и KV. 457). Бетховену же такая вокальная манера орнаментики гораздо менее свойственна, хотя также иногда встречается (Соната op. 2 № 1, часть II). Однако чаще Бетховен предпочитает фактурно варьировать партию не «солиста», а мысленно подразумеваемого «оркестра», оставляя мелодическую линию неизменной или почти неизменной (Adagio в Сонатах op. 10 № 1 или op. 31 № 2), — либо прибегает к чисто инструментальному варьированию.

Жанр **дуэта** претворяется у классиков в основном в камерных ансамблях, преимущественно написанных для фортепиано и какого-то мелодического инструмента (скрипки, виолончели и т. д.), но иногда просвечивает и в сугубо фортепианной музыке. Выдержать форму дуэта от начала и до конца, как это бывает с формой арии, при этом обычно оказывается невозможным; дуэтность появляется в экспозиционных разделах в качестве обозначения определенной стилистики. Чаще всего она возникает из-за того, что яркий и певучий тематический материал исполняется попеременно то одним участником, то другим, однако не всякий

ансамбль такого рода подразумевает именно оперные ассоциации. Например, первая часть «Крейцеровой сонаты» ор. 47 Бетховена несомненно ориентирована на стилистику концерта, а не вокального дуэта. Зато тема вариаций из бетховенского Квартета ор. 131 выдержана в дуэтной стилистике, хотя форма этой части не имеет отношения к вокальным прототипам. То же самое можно сказать о теме вариаций из Сонаты KV. 331, A-dur, В. А. Моцарта.

Спонтанные диалоги-дуэты, иногда и самостоятельные «дуэттино», можно обнаружить у классиков и в трио менуэтов (Бетховен, Соната ор. 10 № 3, часть III), и в развивающих или побочных разделах сонатного Allegro (Моцарт, Соната KV. 457, c-moll, часть I, побочная тема; Бетховен, Соната ор. 31 № 2, часть I, связующая партия).

Не столь часто, как ария, но, с другой стороны, отнюдь не в исключительных случаях в раннеклассической и классической инструментальной музыке встречается **речитатив** или комбинация **речитатива и ариозо**.

У немецких авторов первой половины и середины XVIII века, творивших на стыке эпох Барокко и Классицизма, проникновение речитатива в инструментальную музыку стало одним из признаков склонности к новому «чувствительному стилю» с его обостренной эмоциональностью и стремлением говорить звуками. Такие примеры мы встретим в медленных частях сонат и концертов И. И. Кванца и Фридриха II, К. Ф. Э. Баха и прочих. Причем, чтобы не оставить слушателя в неведении, соответствующие части или их фрагменты прямо обозначались как речитатив или ариозо. Подобной частью открывается, например, Соната c-moll для флейты и basso continuo Фридриха II³².

50

Recitativo

Фридрих II. Соната c-moll
(расшифровка continuo З. Петрени)

The musical score is for the beginning of a sonata by Friedrich II in c-moll. It features a flute (Fl.) and a basso continuo (Basso cont.). The flute part is in treble clef, and the basso continuo part is in bass clef. The key signature has three flats (c-moll). The time signature is 3/4. The score includes figured bass notation for the continuo part, with figures such as 3, 6, 6, 7, 6, 3, 6, 5, 3, and 7. The word "Recitativo" is written above the first measure of the flute part.

³² Цит. по: Friedrich der Grosse. Ausgewählte Sonaten. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1983. S. 81. О музыкальной деятельности и произведениях Фридриха см.: Корсунская 1999.

Arioso ed antante

Recitativo

Немало таких образцов и в музыке К. Ф. Э. Баха. Правоммерно, конечно, предположить, что еще до знакомства с почерком композиторов из круга Фридриха II Бах-сын мог усвоить стилистику инструментального речитатива в Лейпциге — примеры тому есть и в произведениях И. Кунау (в частности, начало «Библейской сонаты» № 2 «Давид и Саул»), и в творчестве И. С. Баха (вспомним хотя бы первый раздел Хроматической фантазии и фуги BWV 903, обозначенный, начиная с такта 49, как «речитатив»). Однако в приведенных примерах нет ни строгого следования правилам вокального речитатива, ни четкого разделения на декламационные и ариозные эпизоды. Это и понятно: оба кантора школы св. Фомы, Кунау и Бах-отец, не очень жаловали итальянскую оперу и, по-видимому, не считали нужным соблюдать принятые в ней условности. К. Ф. Э. Бах, также никогда не писавший опер, тем не менее оказался гораздо ближе к оперной практике и в этом смысле должен рассматриваться в качестве непосредственного предшественника венских классиков.

Едва ли не первым случаем применения К. Ф. Э. Бахом диалогической ариозно-речитативной формы в инструментальной музыке Х. Г. Оттенберг считает Andante F-dur из первой «Прусской сонаты» f-moll, изданной в 1742 году (Wq 48; Ottenberg 1982, 65). Аналогичным образом устроено Adagio As-dur из клавирного Концерта c-moll 1753 года (Wq 31), где оркестровые *ariosi* перемежаются речитативами солиста.

51a) **Adagio** *Tutti* К. Ф. Э. Бах. Концерт Wq 31

51б) **Recitativo** *Solo*

Отсюда — прямой путь к Й. Гайдну и Бетховену, трактовавшим подобные формы в столь же экспрессивной и скорее театральной, нежели риторической манере. Укажем хотя бы на вторую часть (*Recitativo*) из Симфонии № 7 «Полдень» Гайдна или на *Adagio* из его Концерта № 2, D-dur, для виолончели и оркестра (Hob. VII b/IV):

52 **Adagio** Й. Гайдн. Концерт № 2 для виолончели и оркестра

Последний пример сразу же вызывает ассоциации с *Andante* из Четвертого концерта Бетховена. Но если Гайдн в своем концерте старается скорее сгладить контраст между речитативной декламацией оркестра и певучими *solī* виолончели, то у Бетховена, наоборот, этот контраст всячески подчеркивается.

Композицию таких частей совершенно невозможно объяснить, исходя из типологии инструментальных форм. В них всё не так, как принято в обычных *Adagio* (даже тех, что писались в формах арии): модуляционное движение либо подчеркнуто интенсивно, изобилует внезапными переходами и энгармонизмами (К. Ф. Э. Бах), либо, наоборот, почти отсутствует (Четвертый концерт Бетховена). Поэтому естественнее было бы определять такие формы именно как вокальные.

Интересно, что, если для Гайдна и Моцарта большее значение имели различные формы *арий*, то у Бетховена несравненно чаще встречаются *речитативы* и *ариозо*. Их довольно много в фортепианных сонатах, причем не только там, где эти жанры обозначены в словесных ремарках. Например, интродукция перед финалом Сонаты ор. 53 с точки зрения инструментальной формы выглядит совершенно аномальной: по очертаниям и пропорциям она напоминает простую трехчастную, но с функциональной инверсией разделов: крайние предельно неустойчивы по гармонии и дробны в мотивном отношении, а средний, напротив, выдержан в F-dur и отличается напевной мелодией с симметричной структурой (2 + 2 + 4 такта). На наш взгляд, в попытках найти для этого *Adagio* место в классификации инструмен-

тальных форм нет особого смысла, поскольку топос интродукции с заложенной в нем идеей импровизационности прямо указывает на область речитативных и фантазийных жанров. Знакомство с теорией классических вокальных форм позволяет предположить, что перед нами — последование речитатива, ариозо (т. 10–17) и вновь речитатива. Речитатив в данном случае понят не совсем буквально, однако его признаки налицо. Это характер гармонии (нисходящая хроматическая последовательность в басу, являвшаяся одной из типовых формул сопровождения речитатива), мелодическая декламационность и несимметричность структуры.

Оперными прототипами, не обозначенными в тексте, но ясно воспринимаемыми, изобилует также программная Соната ор. 81-а. Ее первая часть, «Прощание», открывается аккомпанированным метризованным речитативом, начальная фраза которого даже подтекстована словами «Lebe wohl». Гармония этого вступления опирается на уже знакомую нам нисходящую хроматическую формулу, соответствовавшую, как говорил Шульц, «подавленным» чувствам. Вся вторая часть представляет собой настоящую оперную сцену, состоящую из чередования облигатного речитатива, небольшого ариозо (т. 15–19) и «оркестрового» ритурнеля. Черты, не свойственные классическим инструментальным формам (в частности, размытость всех кадансов и субдоминантовая реприза), являются опять-таки вполне нормальными для речитатива. Третья часть сонаты, «Возвращение», написана, безусловно, в классической сонатной форме, однако и главная, и побочная партии по фактуре и семантике представляют собой *дуэты*.

Авторские намерения предельно отчетливо раскрыты в третьей части Сонаты ор. 110. После 3-тактового «оркестрового» вступления звучит подлинный (то есть написанный по всем правилам) речитатив, переходящий в *Arioso dolente*. Эта ремарка удивительным образом соответствует тому, что писали авторы XVIII века, советовавшие класть на музыку в манере ариозо «нежные, особенно мягко-жалобные и печальные фрагменты» (Шульц). При втором проведении музыки *Arioso dolente* Бетховен использует прихотливую «вокальную» орнаментику, цель которой — не украшение мелодии, а речевая выразительность, соответствующая ремарке «изнемогая, с жалобой» (*ermattet klagend*).

Не вдаваясь в дальнейшие подробности, укажем и на некоторые другие речитативы в инструментальной музыке Бетховена, иногда обозначенные в тексте, а иногда подразумеваемые: первая часть Сонаты ор. 31 № 2 для фортепиано — начало главной партии и реприза; балет «Творения Прометея», акт II, № 9 — монолог Мельпомены; Девятая симфония — вступление к финалу; Квартет ор. 132 — вступление к финалу. От квазиречитативных, а точнее фантазийных эпизодов (таких, например, как соло гобоя в репризе первой части Пятой симфонии) перечисленные эпизоды отличаются тем, что в них соблюдаются «школьные» правила речитатива, чаще всего аккомпанированного или облигатного.

Несколько особняком стоит интродукция к финалу фортепианной сонаты ор. 106. Она выдержана в стилистике мнимо беспорядочной импровизации, где причудливо соединены резко контрастные и не вытекающие друг из друга фрагменты. Характер этих фрагментов, несомненно, инструментальный. Но логика целого напоминает больше всего о логике облигатного речитатива или мелодрамы. Во-первых, это отсутствие единого метра и темпа; во-вторых — опора на линию баса, в которой глаз аналитика обнаруживает строгую закономерность: это цепь терцовых нисходящих шагов, ведущая от первого *f* к последнему. Однако суть в том, что первое *f* на самом деле — еще не *f*, а *eis* — вводный тон только

что отзвучавшей главной тональности третьей части (fis-moll). И для того, чтобы завоевать права доминанты B-dur, ему необходимо пройти длинный ряд метаморфоз и перерождений (eis/f – cis/des – Fis/gGes – dis/es – H – gis – E – cis – A – fis – D – h – G – e – C – a – F – d – A – F).

Бетховен прекрасно отдавал себе отчет в конструктивной логике этой идеи, свидетельство чему — его эскиз гармонического плана данной интродукции (Nottebohm 1887, 135).

53

Л. Бетховен. Эскиз сонаты оп. 106

cresc. *f* *immer geschwinder* *tr. dimin.* *immer Langsumer orgelpunkt*

Но самое интересное то, что такой план предусматривался и для речитативов особого рода. В учебнике композиции Коха мы читаем: ■ «Есть еще один способ трактовки речитатива, <...> который используется в духовной кантате или в оратории. Он заключается в том, что интервалы аккордов <...> мягко выдерживаются, чтобы облегчить певцу чистое исполнение интервалов. <...> Если в этом случае последование аккордов выбирают так, чтобы при их смене несколько интервалов предшествующего всякий раз оставались в составе последующего, то гармония <...> становится очень слитной. И поскольку она, опять-таки, не поддерживается никаким метрическим движением, кроме певческого голоса с его неопределенным метром, то она приобретает совершенно своеобразную торжественность, которая наиболее успешно может быть использована для сопровождения обозначенной в тексте молитвы, обета или любого другого сходного эпизода, требующего высокой благоговейности» (Koch 1793, 238–239).

Нет сведений о том, мог ли Бетховен читать данный учебник Коха, однако о таком роде речитатива он, по-видимому, прекрасно знал, ибо применил его по крайней мере дважды, причем как раз в религиозной музыке и именно там, где текст требовал благоговейной торжественности. Это речитатив Серафима (№ 5) из оратории «Христос на горе Елеонской», излагающий священное пророчество, и фрагмент окончания части Gloria из Мессы C-dur (восторженная молитва «амен»).

54a)

Seraph

Л. Бетховен. Оратория оп. 85 № 5

So spricht Je - ho - vah: Eh nicht er - fül - let ist das hei - li - ge Ge -

fp *sf* *sf*

- heim - nis der Ver - söh - nung, so lan - ge bleibt das mensch - li - che Ge -
 - schlecht ver - wor - fen und be - raubt des ew' - gen Le - bens

546)

T. 314

Л. Бетховен. Месса оп. 86, Gloria

6) [Allegro ma non troppo]

a - men, a - men, a -
 - men, a - men

Поэтому мы вправе предположить, что в интродукции к финалу Сонаты ор. 106 перед нами не просто записанная фортепианная импровизация, а процесс, наделенный более глубоким духовным смыслом (возможно, даже религиозным).

Вообще Бетховен, будучи наименее оперным и наименее вокальным композитором из великой триады венских классиков, словно бы стремился восполнить ощущаемый им самим изъян, используя в инструментальной музыке наибольшее количество самых разных вокальных жанров, причем с точным (порою до мелочей) отражением поэтики каждого из них. Такие обозначения, как Ариетта в Сонате ор. 111 или Каватина в Квартете ор. 130, следует понимать абсолютно буквально — это настоящие оперные формы и жанры, переведенные на язык инструментальной музыки. С другой стороны, у Бетховена можно встретить и формы, не имевшие прямых аналогов в тогдашней опере или оратории, однако явно вокальные по стилистике и композиции.

Такова, например, вторая часть из Сонаты ор. 102 № 2, D-dur, для виолончели и фортепиано. Ее жанровая структура: хорал d-moll (т. 1–8), где голос солирующей виолончели слит с воображаемым хором и continuo; далее — оперный дуэт фортепиано и виолончели, состоящий из двух разделов: a-moll и D-dur; затем возвращается хорал, которому виолончель уже не подпевает, а вольно контрапунктирует; еще раз звучит музыка первого раздела дуэта, преобразуемая здесь, однако, в страстное сольное ариозо виолончели. Часть завершается квазиимпровизационным переходом к финальной фуге; хотя по стилистике этот переход — не речитатив, гармония выдержана в фантазийном духе, так что близкая модуляция из d-moll в D-dur представлена как очень далекая. Конечно, можно определить данную форму как сложную трехчастную с эпизодом, но при этом рухнет ее жанровая композиция (окажется разорванным «дуэт») и будет утрачена семантика (один из участников дуэта здесь явно уходит и больше не возвращается, а другой, горестно возроптав на судьбу, все же находит в себе силы жить дальше и даже находить в этом радость). Скорее всего, перед нами очередная оперная сцена с участием не только двух солистов и воображаемого оркестра, но и хора (тема-хорал, не являющаяся подлинной цитатой, однако напоминающая простые аккордовые обработки протестантских мелодий)³³.

Закономерен вопрос о том, была ли практика Бетховена уникальной в своем роде или другие композиторы его эпохи также сочиняли целые части инструментальных произведений в определенных, иногда сложных или смешанных по жанру, вокальных формах?

Вопрос этот допускает двоякий ответ. С одной стороны, ни у Моцарта, ни у Гайдна такого изобилия разнообразных вокальных форм в инструментальной музыке мы, пожалуй, не встретим; чаще всего перед нами будут арии или романсы (последний жанр больше любил Моцарт). С другой стороны, мы недостаточно знаем музыку композиторов «второго ранга», чтобы заявлять об особой позиции Бетховена в данной области творчества. Существуют по крайней мере несколь-

³³ Это не единственный случай в музыке Бетховена, который, напомним, сам был католиком. Здесь можно вспомнить аналогичную хоральную тему, открывающую Adagio из Сонаты № 10 для скрипки и фортепиано, тему Adagio из Пятого концерта или главную тему Adagio из Девятой симфонии, в оркестровке которой есть аллюзии на попеременное звучание органа (духовые) и хора (струнные).

ко заметных произведений сверстников и младших современников Бетховена, в которых просматривается та же самая тенденция.

Приведем лишь один, но зато самый поразительный пример — скрипичный Концерт № 8, a-moll (ор. 47) Шпора, написанный им в 1816 году для итальянских гастролей. Жанр и форма концерта обозначены самим автором как «in modo d'una scena cantante» — «в манере вокальной сцены». Его структура включает оркестровое вступление, облигатный речитатив и две разноплановые арии. Шпор сознательно отсылает публику к хорошо знакомым ей жанрам XVIII века. Это, во-первых, итальянская сольная кантата, вышедшая, впрочем, к началу XIX века из моды, а во-вторых — специфический жанр концертной арии или сцены, несомненно родственный оперным прототипам, но отличавшийся от них своей монологичностью (в опере-серия один герой никогда не исполнял две арии подряд; в пост-глюковской музыкальной драме это в принципе не исключалось, однако по разным причинам обычно не практиковалось).

Ограничимся, пожалуй, этими примерами, которых, как нам думается, вполне достаточно для того, чтобы привлечь внимание читателя к важности самой проблемы бытования вокальных форм в инструментальной музыке классической эпохи. Разумеется, ценность инструментальной музыки вовсе не определяется наличием или отсутствием в ней элемента вокальности, но опора на «растворенное» слово, на конкретный жанр с его стилистикой и композиционными приемами, на вокальное и речевое интонирование помогает довольно многое в этой музыке выявить и объяснить. Ведь, когда мы догадываемся о том, что перед нами не абстрактное *Andante* или *Adagio*, а речитатив, ария или целая оперная сцена, мы не должны ограничиваться констатацией самого этого факта или чисто формальным анализом данной формы. Нам бывает интересно и необходимо понять, о чем здесь «поется» и «говорится», что в этой сцене «происходит» — а всё это приближает нас к пониманию авторского замысла, чаще всего не выраженного ни в каких программных заголовках. Следовательно, речь идет о человеческом измерении музыкального смысла. Не больше того — но и не меньше.

7. Инструментарий и инструментализм

7.1. Роль инструментальной музыки

Классическая эпоха открыла для себя новый мир — мир инструментальной музыки, ставший для многих музыкантов и слушателей естественной духовной средой обитания. Горизонты же этого мира оказались практически безграничными: инструментализм смог вобрать в себя и вокальность, и театральность, и танцевальность, и «растворенное» в бессловесных интонациях поэтическое слово, и риторику, и философию.

Конечно, в предшествующие эпохи также появлялись и великие композиторы-виртуозы, и целые инструментальные школы, сильно влиявшие на ту или иную музыкальную культуру. Но все же не инструментальные жанры определяли основные пути развития европейской музыки XVI — первой половины XVIII века. В раннеклассический период инструментализм все еще представлялся чрезвычайно важным и привлекательным, но при этом вспомогательным элементом гораздо более обширного и значительного эстетического целого, будь то ритуал богослужения, светский придворный церемониал, общественные празднества и увеселения или театральное действо.

Лишь в конце XVIII века неутилитарная и не связанная со словесным текстом инструментальная музыка приобрела полную самостоятельность и начала — впервые в истории — притязать на царственное положение именно в силу своей независимости от бытовой конкретики. Коль скоро эстетика эпохи Просвещения настойчиво требовала, чтобы музыка не преступала диктуемых ей природой границ и не пыталась ни изображать реальных предметов и действий, ни подражать звучаниям окружающего мира, а довольствовалась бы выражением человеческих чувств и страстей, то именно через это требование инструментальная музыка нашла для себя ту сферу, в которой с нею не могли соперничать ни изобразительное искусство, ни поэзия, ни театр, ни наука. Не случайно Бетховен — композитор с преимущественно инструментальным мышлением — в целом разделяя разграничительные постулаты просветительской эстетики, несколько переставлял в них акценты, подчеркивая внутреннюю самодостаточность мира, где он чувствовал себя полноправным властителем. Признавая, что музыка не может тягаться с живописью или поэзией в «изображении картин», композитор оговаривал, что в других сферах власть музыки простирается намного дальше — «и не так-то легко проникнуть в наше царство» (из письма к В. К. Л. Герхарду; ПБ 3, № 822).

Возрастанию значения инструментальной музыки способствовала и ее сравнительно меньшая зависимость от объективных обстоятельств, нежели то было в крупных вокально-симфонических жанрах, церковных или сценических. Ведь для сочинения и исполнения мессы, оратории, оперы непременно требовался предварительный заказ, сопровождаемый рядом условий, изменить которые композитор чаще всего не имел права.

В случае неуспеха крупного вокально-симфонического сочинения, произойди это даже не по вине композитора, партитура оказывалась обреченной на забвение или, во всяком случае, на сложную судьбу. Вряд ли какой импресарио охотно принял бы к постановке оперу, потерпевшую провал в другом месте. Издатели тоже боялись рисковать (только в Париже обязательно печатались партитуры опер, шедших на королевской сцене). Инструментальную же музыку, пусть и создаваемую по заказу, можно было писать с гораздо большей свободой и с большей уверенностью в результате. Ведь заказчики, в отличие от оперных певцов, как правило, не диктовали композитору всех подробностей будущего произведения, а довольствовались указанием на жанр и состав. Такой музыки всегда требовалось много, и ее с удовольствием «расхватывали» и профессиональные исполнители, и дилетанты, и меценаты, и издатели. Произведения знаменитых или модных авторов буквально рвали у них из рук и нередко воровали при пособничестве нечестных переписчиков; ни один издатель того времени не брезговал пиратскими перепечатками. Если композитор сам был концертирующим солистом, то он вообще мог писать что угодно и как угодно: практически всё, что сочинялось, от незатейливых менуэтов до виртуозных сонат, фантазий, концертов и симфоний, находило заинтересованный спрос.

Был и еще один важный, хотя и не столь очевидный довод, склонявший симпатии композиторов к инструментальной музыке и поднимавший ее статус: как раз в данной сфере оказывалось легче и естественнее всего воплотить классический идеал *opus perfectum et absolutum*. Само понятие «опуса» как полностью законченного и не подлежащего существенным изменениям авторского произведения исторически чаще связывалось с инструментальной музыкой, нежели с вокальной. Композиторы XVIII века давали опусные обозначения прежде всего инструментальным циклам или сборникам, но не операм и не мессам (последнее стало обычным лишь в эпоху Бетховена). В опере авторский текст крайне редко исполнялся без каких-либо купюр, переделок или хотя бы исполнительских вариантов (транспозиций, вставных каденций, украшений); в мессе же художественной целостностью наделялись лишь тексты ординария, а прочие части, подразумевавшие музыкальное оформление, обычно брались из произведений других авторов. И только в инструментальной музыке композитор был волен настаивать на нерушимом единстве записанного и изданного текста во всех его деталях, включая украшения, динамику, темп и характер. Мы не будем сейчас вдаваться в рассуждения о том, насколько эта практика являлась шагом вперед или назад по сравнению с барочной традицией. Конечно, искусство исполнительской импровизации увядало и умирало — ведь композиторы классической эпохи обычно порицали исполнителей за «отсебятину», а уже в начале XIX века начали выписывать в нотах даже каденции в сольных концертах. Параллельно происходило и обособление каждого произведения данного жанра в отдельный опус, и если во времена Гайдна и Моцарта «хорошим тоном» считалась публикация под одним опусным номером серии из 3, 6 и даже 12 крупных произведений (симфоний, квартетов, сонат), то в конце классической эпохи «опусом» стало возможным назвать не только единичную симфонию или сонату, но даже сравнительно небольшую пьесу или отдельный вариационный цикл. Зато авторский текст отделялся всё более тонко, детально и вдумчиво, так что сама запись произведения стала заключать в себе и его идеальную интерпретацию. Естественным обладателем этой художественной истины оказывался сам композитор, особенно если он одновременно был выдающимся исполнителем.

Подобный виртуоз-творец сделался в сознании публики такой же культовой фигурой, как ранее виртуоз-певец, что несомненно повлияло на формирование романтического образа музыканта, обязанного своим талантом таинственной связью с потусторонними силами, то небесными, то inferнальными. Феномены Паганини, Листа, Шопена возникли не на пустом историческом месте. Они были подготовлены мифологемой композитора-виртуоза как «нового Орфея», созревшей еще в недрах классической эпохи¹.

С инструментальной музыкой в классическую эпоху произошло примерно то же, что с музыкальным искусством в целом: освободившись от непосредственной связи со словом, жестом и ритуалом, это искусство поначалу было несколько недооценено мыслителями эпохи, ставившими его на более низкую ступень по сравнению с литературой и живописью, но затем завоевало себе такое место в духовной жизни современников, что стало расцениваться властями дум следующего поколения (Гегелем, Шеллингом, Вакенродером) как самое высокое из искусств.

7.2. Школы, центры, фигуры

Музыкальная Европа выглядела в классическую эпоху несколько иначе, нежели Европа географическая или политическая. Тон в «концерте наций» задавали Италия, Франция, Австрия и Германия; немаловажными для общеевропейских музыкальных процессов были и Англия с ее процветавшей концертной жизнью, и жадно впитывавшая европейскую культуру Россия, а также Испания и Швеция. При том, что собственных великих композиторов, сравнимых с венскими классиками, последние из перечисленных стран в этот период почти не рождали, они предоставляли весьма широкое поле деятельности для приезжих композиторов и виртуозов. С другой стороны, такие страны, как Чехия или Венгрия, напротив, являлись родиной многих блистательных музыкантов, часто работавших, однако, за пределами отечества и обычно не подчеркивавших в музыке свою национальную самобытность. Кроме того, вся картина осложнялась еще и тем, что музыканты постоянно концертировали или меняли место службы, так что не всегда можно четко определить их принадлежность к той или иной школе или традиции. XVIII век, вызвавший к жизни самое понятие космополита, подарил нам немало примеров космополитизма, обусловленного культурной ситуацией, а не внутренними убеждениями того или иного артиста.

Ради краткости наш обзор важнейших школ и центров второй половины XVIII — начала XIX века будет ограничен узким кругом основополагающих музыкальных держав — Италии, Франции, Австрии и Германии.

Итальянская музыка в целом продолжала пользоваться всеобщим восхищением, однако сферой ее безусловного господства сделались к концу XVIII века опера и вокальное исполнительство. Именно ради освоения оперных жанров в Италию ехали молодые композиторы, а итальянские певцы и учителя вокала высоко ценились в Европе. В области же инструментальной музыки здесь на-

¹ См. наш разбор портрета молодого Бетховена работы В. Мэлера в предыдущей книге (Кириллина 1996, 86).

блюдался кризис, наступивший исподволь и протекавший не совсем очевидно для самих современников. Если в первой половине столетия в Италии еще работали великие композиторы-виртуозы, пролагавшие новые пути европейского инструментализма и ощутимо влиявшие на музыкантов других стран (Корелли, Вивальди, Тартини и др.), то в классическую эпоху, хотя аналогичные фигуры продолжали появляться, их влияние оказывалось более локальным, а география перемещений заставляла предполагать, что им выгоднее было искать применение своим силам вне Италии. Назовем лишь некоторых блистательных инструменталистов, которые нашли признание за границей и органично вписались в иные музыкальные традиции: это сделавшие карьеру в Испании *Д. Скарлатти* и *Л. Боккерини* (последний жил в Мадриде с 1769-го, являясь также в 1787–1798 годах придворным композитором прусского короля Фридриха Вильгельма II), «космополит» *Дж. Б. Виотти* (с 1780-го гастролировал в Германии, Польше и России, в 1782–1791 годах жил в Париже, в 1794–1798-м в Лондоне, затем последовательно — в Гамбурге, вновь в Лондоне и Париже), создатель школы английского пианизма *М. Клементи* (еще ребенком, в 1766 году, был увезен в Англию) и редчайший для своего времени талант — виртуоз-контрабасист *Д. Драгонетти* (с 1794-го жил в Лондоне).

В самой Италии достаточно важной фигурой в сфере инструментальной музыки был миланец *Дж. Б. Саммартини*, симфонии, концерты и ансамблевые сонаты которого оказали несомненное влияние на Глюка и юного Моцарта (Гайдна, однако, отзывался о музыке Самматрини пренебрежительно). Кстати, старший брат миланского маэстро, Джузеппе Саммартини, гобоист и композитор, обосновался с 1727 года в Лондоне. Писал инструментальную музыку и прославленный *падре Мартини*, однако, к сожалению, большая часть его произведений остается неизданной.

Мало-помалу итальянская инструментальная музыка утратила лидерство не только на европейском уровне, но и внутри страны. При том, что исполнительский уровень оставался высоким и итальянские инструменталисты были желанными гостями в любой стране мира, на рубеже XVIII–XIX веков мы уже не сможем назвать выдающихся итальянских инструментальных произведений, которые могли бы выдержать сравнение с симфониями, концертами, квартетами и сонатами венских классиков. Ситуация усугублялась тем, что сами итальянские музыканты, привыкшие еще с XVII века к роли первооткрывателей и законодателей вкусов, категорически не желали признавать, что во второй половине XVIII века эта роль перешла к немцам и австрийцам. Они продолжали иронизировать по поводу пристрастия «немцев» к гармонии и контрапункту и сетовать на отсутствие у них мелодического дара, однако итальянская инструментальная музыка на глазах мельчала и превращалась в более чем скромное дополнение к опере. Лишь в первой трети XIX века ярко вспыхнула «сверхновая» звезда в лице Паганини. Однако, как показывают последние документальные исследования, «круг итальянских влияний на творчество Паганини парадоксальным образом оказывается весьма узким» (Берфорд 2000, 13); намного больше нитей связывает его со скрипачами французской школы. То же самое можно сказать и о других европейских композиторах конца XVIII — первой трети XIX века: на них оказывала воздействие прежде всего итальянская опера, но не итальянский инструментализм.

Во **Франции** положение инструментальной музыки всегда было подчиненным и оставалось таковым на всем протяжении классической эпохи и даже позднее.

По свидетельству Берлиоза, начавшиеся в Париже в 1828 году симфонические концерты Ф. А. Хабенка вызвали недоуменную или отрицательную реакцию со стороны крупнейших музыкантов старшего поколения: «Мой учитель Лесюэр, человек во всяком случае честный, чуждый злобы и зависти, любящий свое искусство, но преданный музыкальным догмам <...> смотрел на инструментальную музыку как на низший жанр, как на часть искусства, хотя и достойную уважения, но посредственной ценности <...>»; еще непримиримее относились к «новейшей немецкой школе» Бертон, Буальдьё, Керубини и прочие (Берлиоз 1961, 127–128).

Во Франции по традиции выше всего ценились театральные жанры. Утонченное искусство клавесинистов уже во времена Ж.-Ф. Рамо клонилось к закату. И хотя в клавесинной музыке первой половины XVIII века прорастали новые тенденции (старинная двухчастная форма оборачивалась сонатной; фактура становилась все более гомофонной и подчеркнуто виртуозной, а временами блистала почти оркестровыми красками) — все же в силу специфики инструмента это искусство явно принадлежало прошлой эпохе. Примерно то же можно сказать о трио-сонатах и концертах Рамо и его современников. Такие произведения могли быть сколь угодно замечательными, однако они являлись скорее постлюдией к уходящему Барокко, нежели указывали пути в будущее.

Заметным явлением парижской музыкальной жизни XVIII века был домашний оркестр известного мецената А.-Ж. де Ла Пуплиньера, которым руководили Рамо (в 1731–1753 годах) и Я. Стамиц (1754–1763); в этом оркестре некоторое время (между 1754-м и 1762-м) работал ученик Рамо и последователь Стамица и других мангеймцев Ф. Ж. Госсек. Госсек прославился не только как талантливый композитор, но и как организатор: он создал общество «Любительские концерты» (функционировали с 1770) и реорганизовал существовавшие с 1725 года «Духовные концерты»².

Хотя инструментальная музыка звучала во французских дворцовых залах и салонах на протяжении всего XVIII века, в ней всё более заметным становился недостаток собственных свежих идей и влияние приезжих композиторов-виртуозов (в опере такого случиться не могло; иностранцы, желавшие покорить Париж, обязаны были подчиняться местным вкусам — в частности, писать музыку только на французские тексты). Инструменталисты, чье искусство не было связано ни со словом, ни с канонами королевской сцены, были не в пример свободнее. Однако на французской почве и они мало-помалу начинали «говорить на общем языке», вырабатывая таким образом стиль новой французской музыки предреволюционной и революционной эпохи.

Что касается симфоний, концертов, квартетов, сонат, созданных во Франции в конце XVIII — начале XIX века Госсекком, Шобертом, Камбини, Керубини, Виотти и другими композиторами, то в качественном отношении они не могли идти ни в какое сравнение с тем расцветом инструментальной музыки, что наблюдался в эту пору в Австрии и Германии. Похоже, что, словно бы обидевшись на оброненный еще в XVII веке Б. Фонтенелем иронический вопрос — «Соната, чего ты хочешь от меня?» — соната от французов ничего уже больше не хотела. Она отдала свое сердце немцам и австрийцам. В сфере неприкладных инструменталь-

² Разрешение на устройство «Духовных концертов», но с условием не исполнять в них фрагменты из опер и композиции на французские тексты, купил в 1725 году А. Филидор, отец будущего оперного композитора (Pinthus 1977, 59).

ных жанров французские композиторы долгое время — вплоть до Берлиоза — не могли претендовать на европейское первенство. И даже наиболее интересные их сочинения оставались отмеченными духом старомодности и некоторого провинциализма. Так, в симфонической музыке Госсека очень явственно ощущается то барочная стилистика, унаследованная от Рамо, то влияние мангеймцев, а в Концертной симфонии Ж.-Б. Даво (G-dur на темы патриотических мелодий для двух скрипок с оркестром), изданной в 1794 году, тема «Марсельезы» в первой части украшается галантными завитушками.

Наиболее самобытно, свежо и ярко французские композиторы этого времени проявили себя в опере и духовных жанрах, а также в инструментальной музыке, связанной с театром или общественными церемониями. Форма французской увертюры эволюционировала во второй половине XVIII века в сторону сонатной с медленным вступлением; прекрасные образцы таких композиций мы обнаружим в качестве вступлений к наиболее прославленным операм Гретри, Керубини, Саккини, Мегюля. Некоторые из этих увертюр отличаются не только мастерски выстроенной формой, но и оригинальной инструментовкой. Именно в этой своей части французская инструментальная музыка повлияла на венских классиков, включая Бетховена. Его увертюры «Кориолан» и «Эгмонт» явно многим обязаны трагическим увертюрам к «Стратонике» Мегюля и «Медее» Керубини — операм, которые он знал и любил.

Тем не менее Париж оставался в классическую эпоху крупнейшим центром притяжения музыкальных талантов. Получить признание в Париже было чрезвычайно престижно как для оперного композитора, так и для инструменталиста.

Благодаря общности языка и культуры **музыка Австрии и Германии** рассматривалась в XVIII веке чаще всего как нечто единое. Не будем также забывать о том, что многие немецкие земли входили в состав Священной Римской империи германской нации, возглавлявшейся австрийским домом Габсбургов (это касалось и Мангейма, и Мюнхена, и Бонна). Статус имперских имели исконно вольные города (Гамбург, Любек, Франкфурт-на-Майне). Не зависимым от имперской власти стало с 1701 года Прусское королевство. Региональные особенности были обусловлены не столько политическими границами, сколько конфессиональными различиями, местными традициями и вкусами правителей.

Берлин при Фридрихе II Великом (1712–1786, правил с 1740-го) сохранял приверженность к немецкому позднебарочному стилю с галантными франко-итальянскими элементами как в опере (К. Г. Граун), так и в инструментальной музыке. Поскольку сам король был искусным флейтистом, Берлин сделался центром развития флейтового исполнительства (И. Й. Кванц) и камерной инструментальной музыки (соната и концерт). Однако формы и язык подобных произведений были еще довольно далеки от классических; их стилистика казалась в середине XVIII века искусственно «замороженной». Ч. Бёрни констатировал в 1770 году: ■ «Музыка в этой стране поистине находится в застое, так как его величество разрешает в ней не больше свободы, чем в вопросах гражданского управления» (цит. по: МЭЗЕ, 603, 602). Недаром наиболее самобытный из композиторов, связанный с берлинской школой, К. Ф. Э. Бах, быстро усвоил и столь же быстро перерос ее достижения.

Кое в чем, однако, такой консерватизм вкусов Фридриха оказался даже полезен, поскольку в Берлине барочная традиция дожила почти до конца XVIII века, и именно здесь, например, музыку И. С. Баха никогда полностью не забывали.

На смену Фридриху II пришел его племянник Фридрих Вильгельм II (1744–1797), любимым инструментом которого была виолончель, а вкусы отличались гораздо большей современностью. Это сказалось и на исполнявшемся в Берлине репертуаре: король заочно сделал в 1786 году своим придворным композитором *Боккерини* и пригласил к себе французских виртуозов, братьев Пьера и Жана-Луи *Дюпоров*. Королю-виолончелисту посвящены такие выдающиеся произведения классической камерной музыки, как шесть квартетов ор. 50 *Й. Гайдна*, три «Пруссских квартета» *В. А. Моцарта* (KV. 575, 589 и 590) и две виолончельных сонаты ор. 5 *Бетховена* (их премьера состоялась в Берлине в 1796 году в исполнении автора и Ж.-Л. Дюпора).

Выдающейся личностью был прусский принц *Луи (Людвиг) Фердинанд*, племянник Фридриха Великого — одаренный композитор и пианист-виртуоз, о таланте которого с уважением отзывался Бетховен, встречавшийся с ним во время своей поездки в Берлин в 1796 году и во время визита принца в Вену в 1804 году. Безвременная гибель Луи Фердинанда на поле боя в 1806 году не позволила его таланту раскрыться до конца. Тем не менее он не был забыт; его музыка пользовалась особой любовью Р. Шумана.

Музыкальная жизнь в Берлине в 1780–1820-х годах была весьма богатой, разнообразной и насыщенной (особенно здесь следует отметить деятельность главы местной Певческой академии К. Ф. Цельтера), однако не Берлин диктовал моду и правила в инструментальной музыке.

Дрезден, столица Саксонии, играл важную роль в музыке первой половины XVIII века, обладая крупнейшим в Европе оперным театром, построенным в 1719 году и привлекавшим к себе самых блистательных певцов и композиторов (с дрезденской сценой был связан, в частности, И. А. Хассе). Но во второй половине столетия дрезденская музыкальная жизнь не могла похвалиться особенно громкими именами ни в сфере вокальной, ни в сфере инструментальной музыки. Ситуация изменилась лишь в 1816–1826 годах, когда во главе придворного оперного театра встал К. М. Вебер — художник уже совсем иной эпохи.

На юге Германии, в католических землях, входивших в состав Священной Римской империи, сложилась, наоборот, очень сильная инструментальная школа. В **Мангейме**, а затем и в **Мюнхене**, музыкальные пристрастия диктовались вкусами курфюрста Пфальца и Баварии Карла-Теодора (1742–1799, правил в Мангейме до 1778-го, затем переселился с двором в Мюнхен). Карл-Теодор играл на флейте, виолончели и других инструментах. Как и многие другие честолюбивые монархи XVIII века, курфюрст стремился превратить свою резиденцию в подобие Версаля. Мангейм славился не только роскошным дворцово-парковым ансамблем и оперным театром, но и лучшим в Европе оркестром. В то время мангеймская капелла выглядела поистине авангардным явлением. Здесь совершался прорыв в будущее — будущее, впрочем, настолько близкое, что оно воспринималось не как нечто чуждое, а наоборот, как чаемое, долгожданное и все-таки ошеломляющее своей упоительной новизной.

Оркестр мангеймской капеллы приводил в восторг даже выдавших виды ценителей. Шубарт писал: ■ «Ни один оркестр в мире не идет в сравнение с мангеймским в области исполнительства. Его *Forte* — это гром, его *Crescendo* — водопад, его *Diminuendo* — замирающий в отдалении лепет кристального потока, его *Piano* — дуновение весны. Духовые инструменты все трактуются так, как это должно: они выделяют, подчеркивают или же дополняют и одухотворяют порыв

струнных. В сфере певческого искусства эта школа также прославилась и отличалась наилучшим образом, хотя хор и солисты здесь никогда не были столь блистательными, как в Берлине и Вене. <...> Однако их намного превосходили инструменталисты данной школы. Лорд Фордис³ говаривал, странствуя по Германии: «Прусская тактика и мангеймская музыка возвышают Германию над всеми народами». А когда тамошний оркестр услышал Клопшток, то сей редко чему-либо удивляющийся человек воскликнул в восторге: «Здесь купаешься в музыкальных блаженствах!» (Schubart 1806/1977, 122). Ч. Бёрни остроумно сравнил мангеймский оркестр с ■ «армией, состоящей из генералов, каждый из которых равно способен как составить план сражения, так и вступить в схватку» (цит. по: Riemann 1902, XIV). Подразумевалось, вероятно, то, что члены капеллы в большинстве своем были не только первоклассными солистами, но и композиторами, так что любой мог и сочинять, и исполнять музыку, и дирижировать ею. Еще один нюанс добавляет суждение Л. Моцарта из письма 1763 года: ■ «Оркестр, без сомнения, является лучшим в Германии и составлен исключительно из молодых людей <...> достойного образа жизни, не пьяниц, не игроков, не беспутных негодяев» (Аберт I/I, 83).

Главой мангеймской школы в 1745–1757 годах был Ян (Иоганн) *Стамиц*. Он, а позднее и двое его сыновей, Карл Филипп и Антон, сыграли важную роль в знакомстве парижан с новейшими тенденциями в инструментальной музыке. С 1751 года симфонии Я. Стамица и других мангеймцев исполнялись и издавались в Париже; в 1754 году Стамиц-старший, как уже упоминалось, сделался главным дирижером оркестра Ла Пуплиньера в Пасси. Сыновья Стамица переселились во Францию в 1770 году; Карл Филипп работал в Париже, а Антон в 1782–1789 годах служил в Версале; учеником Антона Стамица был другой известный офранцузенный немец — скрипач и композитор *Р. Крейцер*, которому Бетховен посвятил Сонату ор. 47.

Из других мангеймских «генералов» следует назвать *К. Каннабиха*, ученика Я. Стамица и *Н. Йоммелли* (работал при дворе Карла-Теодора с 1758 года), *А. Фильса* (также учился у Я. Стамица; с 1754-го — виолончелист в мангеймской капелле), *И. Хольцбауэра* (работал в Мангейме с 1753 года), *Ф. Кс. Рихтера* (служил в мангеймской капелле с 1747 года, в 1769-м переехал в Страсбург). Следует отметить, что многие представители школы (Стамицы, Фильс, Каннабих, Рихтер) были чешского происхождения, однако в их музыке это прямого отражения не нашло.

У мангеймцев над индивидуальными особенностями преобладает стиль школы — выработанная коллективными усилиями и отточенная на практике система выразительных средств и художественных приемов, которая позволяет точно распознавать музыку мангеймцев, но иногда затрудняет идентификацию конкретного автора (многие из них писали симфонии и концерты десятками). Как замечал А. Карс, «единственное, чего мангеймцы не могли дать, так это гения» (Карс 1989, 156).

Несколько на отшибе, сам по себе, вне каких-либо школ, творил **К. Ф. Э. Бах**, который не очень ладил с Фридрихом II в Берлине и после неоднократных попыток освободиться от королевской службы наконец переселился в 1767 году в Гамбург в качестве преемника своего крестного отца Телемана в должности городского музикдиректора. Хотя в музыке «гамбургского» Баха даже в 1770–1780-х годах

³ Неустановленное лицо. — Л. К.

продолжали звучать отголоски высокого Барокко, а в более ранних произведениях чувствуется несомненное воздействие берлинской школы, все же масштаб его дарования и оригинальность обуревавших его творческих идей ставили его совершенно особняком. При том, что и струнные, и оркестровые симфонии, и концерты его по своему языку архаичнее написанных ранее мангеймских, авторский стиль К. Ф. Э. Баха намного ярче и индивидуальнее, а конкретные композиторские решения — смелее, свежее и парадоксальнее. В этом смысле он был не просто одним из многих предтеч, а непосредственным учителем венских классиков, прежде всего Й. Гайдна и Бетховена, которые хорошо знали его музыку и восхищались ею.

Наконец, **Вена** как имперская столица была обречена на то, чтобы стать музыкальным центром, чему сильно способствовала фамильная склонность Габсбургов к музыке. Беря пример с императорской семьи, музицированию и меценатству с удовольствием предавалась высшая знать, нетитулованное дворянство и все прочие слои общества, подражавшие верхам, — интеллигенция, торговцы, священнослужители, финансисты, чиновники, военные и обычные бюргеры самого среднего и даже скудного достатка (школьные учителя, мелкие торговцы, студенты).

Некоторым жителями других стран (например, тому же Бёрни) казалось, будто культ инструментальной музыки в Германии и Австрии обусловлен тем, что немецкий язык мало подходит для пения (МЭЗЕ, 604). Вряд ли, однако, эту причину следует рассматривать как сколько-нибудь основательную. По-видимому, дело было в ином складе мышления и в исторически сформировавшейся способности немцев ценить в музыке не только напевность и приятность, но и внутреннюю логику, красоту композиции, изящество голосоведения и не выразимую словами (да и не нуждающуюся в них) глубину смысла. Кроме того, большую роль сыграла и риторика. Вряд ли случайно то, что в странах, где риторика не становилась частью музыкальной теории и поэтики музыкальной композиции, инструментальная музыка в XVIII веке развивалась трудно или регрессировала (Франция, Италия, Испания).

В эпоху Просвещения к риторике прибавилось умение *общаться посредством музыки*, получая удовольствие от самого процесса музицирования, который зачастую становился главной целью и излюбленной формой досуга. В Вене классической эпохи высокий профессионализм и широко развитый дилетантизм счастливо дополняли друг друга, создавая гармоничную систему музыкально-общественных связей.

На вершине этой системы находились капеллы императора и наиболее знатных и богатых вельмож (архиепископов Зальцбургского и Кёльнского, князей Эстергази и уже упомянутого Карла-Теодора Пфальц-Баварского). Здесь аккумулировались лучшие творческие силы под компетентным и равнодушным патронажем; ведь едва ли не каждый просвещенный властитель в ту эпоху сам являлся либо музыкантом-практиком, либо, по крайней мере, опытным ценителем. Мария-Терезия и все ее многочисленные дети учились пению и игре на различных инструментах; князь Николай Эстергази Великолепный увлекался игрой на баритоне; Николай II Эстергази освоил виолончель и кларнет; зальцбургский архиепископ И. Коллоредо был более или менее сносным скрипачом (Аберт I/I, 338). Аристократы, которые не могли позволить себе содержать большой штат придворных певцов и музыкантов, все же почитали за должное иметь хотя бы небольшие капеллы (Ф. Лобковиц) или ансамбли (квартет

И. Шуппанцига, находившийся в 1806–1815 годах на службе у русского посланника в Вене А. К. Разумовского).

Еще более распространенной была должность собственного пианиста или другого инструменталиста, который обучал членов знатной или богатой семьи своему искусству, выступал на званых вечерах, аккомпанировал господам и их гостям и вообще был в их полном распоряжении. Такая служба могла быть и постоянной, и временной; статус музыканта всякий раз зависел и от его профессиональной репутации, и от других факторов. В частности, одна ситуация складывалась, когда работодатель нанимал именно музыканта и не требовал от него никаких иных услуг. Но нередко бывало и по-другому. Так, А. Гировец вспоминал о графе Фюнфкирхене: ■ «Все служащие и прислуга графа обязаны были быть музыкантами и составляли самый настоящий оркестр» (цит. по: *ЖН*, 106). В венских газетах можно было прочесть объявление вроде следующего: ■ «Требуется слуга, холостой, хорошо натренированный в музыке, особенно в игре на виолончели» (*Wiener Zeitung*, 1785; цит. по: *ЖН*, 257). С другой стороны, в музыкальном справочнике по Вене и Праге за 1796 год перед читателем открываются и более заманчивые перспективы: ■ «Молодой человек, хорошо играющий на скрипке <...> получит доступ и встретит превосходный прием в домах, куда, возможно, ему из-за общественного положения или воспитания никогда не удалось бы попасть» (цит. по: Фельдгун 1994, 200).

Благодаря всему этому в Вене в XVIII веке сложилась исключительно благоприятная обстановка для развития всех жанров инструментальной музыки. В 1783 году И. К. Рисбек в книге своих впечатлений «Письма путешествующего француза о Германии к своему брату в Париже» свидетельствовал: ■ «Здесь можно собрать 4 или 5 оркестров, каждый из которых будет бесподобным. Число истинных виртуозов невелико, но в том, что касается оркестровой музыки, вряд ли в целом мире сыщешь что-то более прекрасное» (цит. по: *Zaslaw* 1989, 99–100).

При этом венская традиция апеллировала скорее к камерности, приватности, элитарности, нежели к эффектному внешнему блеску, рассчитанному на анонимную публику больших филармонических концертов или на всякий раз случайную аудиторию странствующих виртуозов, постоянно вынужденных доказывать свою техническую состоятельность. Вместе с тем венская атмосфера всеобщего культа музыки почти исключала заметные проявления художественного снобизма и локальной замкнутости, без ощутимой доли которых, например, не обходились парижские салоны. Потому Вена и стала Меккой для музыкантов самых разных национальных школ и индивидуальностей. Конкуренция здесь была чрезвычайно острой, но всякий истинный талант находил себе поклонников. Перечислять здесь или хотя бы кратко характеризовать даже наиболее значительных предшественников и современников венских классиков было бы, вероятно, излишне — многие из них достаточно хорошо известны.

Лондон также играл заметную роль в развитии инструментальной музыки XVIII — начала XIX века, при том, что собственных английских композиторов европейского уровня в это время практически не появлялось. В наши дни благодаря усилиям англоязычных исследователей и исполнителей воскрешены имена У. Бойса, Т. Арна и других авторов, но в свое время на континенте их практически не знали, да и в самой Англии их зачастую затмевали иностранцы. Некоторые из приезжих музыкантов работали в Англии сравнительно недолго,

другие оставались навсегда. Этот процесс начался еще с Генделя; затем его примеру последовали И. К. Бах, К. Ф. Абель, М. Клементи, Ф. Кошвара, Дж. Крамер, Л. Дусик и другие. В частности, оркестр лондонского Королевского театра, исполнявший в 1764 году первые симфонии В. А. Моцарта, состоял преимущественно из иностранцев, среди которых немало было итальянцев⁴ (Zaslaw 1989, 25–26). Напомним также, что в 1765–1782 годах в Лондоне функционировали абонементные концерты Баха — Абеля, традицию которых подхватил уроженец Бонна И. П. Саломон, прославившийся тем, что пригласил в Лондон Й. Гайдна. Бетховен, до конца жизни мечтавший о подобной гастрольной поездке в Англию, создал свою Девятую симфонию по заказу Лондонского филармонического общества.

Английская музыкальная культура, как и венская, была практически всеядной и открытой для любых влияний, однако отличалась от венской своей коммерческой публичностью. Приезжим музыкантам здесь очень щедро платили, но из любого успеха организаторы концертов умели извлекать прибыль. Институтами английской музыкальной культуры очень рано сделались более или менее общедоступный платный концерт (приватный, абонементный, позднее также филармонический), многолюдный фестиваль (чествования памяти Генделя начиная с 1784 года), объединение в одних руках нотного издательства, нотной торговли и производства музыкальных инструментов (фирма «Клементи и К^о»).

Несомненно, к числу музыкальных столиц Европы в XVIII веке принадлежал и **Санкт-Петербург**, однако прежде всего это касалось оперного искусства, щедрое культивирование которого начиная с 1730-х годов и кончая эпохой Екатерины II способствовало коренному изменению самого типа национальной музыкальной культуры и переходу ее в русло западноевропейской письменной профессиональной традиции. Мы не будем затрагивать здесь обширнейшего круга проблем и сопутствующих явлений, связанных с этим процессом. Подчеркнем лишь, что, хотя инструментальная музыка находилась преимущественно на периферии интересов самих русских композиторов классической эпохи (за исключением немногих авторов-виртуозов, вроде Хандошкина), общий уровень музыкальности столичной и даже провинциальной аудитории в конце XVIII — начале XIX века был столь высоким, что в Россию устремился настоящий поток выдающихся инструменталистов. Некоторые оставались в стране навсегда или надолго (И. В. Гесслер, Дж. Филд), другие совершали более или менее длительные гастрольные поездки (И. Яринович, П. Род, И. Шуппанциг, Ф. Рис и др.). В свою очередь, русские аристократы — меценаты и любители музыки — жившие либо бывавшие в Европе, активно интересовались творчеством своих великих современников, венских классиков, и способствовали распространению их музыки в России.

⁴ Кстати, Л. Моцарту предлагали остаться в Лондоне вместе с маленьким сыном, суля хорошие перспективы, но отец отверг эту соблазнительную идею на том основании, что Вольфганг может превратиться в Англии в протестанта.

7.3. Институт концерта

О концерте как о специальном общественно-культурном институте — собрании людей с целью исполнения и слушания музыки — имеется не очень обширная, но содержательная литература, в том числе и на русском языке (Дуков 1999). Классическая эпоха представляет в этом отношении особый интерес, поскольку в ней существовали едва ли не все возможные формы и типы концертов, свойственные как предыдущим, так и последующим временам.

Само понятие «концерт» претерпело в XVIII веке заметную эволюцию, что видно на примере его дефиниций в источниках эпохи.

■ «Concerto (*итал.*), концерт — обозначает коллегию или некое музыкальное собрание» (Walther 1732, 139); ■ «Концерт — собрание музыкантов, исполняющих вокальные и инструментальные произведения. Обычно слово концерт не относится к собраниям, состоящим менее чем из 7–8 музыкантов, исполняющих многоголосную музыку» (Rousseau 1768, 111); ■ «Концерт. 1) Под этим словом подразумевается многоголосная музыка, исполнение которой либо организуется регентом для удовольствия как своего, так и двора, при котором он служит, либо устраивается для публики, так что каждый любитель музыки с равным правом за определенную плату может принять в нем долю, музыка же исполняется особенным объединением артистов или дилетантов» (Koch 1802, 349).

Любопытно, что во всех этих и многих прочих сходных определениях выделяется «человеческий фактор» — концерт как объединение заинтересованных индивидуумов, но нигде на первый план не выводится «коммерческое» начало, хотя Кох уже о нем упоминает.

Иногда знание того, в каких обстоятельствах, кем и перед какой аудиторией произведение должно было быть исполнено, помогает понять особенности художественного замысла композитора и закономерности тех или иных творческих решений, как типовых, так и сугубо индивидуальных. Поэтому мы перечислим наиболее распространенные формы концертного бытования музыки в классическую эпоху, опираясь на уже существующие исследования.

Приватный концерт существовал во всех странах и был наиболее старинной формой музицирования для избранного круга. Такие концерты можно условно разделить на придворные, салонные и домашние. Придворные имели наиболее регламентированный характер (было точно известно, кто приглашен, кто будет выступать и что исполнять); салонные были более свободными (композитор мог сделать слушателям сюрприз или пуститься в импровизацию, конкурирующие виртуозы — вступить в состязание или, наоборот, внезапно сыграть дуэтом), а домашние вообще следовали лишь устремлениям самих участников музицирования. Объединяли все приватные концерты следующие факторы: заранее приглашенная и, следовательно, не анонимная публика (которая, к тому же, обычно не платила за вход) — а также специфические взаимоотношения профессиональных музыкантов и дилетантов.

Последнее требует некоторых разъяснений. Исполнителями в частных концертах могли быть и зачастую являлись музыканты совершенно различного социального статуса, и потому некоторые из них (монархи, знать, обычные любители) принципиально не получали за выступление никаких гонораров, другие (виртуозы-«звезды») вправе были рассчитывать на ценные подарки или заранее

договариваться о гонораре, а третьи (штатные придворные музыканты) находились на жаловании и выполняли свои обычные служебные обязанности (что, в принципе, не исключало разовых материальных поощрений за удачное выступление). Граница между профессионалами и непрофессионалами пролегла при этом не столько в области ремесла, сколько в области социальных отношений. Так, уже упоминавшийся Фридрих Великий был вполне профессиональным флейтистом, однако его ежедневные камерные концерты становились и для слушателей, и для штатных музыкантов обременительной обязанностью. С другой стороны, приватное музицирование у других монархов, происходившее иногда вне рамок строгого этикета, приносило, по-видимому, удовольствие как коронованным, так и некоронованным исполнителям (например, Иосиф II любил запросто помузицировать с Гассманом и Сальери). Для некоторых венценосных и знатных особ музыка была не просто модой, а истинной отрадой и духовной отдушиной. Вспоминая об осени 1794 года, фрейлина В. Н. Головина писала о вечерах в Зимнем дворце, проведенных ею в обществе молодой великокняжеской четы, Александра и Елизаветы: ■ «Лучшие музыканты, и во главе их Диц [А. Ф. Тиц], исполняли симфонии Гайдна и Моцарта. Великий князь играл на скрипке, а мы слушали эту прекрасную музыку из соседней комнаты, где почти всегда бывали вдвоем с великой княгиней» (Головина 1996, 134).

Удивительным документом является дневник императрицы Марии Терезы Сицилийской, супруги австрийского императора Франца, в котором отражены хронология и репертуар приватных придворных концертов, проходивших в 1801–1803 годах, в которых принимали участие и члены императорской семьи, и профессиональные музыканты: ■ «24 января 1802. Ария из “Сотворения” Гайдна, пел великий герцог [Фердинанд III Тосканский]. — Заключительный хор 2-го акта из “Сотворения” Гайдна. — Дуэт из “Сотворения”, спет мною и Вайнмюллером. — Заключительный хор из 1-го акта “Сотворения” Гайдна; 25 января 1802: “Симфония Гайдна”; 28 февраля 1802: “Месса Гайдна Йозефа”» — и т. д. (цит. по: ЖН, 493).

Приватные концерты имели и другие разновидности:

- Выступление виртуоза (или виртуозов) перед светской публикой не с целью получения гонорара, а ради завоевания или поддержания высокой репутации, ради ознакомления слушателей с новыми произведениями или ради чести быть принятым именно в этом обществе; в этом случае виртуоз фактически находился на положении гостя, пусть и гостя особого рода. В 1770 году Л. Моцарт сообщал жене, что концерты с участием их сына в Вероне и Мантуе были бесплатными (Zaslaw 1989, 159); но ради славы на эти жертвы пойти стоило. Насколько нам известно, никогда не получал гонораров за свои выступления в салонах венских аристократов и Бетховен.

- Чисто любительский концерт, когда все выступавшие делали это ради удовольствия.

- Собрание профессионалов в собственном довольно узком кругу для занятий высоким искусством. К данному роду относились вечера в венском доме барона ван Свитена, на которых хозяин дома в компании И. Г. Альбрехтсбергера, В. А. Моцарта, Й. Гайдна, а впоследствии и молодого Бетховена устраивал исполнения произведений И. С. и К. Ф. Э. Бахов, Генделя и других избранных авторов.

Концерты по подписке и по абонементам — форма, переходная от приватного концерта к публичному. Устроителями таких концертов обычно были

либо частные лица, делавшие это, однако, на более или менее регулярной основе и с откровенно коммерческими целями — либо общества любителей музыки, цели которых были скорее просветительскими (но об обществах — чуть далее). В некоторых странах такие концерты именовались «академиями».

Размах этих концертов простирался от почти камерных собраний с небольшим кругом избранных слушателей до грандиозных мероприятий в театральных залах, длившихся по несколько часов и собиравших многотысячную публику. Но в любом случае инициатор «академии» сам должен был заботиться и об аренде зала, и о привлечении подписчиков, и о продаже билетов, и о приглашении других музыкантов. Среди последних оказывались и выдающиеся мастера, желавшие оказать бескорыстную помощь коллеге или заинтересованные в лишнем появлении на публике, и начинающие виртуозы, которым, наоборот, протезировал устроитель концерта, и искусные дилетанты из числа друзей и учеников. Естественно, не все они получали за свое выступление деньги; для многих моральный фактор оказывался более важным. Организатор же «академии» в случае успеха мог неплохо заработать, а в случае неуспеха понести серьезные потери. Были, впрочем, и благотворительные «академии», также устраивавшиеся частными лицами.

Поначалу подписные «академии» включали в себя только смешанные программы, в которых инструментальная музыка перемежалась вокальными номерами. Такое понятие, как публичный сольный *Klavierabend*, классической эпохе было не известно: если концерт-академию устраивал виртуоз-пианист, он обычно нанимал оркестр или приглашал коллег других специальностей. Фортепианные сона-ты не исполнялись в открытых концертах практически никогда, ансамблевые — изредка.

В начале XIX века возникла практика абонементных *квартетных* собраний. Это было своего рода революцией, поскольку в XVIII веке квартеты игрались исключительно в приватном кругу. Впрочем, о квартетном музицировании мы поговорим далее особо.

Концерты различных музыкальных обществ существовали как на абонементной, так и на разовой платной основе. Целями подобных объединений обычно была, как уже говорилось, не столько коммерческая выгода, сколько просвещение или благотворительность; члены общества платили взносы, размер которых зависел от статуса и состоятельности данного лица.

Сами эти общества можно выстроить в определенную иерархию, отражающую вместе с тем их историческое развитие:

- *Объединения профессионалов и любителей* ради совместного музицирования, получившие широкое распространение примерно с середины XVIII века в крупных городах. В Италии, Франции и в некоторых других странах такие общества существовали еще в XVII веке и чаще всего назывались «Академиями»; в Германии — «*Collegium musicum*»; в ходу были и другие обозначения — просто «Концерты», «Духовные концерты», «Ассамблеи».

Известно, что лейпцигской студенческой организацией *Collegium musicum* некоторое время руководил И. С. Бах. В 1745 году — то есть еще при жизни Баха — в Лейпциге появилось «Музыкальное общество», во главе которого стоял Ф. В. Марпург. За счет членских взносов Общество устраивало по воскресеньям концерты в частных домах. Как писал Марпург, ■ «При этом каждый раз музыка начинается с увертюры или симфонии, сочиненной лучшими мастерами, после чего следуют еще 7 или 8 пьес» (цит. по: Pinthus, 82). В Берлине в 1750-х годах

функционировало сразу три подобных любительских общества. В 1770 году в прусской столице были организованы «*Любительские концерты*» Г. Бенды и Г. Л. Бахмана, просуществовавшие под руководством последнего вплоть до 1797 года (Там же, 85). В Гёттингене абонементные концерты для студентов университета устраивал И. Н. Форкель, причем всякий, купив абонемент, мог бесплатно привести с собой даму (любопытно, что студентам университета в Галле, напротив, в аналогичной ситуации брать с собою девушек запрещалось (Там же, 121).

Поскольку в настоящей главе речь идет об инструментализме, мы не будем здесь специально затрагивать вопроса о *певческих обществах* и *певческих академиях*, особенно популярных в первой трети XIX века, однако хотя бы упомянуть о них, конечно, стоит. Эти певческие общества также являлись объединениями любителей под руководством профессионалов (Певческая академия в Берлине, созданная в 1816 году К. Ф. Цельтером на основе образованной им еще в 1804 году певческой школы, Певческая школа при Венском обществе любителей музыки, которую в 1817 году возглавил А. Сальери и др.). Некоторые из них, в том числе обе упомянутые, впоследствии были преобразованы в консерватории или аналогичные высшие учебные заведения. Ближе всего к певческим объединениям были организации типа «Духовных концертов», в которых, однако, могли звучать и инструментальные произведения.

Профессиональные концертные объединения возникали иногда в силу далеко не художественных причин. Так, целью основанного в 1771 году в Вене Ф. Л. Гассманом общества «Концерты в пользу вдов и сирот оркестровых музыкантов» была материальная помощь семьям умерших коллег, так что сама организация представляла собой своего рода профсоюз или пенсионный фонд. Возможно, Гассман почерпнул опыт подобных организаций в Италии, где они существовали с XVII века. После Гассмана этим обществом долгие годы (до 1819-го) руководил его ученик Сальери, бравший на себя хлопоты по устройству и проведению регулярных — на Рождество и перед Пасхой — благотворительных концертов с участием лучших исполнительских сил и с обширными масштабными программами. В этих концертах большое место занимали крупные ораториальные произведения, однако исполнялись также симфонии Гайдна, Моцарта и Бетховена и т. д. Подобные организации существовали и в других странах.

Консерваторские и филармонические концерты в целом были типичны скорее для XIX века, нежели для XVIII, однако их история началась как раз в интересующее нас время. Что касается консерваторий, то выступлениями инструменталистов еще раньше славилась венецианские приюты (оспедале), в которых музыку преподавали мастера самого высокого уровня: Н. Порпора, И. А. Хассе, Б. Галуппи, Дж. Сартти. В старейшем приюте, женском оспедалетто «Делла Пьета», в 1703–1740 годах преподавал А. Вивальди. В 1776 году три самые знаменитые венецианские консерватории («Мендиканти», «Инкурабили», «Сантис Джованни э Паоло») перешли на попечение государства. Из-за трудностей финансирования к XIX веку их деятельность была резко сокращена, и о былом блеске выступлений воспитанников и воспитанниц остались лишь воспоминания. Однако скрипачка Режина Стриназакки, мастерству которой отдавал должное В. А. Моцарт, была выпускницей именно венецианского оспедале «Делла Пьета».

В первой трети XIX века развернули активность филармонические общества (Лондонское, Петербургское и другие), устраивавшие концерты как в благотворительных целях, так и в коммерческих и просветительских.

В целом для музыкальной практики классической эпохи были характерны два процесса: постепенный переход от избранной аудитории к анонимной массе слушателей и возникновение концертного предпринимательства с его инфраструктурой — администрированием, контрактной системой, строительством и арендой концертных помещений — а также с неуклонным вытеснением из публичных выступлений дилетантов (см.: Pinthus 1977, 143–144).

Всё это самым непосредственным образом сказалось и на развитии классического инструментализма, и на эволюции поэтики ведущих инструментальных жанров — симфонии, концерта, камерного ансамбля, сольной сонаты. Если для раннеклассической эпохи и даже во многом для периода классики 1780–1790 годов все названные жанры инструментальной музыки относились к *камерным*, то есть исполняемым в замкнутом частном помещении, будь это дворцовый зал или небольшая гостиная, то в конце эпохи поэтика камерности сохранилась лишь в ансамблевой и сольной музыке, а симфония и концерт превратились в жанры публичные, рассчитанные на широкую публику и на акустику большого зала.

Вопрос о помещениях, где происходили концерты, также заслуживает некоторого внимания. Как замечает Е. В. Дуков, «пространство, которое обживали первые концертные предприятия <...> было несакральным и неэлитарным» (Дуков 1999, 155). Собственно концертных залов, предназначенных только для данных целей, в XVIII веке было очень немного: с 1713-го Хикфорд-Рум в Лондоне; с 1761-го концертный зал в Гамбурге; с 1781-го Гевандхаус в Лейпциге. В Вене такого помещения не было вплоть до 1830 года, когда был построен донныне функционирующий зал Общества любителей музыки.

Следовательно, в классическую эпоху концертными залами служили другие помещения, каждое из которых имело свою специфику, семантику и атмосферу.

Прежде всего, это **театры**. Концерты в них давались во время поста, когда были запрещены сценические представления; кроме того, такие запреты распространялись и на дни государственного траура и дни памяти членов правящей семьи (а поскольку династии были обычно разветвленными, то этих дней в году набиралось не так уж мало). Именно в театрах проходили большие бенефисные и благотворительные «академии» частных лиц и филармонических объединений.

В таких концертах обычно участвовал и местный штатный оркестр, то есть профессионально сыгранный коллектив инструменталистов, которому были по силам масштабные и технически трудные произведения — вплоть до Девятой симфонии Бетховена. Кроме того, сугубо камерная музыка, ансамблевая или сольная, могла «потеряться» в обширном театральном пространстве, поэтому в «академиях» преобладали оркестровые и вокальные сочинения, а солист обычно выступал или в сопровождении оркестра, или в качестве импровизатора.

Программы концертов, дававшихся в театрах, всегда были *смешанными*. Возможно, традиция делать «гвоздем программы» сольные вокальные или хорové произведения возникла именно из-за того, что подобные концерты предлагались публике *вместо* оперного или иного сценического представления. По-видимому, учитывался и тот факт, что широкой публике, в отличие от завсегдатаев частных концертов, воспринимать программу, составленную из сугубо инструментальных произведений, было нелегко, и ей давали возможность отвлечься или развлечься, услышав что-то более доступное и зачастую уже любимое (арии,

дуэты и сцены из популярных опер и ораторий). Как мудро замечал в 1779 году И. Н. Форкель, ■ «При выборе пьесы <...> прежде всего нужно руководствоваться тем, чтобы слушатель находил в ней интерес. Степенью этого интереса определяется степень удовольствия, которого он ждет от концерта. <...> Текст или действие сразу же послужат слушателю своего рода переводчиком музыкальных созвучий <...> текст говорит ему то, что хотят выразить и обозначить звуки, которые в инструментальной музыке он, может быть, из-за недостаточного знания искусства и опыта, слышит лишь как бессмысленные и случайные комбинации звуков» (цит. по: Kropfing 1980, 307).

Поэтому некая театральность и действенность музыкального «жеста» свойственна произведениям, рассчитанным на исполнение в больших смешанных концертах перед широкой публикой. Симфония превращается в подобие драмы или комедии; концерт уподобляется оперной сцене; импровизация же или вставная сольная каденция становится почти цирковым номером, ибо в ней виртуоз должен не только проявить богатство фантазии, но и продемонстрировать целый фейерверк технических приемов.

В числе других помещений, где регулярно или время от времени проводились концерты, были залы при наиболее престижных гостиницах, актовые залы в университетах и ратушах, пустующие склады, казино, а также площадки и павильоны в парках и садах (см. подробнее: Дуков 1999, 155–157). Звучание музыки в садах было, впрочем, весьма старинной придворной традицией, но в XVIII веке такие развлечения сделались практически общедоступными (например, в лондонском Воксале, открытом в 1742 году, в венских парках Пратер и Аугартен). Чем большей была степень совмещения всевозможных удовольствий (прогулок, трапез, танцев, игр) с музыкальными впечатлениями, тем неизбежно облегченнее становились программы. Наконец, в классическую эпоху существовал и довольно обширный слой прикладной инструментальной музыки, специально сочинявшейся в развлекательных целях — это целые сборники оркестровых или ансамблевых балльных танцев (менуэтов, контрдансов, «немецких») у венских классиков и полонезов у русских композиторов, застольная музыка, русская роговая музыка и т. д.

Наиболее типичным местом для проведения частных концертов в классическую эпоху был **зал** в аристократическом дворце или богатом доме — зал достаточно просторный, чтобы в нем нашлось место даже для оркестра, но в то же время сохраняющий атмосферу интимности, когда музыканты и слушатели ощущают дыхание друг друга и видят выражение лиц и глаз.

Что касается **церкви**, то традиция исполнения в ней концертов во внеслужебное время была скорее свойственна эпохе Барокко, причем культивировалась прежде всего в протестантской Германии (воскресные *Abendmusiken*, устраивавшиеся Д. Букстехуде и его современниками). Упадок органного искусства после смерти И. С. Баха должен был способствовать отмиранию этой традиции или ее погружению в летаргический сон. Однако против концертов в церкви выступали и многие ревнители чистоты нравов, так что подобная практика существовала лишь в виде исключений.

Это, разумеется, не означало, что инструментальной музыке путь в храм был вообще заказан. Во-первых, иногда в храмовых помещениях все же проводились «Духовные концерты», дававшиеся во внелитургическое время. Во-вторых, эпоха Просвещения, пронизанная духом светскости, уже не могла обойтись без оркест-

ра, сопровождающего праздничную мессу, равно как без уже привычных симфоний, инструментальных концертов или трио-сонат. Но, хотя столь пышно обставленное богослужение зачастую приобретало черты концерта (избранная публика являлась по специальным приглашениям, рассчитывая насладиться искусством заранее известных исполнителей), собственно концертом оно все же не являлось. Тем не менее «церковные симфонии» или симфонии вполне светские, но функционировавшие в качестве литургической музыки, были обычной частью музыкальной практики 1770–1790-х годов в самых разных странах и городах: в Вене, Зальцбурге, Милане, Болонье и т. д. Множество примеров такого рода приведено в книге Н. Заслава о симфониях В. А. Моцарта; ограничимся лишь некоторыми, самыми впечатляющими. Так, документально установлено, что около 1775 года в баварских и австрийских церквях и монастырях в качестве литургической музыки исполнялись увертюры к комическим [!] операм Гретри, Госсекса, Филидора и Монсиньи; совсем юный Ф. Сор, прибывший в 1790-м поступать в певческую школу при монастыре Монтсеррат близ Барселоны, вспоминал, что на утренней мессе оркестр, состоявший из мальчиков-воспитанников, исполнил по частям симфонию Гайдна: ■ «В оффертории они сыграли интродукцию и Allegro одной из гайдновских симфоний In D, во время причастия — Andante, а при последнем чтении Евангелия — Allegro» (Zaslaw 1989, 81). Примечателен и факт исполнения во время службы 1 сентября 1828 года в Университетской церкви в Лейпциге симфонии В. А. Моцарта № 41 «Юпитер», что косвенным образом подтверждает гипотезу о связи стилистики этой симфонии с церковной музыкой (Там же, 87).

Особым местом звучания инструментальной музыки было собственно городское пространство — **улица или площадь**. Мы имеем в виду практику исполнения серенад (то есть фактически ночных концертов в чью-то честь), чрезвычайно распространенную в Вене классической эпохи. В 1794 году анонимный наблюдатель описывал эту практику в «Венском театральном альманахе» в весьма прочувствованных выражениях: ■ «Такие серенады исполняются не одним певцом в немудреном сопровождении гитары, мандоры или другого инструмента, как в Италии или Испании <...> нет, эта ночная музыка состоит из многоголосных трио и квартетов (большей частью оперных), либо исполняется духовыми инструментами, а зачастую даже целым оркестром, причем играют самые большие симфонии. <...> Именно эти ночные серенады наглядно показывают всеобщую любовь к музыке, ибо, как бы поздно они ни давались <...> вскоре можно увидеть людей у открытых окон, а через несколько минут музыканты бывают окружены толпой аплодирующих слушателей (часто, как в театре, требующих повторения пьесы), и они редко расходятся по домам до завершения серенады, а некоторые группы потом сопровождают музыкантов в другую, соседнюю часть города» (цит. по: Zaslaw 1989, 367–368).

Естественно, все виды больших публичных концертов подразумевали в классическую эпоху участие оркестра (в барочной практике справедливее говорить не об оркестре, а скорее об ансамбле). Оркестры имелись и в театрах, и в церквях, и в монастырях, и в частных капеллах, и в учебных заведениях. Поэтому в нашем очерке оркестровое исполнительство будет рассмотрено прежде, чем прочие виды ансамблевого и сольного музицирования.

7.4. Оркестровая музыка и оркестровое исполнительство

Классический симфонический оркестр сформировался в XVIII веке на основе итальянского оперного оркестра. Французский тип оркестра, также имевший оперное происхождение, уже во времена Рамо сдал свои позиции под влиянием итальянского, хотя некоторые специфические черты сохранил даже в написанных для Парижа партитурах Глюка и его последователей. Поскольку подробно останавливаться на французском оркестре мы в дальнейшем не будем, отошлем читателя к имеющейся на этот счет литературе (Дюрон 1989; Карс 1989, VI–VII). Впрочем, в отдельных случаях французская специфика будет оговариваться.

В классическую эпоху еще достаточно четко различались театральный, церковный и «камерный» типы оркестра. Эта традиция дожила как минимум до середины XIX века — в частности, в «Заметках об инструментровке» М. И. Глинки про эти отличия еще упоминается в связи с разговором о специфике акустики разных помещений и соответствующей им манере оркестрового письма (Глинка 1973, 181–182). В театральном оркестре у классиков могли входить инструменты, которых мы не найдем в их же симфонических партитурах или найдем лишь в редких, особых случаях: английский рожок, арфа, тромбоны, «янычарская музыка». В классических симфониях, написанных для «камерного» оркестра, арфа не встречается ни разу, а другие из упомянутых инструментов — в единичных исключительных случаях (см. раздел «Инструментарий»).

Для раннеклассической музыки характерно постепенное, эволюционно-медленное изживание партии *continuo* с характерным бряцанием аккомпанирующего чембало. Проще всего, но и ошибочнее всего видеть в этом лишь пережиток эпохи Барокко, которую иногда даже называют «эпохой генералбаса». В ряде случаев *continuo* оставалось необходимым, и чтобы избавиться от него, нужно было сломать целый набор вполне разумных традиций, касавшихся рассадки оркестрантов и способов руководства ими. От *continuo* не могли отказаться даже некоторые «авангардно» настроенные музыканты, воспитанные, однако, в барочной традиции (например, К. Ф. Э. Бах). Что уж говорить о тех, кто был вовсе не склонен к новациям! Е. В. Дуков обратил внимание на колоритную филиппику И. Ф. Кирнбергера в адрес его вольнодумных берлинских коллег: ■ «Рейхардт, Марпург и тому подобная сволочь устроили или хотят устроить концерт для показа модной музыки и для осмеяния работы лучших прежних композиторов. Аккомпанирующий клавир они вовсе хотят выкинуть, и оркестр наподобие рудопов или трактирных музыкантов устроить» (Дуков 1999, 154). Дело в том, что капельмейстер, обычно сидевший за чембало и игравший партию цифрованного баса, должен был обладать изрядными познаниями, которых заведомо не было у «трактирных музыкантов»; народные оркестры обходились, естественно, и без генералбаса, и без чембало, громоздкого для переноски и капризного в отношении настройки. Так что наличие *continuo* отчасти символизировало причастность музыки к «высокому» жанру.

Рудименты *continuo* (сохранение партии клавира в оркестре для поддержания ансамбля; присоединение солирующего пианиста к оркестру во время *tutti* в клавирных концертах) постоянно встречаются в оркестровой практике вплоть до начала XIX века — не только у К. Ф. Э. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта и в ранних

концертах Бетховена, но даже у И. Н. Гуммеля (Grove 13, 681; Карс 1989, 139). Уникальный для венских классиков пример эпизода с *солирующим* фортепиано имеется в финале «Лондонской симфонии» № 98 Й. Гайдна (1792); в других частях рояль трактовался как инструмент *continuo*. Известно, что во время лондонских концертов 1791–1793 годов Гайдн дирижировал своими симфониями, сидя в центре эстрады-амфитеатра за фортепиано, а по его правую руку располагался концертмейстер И. П. Саломон (см. схему Н. Заслава в: Grove 13, 684; Zaslav 1989, 465).

В то же время *continuo* перестает играть в симфонической музыке *формообразующую* роль, оставляя себе лишь сугубо вспомогательные функции (поддержка *tutti*, восполнение недостающих голосов, помощь в выстраивании ансамбля). Цифровки становятся все проще и проще, и вместо барочных рядов цифр лишь изредка встречаются указания на сектаккорд или септаккорд. Появляются эпизоды, в которых *continuo* вообще молчит. Музыка благодаря этому словно освобождается от корсета барочной равномерной пульсации и приобретает особую гибкость, подвижность и легкость дыхания.

Инструментальный состав раннеклассического, а во многом и классического камерного (не театрального) оркестра был по нынешним меркам довольно скромным.

Опорой и ведущей силой служила струнная группа, партии которой записывались на четырех строчках (контрабасы дублировали виолончельную партию октавой ниже). Реальных голосов было, однако, чаще всего три или даже два (альты нередко дублировали партию виолончелей, а первые и вторые скрипки также часто звучали в унисон). Случалось, что партия альтов вообще за ненадобностью отсутствовала.

Из деревянных духовых стабильно использовались гобои и фаготы (облигатные флейты мы не всегда найдем даже в ранних партитурах Й. Гайдна). Фаготы играли вместе с басами и порой специально не выписывались. Флейты требовались не всегда, и когда это случалось, на них играли гобоисты. Компанию деревянным духовым составляли две (несколько реже — четыре) валторны.

Вопрос об участии в оркестре кларнетов не так прост, как это кажется на первый взгляд. Чаще всего можно встретить с утверждением, что в классический оркестр кларнеты вошли лишь в конце XVIII века, что, с одной стороны, верно, если говорить только об оркестре классических симфоний, а с другой стороны — верно лишь отчасти.

Кларнеты появились в оперном оркестре еще в начале XVIII века в Венеции и некоторых других городах. В середине столетия они использовались и в парижской опере, и в лондонской (в частности, у И. К. Баха). Были известны кларнеты и мангеймцам, но в симфонический оркестр в качестве самостоятельных голосов их не вводили; они могли заменять гобои или появляться от случая к случаю, в зависимости от того, располагал ли соответствующими музыкантами данный оркестр (они есть, например, в довольно ранней «Парижской симфонии» № 31 В. А. Моцарта 1778 года). Известно, что все три поздних симфонии Моцарта 1788 года (№ 39, 40 и 41) инструментованы по-разному: в Симфонии № 39 кларнеты изначально присутствуют (а в трио менуэта даже солируют), в первой редакции Симфонии № 40 их нет, но во второй они есть, а в Симфонии № 41 их опять нет.

В отличие от других деревянных духовых, давно вошедших в оркестр, кларнет обладал слишком индивидуальным тембром и благодаря своей непривычности

мог перетянуть на себя внимание слушателей, что было нежелательным, если только он не выступал в роли солиста. Гретри, например, даже в конце XVIII века продолжал считать, что ■ «когда кларнет исполняет веселые напевы, к ним все же примешивается оттенок грусти. Если бы кто вздумал танцевать в тюрьме, мне хотелось бы, чтобы эти танцы происходили под звуки кларнета» (Гретри 1939, 143). В оперном оркестре изысканный тембр кларнета находил более частое применение, однако этот инструмент всегда подавался как особая краска, выделяющаяся из общей палитры.

Недаром в операх, концертных ариях и клавирных концертах Моцарта 1780-х годов кларнеты встречаются систематически, между тем как в симфониях — в единичных случаях. По остроумному толкованию Ю. А. Фортунатова, рассуждавшего об оперных амплуа кларнета и гобоя, «в опере они действуют на тех же правах, на которых там действуют две женские фигуры: одна — героиня, другая — субретка, которая подчас так же приятна и красива, как ее госпожа, но с менее подчеркнутой чертой благородства. <...> Кларнет с его холодноватой, светлой, звонкой звучностью всегда использовался для эпизодов идеальных» (Фортунатов 1998, 61). Поэтому кларнет, если и применяли как обычный оркестровый инструмент, то старались «спрятать» его среди других духовых, представив столь своеобразную личность всего лишь заместителем гобоев или скромным заполнителем гармонических «пробелов»; сознательное смакование изысканного кларнетового тембра было возможным только в сольной и ансамблевой музыке (в частности, у К. Стамича, В. А. Моцарта), а в чисто оркестровой — пожалуй, лишь с конца XVIII века, но систематически лишь у Бетховена (Третий фортепианный концерт, финал, центральный эпизод в *As-dur* — тему запекает кларнет; Четвертая симфония, *Adagio*, побочная тема — соло кларнета на фоне струнных и фаготов, и т. д.).

Понятно также и предпочтение, которое отдавалось валторнам — единственным представителям медной группы, постоянно присутствовавшим в раннеклассическом и классическом оркестре. Этот инструмент обладал и мощностью, необходимой для кульминаций, и мягкостью, позволявшей ему «маскироваться» под тембры деревянных и участвовать в исполнении гармонических педалей, аккордов, фигураций.

Трубы и литавры обычно мыслились как одна группа, придававшая звучанию «царственный» блеск, и потому использовались только в подчеркнуто праздничной музыке (если в штате оркестра этих музыкантов не было, их специально приглашали из ближайшего военного подразделения). Их выписанные партии можно обнаружить в симфониях, написанных в определенных мажорных тональностях: «церковном» или «победном» *C-dur*, «царственном» *D-dur*, «воинственном» *Es-Dur*. При этом, по-видимому, рука об руку шли два внешне отдельных процесса: отмирание — в силу различных причин — барочной техники игры в манере кларино и *сознательное* избегание композиторами звучания труб в высоком регистре, которое могло бы вызвать дисбаланс общей гармонической вертикали. В частности, В. А. Моцарт, делая собственные инструментовки ораторий Генделя «Мессия» и «Праздник Александра», не только добавлял в партитуру отсутствовавшие там деревянные духовые, но и редактировал оригинальные партии труб, «убирая» пронзительные верха — то ли из-за трудностей исполнения, то ли из-за того, что они вызывали дисбаланс вертикали (см.: Westrup/Zaslaw // Grove 13, 695).

Помня о многокрасочной и виртуозной трактовке духовых в позднебарочном оркестре можно поразиться тому, насколько быстро и внезапно всё это ока-

залось забыто или отвергнуто в переходный период. О странном упрощении письма для духовых в раннеклассическом оркестре писал В. В. Березин: «После блистательной техники солирующих валторн и труб-кларино — педальные звуки в среднем и нижнем регистре и набор незамысловатых ритмических формул. На смену развернутым концертирующим партиям приходят уже пережитая и забытая сигнальная и охотничья фактура, «золотые ходы» как основной тип валторного двухголосия, маленькие и редкие сольные эпизоды. Пройдет полвека, прежде чем валторна вновь станет солирующим инструментом, но уже в лирико-драматическом амплуа. Виртуозные и развитые партии барочных флейт и гобоев превращаются в фоновые, дополняя гармонию в верхней тесситуре. Фагот, получавший в некоторых сочинениях Баха и его предшественников вполне самостоятельные роли в числе главных действующих лиц, используется нерегулярно, обычно с группой струнных басов» (Березин 1998, 13). Однако этот внешний «регресс» имел и свои художественные плюсы. Скупое и осторожное применение духовых придавало их тембрам особую свежесть и первозданность; они не могли приесться слушателю и в мимолетных сольных эпизодах воспринимались как звуковое «лакомство». С другой стороны, очевидное упрощение письма для духовых подчинялось довольно жесткой логике иерархии жанров и тембров, согласно которой в симфоническом оркестре, как оперном, так и камерном, безусловно доминировали «благородные», аполлонические струнные, и чем менее возвышенным и более бытовым был жанр, тем богаче в нем оказывались представленными духовые инструменты — вплоть до образования собственно духового ансамбля или целого оркестра.

Увлечение венцев серенадами в конце XVIII — начале XIX века сыграло свою роль в изменении отношения к духовым; их оркестровые партии в это время стали намного более сложными и ответственными. Однако они все-таки должны были оставаться на вторых ролях и не оспаривать господства «благородных» струнных. Поэтому когда, например, Бетховен уже в своей Первой симфонии попытался обогатить оркестровую палитру насыщенными красками духовых, это вызвало не очень одобрительное отношение рецензента лейпцигской AMZ, писавшего о концерте 2 апреля 1800 года, в котором симфония была впервые исполнена: ■ «...В заключение была сыграна его симфония, отличающаяся высоким мастерством, новизной и богатством идей. Только уж слишком обильно применены в ней духовые инструменты; создавалось впечатление, будто звучит скорее духовая музыка, нежели полный оркестр» (цит. по: ПБ 1, 127).

Звучание тромбонов и тем более «янычарской музыки» не просто оглушительно действовало на изысканный слух аудитории частных камерных концертов, но и грубо разрушало баланс звучностей различных групп и видов инструментов. Кроме того, тромбоны сразу же намекали на торжественно-строгий церковный стиль, противоречивший поэтике камерной музыки, а «янычарский» инструментарий вызывал экзотические или военные ассоциации. Подобные новшества появились лишь в тех классических симфониях, которые исполнялись уже не в частных, а в сугубо публичных концертах («Лондонская симфония» № 100 Гайдна, Девятая симфония Бетховена⁵). Из современников Бетховена

⁵ Приведем отзыв AMZ об инструментовке финала Девятой симфонии Бетховена: ■ «Чрезмерно обилитное использование большого барабана с треугольником, флейты пикколо и контрафагота с контрабасами. Но, несмотря на это, о Бетховене говорят то же самое, что говорили о Генделе: «Даже в заблуждениях — велик» (AMZ 1825, 477).

тромбоны, наряду с 4 валторнами и 3 трубами, использовал в своей Симфонии ор. 102, c-moll, Ф. Кроммер (эти данные приведены в приложении IX к работе: Блинова 1999).

Количественный состав раннеклассического и венского классического оркестра, как оперного, так и симфонического, был сравнительно невелик. Размеры его варьировались примерно от 30 до 60 человек; последняя цифра считалась весьма солидной даже во времена Бетховена⁶. В Германии и Австрии положение практически не изменилось и к 1840-м годам, о чем свидетельствовал Г. Берлиоз, приводивший типичный для небольших немецких городов состав из 47 музыкантов — именно с таким он работал во франкфуртском театре (струнные: 8–8–4–5–4, по 2 деревянных духовых, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, 1 литаврист; Берлиоз 1961, 382).

Причины преобладания подобной умеренности также имели и практический, и эстетический смысл. Последний заключался в оптимальном соотношении звуковой массы и ее качества: небольшой оркестр в камерном зале обеспечивал эффектное звучание *tutti*, но позволял и прослушивать всю фактуру, все сольные реплики инструментов и мельчайшие элементы фактуры. Для оперы слишком большой оркестр также обычно не требовался, ведь ему относительно редко доводилось играть *tutti*. Кроме того, платить жалованье многочисленным оркестрантам могли себе позволить только немногие придворные или городские театры (в конце XVIII века так было, например, в Париже, Берлине, Милане, Неаполе).

Чем более публичным был концерт, тем больше оказывалось количество участников, однако в любом случае венско-классический оркестр даже во времена Бетховена опирался преимущественно на парный состав духовых, с которым соотносился количественный объем струнных. Если верить А. Шиндлеру, «Бетховен не хотел, чтобы оркестр в его симфониях превышал 60 человек, так как он не собирался писать шумовую музыку [*Lärmmusik*] и утверждал, что большой оркестр в определенном смысле не сможет дать многие и часто меняющиеся нюансы» (письмо Шиндлера от 1839 года; цит. по: Biba 1978, 86). Косвенным подтверждением правоты этого утверждения служат некоторые высказывания самого Бетховена. Так, в письме композитора к эрцгерцогу Рудольфу от осени 1811 года говорится о предстоящей репетиции камерного симфонического оркестра, где должны были играть увертюры ор. 113 и 117, а также какие-то из первых четырех симфоний Бетховена: ■ «Мне понадобятся четыре валторны; в симфониях же, конечно, требуются только две. Для исполнения симфоний я хотел бы располагать составом, включающим по меньшей мере четыре скрипки⁷, четыре вторых, четыре первых, два контрабаса, две виолончели» (ПБ 1, № 332). Сугубо камерным был и состав на приватном исполнении Героической симфонии во дворце князя Ф. Лобковица в 1804 году: 5 первых скрипок, 4 вторых, 3 альты, 2 виолончели, по-видимому, 1 контрабас, духовые и литавры — всего 29 музыкантов (Biba 1978, 85).

⁶ Данные о количественном составе различных европейских оркестров XVIII — начала XIX века можно найти в различных справочных и специальных изданиях. См., например: Барсова 1978, 94; Westrup/Zaslaw // Grove 13, 690; Карс 1989, 141–142. Многочисленными таблицами, отражающими состав разных европейских оркестров эпохи В. А. Моцарта, изобилует монография Н. Заслава (Zaslaw 1989).

⁷ Возможно, описка Бетховена: «скрипки» вместо «альтов».

В письме Бетховена от 15 марта 1808 года к графу Опперсдорфу по поводу Пятой симфонии мы читаем: ■ «В последней части симфонии применены 3 тромбона и пикколо. Хотя это и не 3 литавры, но они смогут произвести больший шум, нежели 6 литавр, и шум этот получится более эффектным» (ПБ 1, № 169). Выражение «*Lärm machen*» означало как буквально «произвести шум», так и «вызвать сенсацию». Помимо названных инструментов, в финале задействован и контрафагот, уравнивающий звуковую вертикаль снизу. Разумеется, чтобы сбалансировать *такую* духовую группу, нужно было большее количество струнных, нежели в обычном камерном симфоническом оркестре. Упомянутые здесь шесть литавр — явная гипербола, у классиков их никогда не бывало больше двух.

Вопросам **звукового баланса** в классическую эпоху уделялось пристальное внимание. Количественный состав оперного, церковного или камерного оркестра зависел не только от финансовых возможностей работодателей, но и от акустики данного помещения и оптимального соотношения групп. Имели значение и местные традиции. Так, итальянский оркестр отличался от французского и немецко-австрийского тем, что скрипки доминировали над альтами, а виолончелей часто было меньше, чем контрабасов (этот дисбаланс компенсировался усилением фаготов). Как отмечал Н. Заслав, «преобладание контрабасов с их 16-футовым регистром над 8-футовым регистром виолончелей создает органоподобную звучность, придающую акустике театра или зала сходство с акустикой собора» (Zaslav 1989, 196). Г. Берлиоз еще застал эту обычную для Италии систему, хотя не мог ни понять ее, ни одобрить (Берлиоз 1961, 265). Во Франции баланс выстраивался иначе: важно было равновесие, которое в струнной группе обеспечивалось многочисленными альтами и виолончелями, а контрабасы до начала XVIII века вообще отсутствовали.

Тщательные подсчеты различных комбинаций мы находим в источниках и руководствах, созданных как на заре классической эпохи, по сути еще в переходный период (например, в трактате И. Й. Кванца), так и в начале XIX века («Музыкальный словарь» Г. К. Коха 1802 года)⁸. Чем многочисленнее становилась струнная группа, тем вернее это влекло за собой усиление духовой группы (вплоть до удвоения парного состава). С другой стороны, разрастание струнной группы было чревато утратой ясности в тех местах, где нужна была тонкая артикуляция и рафинированная нюансировка. Поэтому приходилось находить компромиссные варианты: в *tutti* и вообще в громких эпизодах играла вся струнная группа и весь состав духовых, а в *piano* — только часть струнных и по 1–2-м инструментам из общего числа духовых, причудливым образом возвращаясь на новом уровне к барочной практике разграничения групп *ripieni* и *solì*. Так, К. Браун обнаружил в архиве Венского общества любителей музыки комплект голосов Четвертой симфонии Бетховена, в которых рукой композитора в партиях деревянных духовых и литавр были проставлены ремарки «*solo*» и «*tutti*»; по аналогии с этими материалами исследователь предложил свой вариант реконструкции

⁸ Варианты Кванца: при 6–4 скрипках — по 1 альту, виолончели и контрабасу; при 8 скрипках — по 2 альту, виолончели и контрабаса и парный состав духовых; при 12 скрипках — 3 альту, 4 виолончели, 2 контрабаса, по 4 флейты и гобоя, 3 фагота, 2 чембало и теорба. Варианты Коха: церковный и театральный оркестр — по 4–5 первых и вторых скрипок, 2–3 альту, 2–3 виолончели, 2 контрабаса и парный состав духовых; симфонический оркестр — соответственно 6, 6, 4, 4 и 3.

«аутентичного» исполнительского состава Девятой симфонии для записи под управлением К. Хогвуда⁹.

В отдельных случаях обычный классический оркестр усиливался в несколько раз. Так, хотя в 1770-х годах в зальцбургской капелле формально числилось всего 16 членов струнной группы, в праздничных выступлениях участвовали до 40 струнников, поскольку тем или иным инструментом владели также почти все хористы и многие дилетанты; оркестранты, в свою очередь, также зачастую играли не только на своем инструменте (Zaslaw 1989, 4). В Вене подобные случаи также бывали, но лишь изредка, когда давались благотворительные или особо торжественные концерты, в программы которых входили сочинения с участием хора и солистов. Так, в 1800 году при исполнении оратории Й. Гайдна «Сотворение мира» было задействовано 200 участников; тот же по количеству состав был занят в 1806 году на венском исполнении оратории Генделя «Иуда Маккавей»; по сравнению с этим 100 человек, участвовавшие в исполнении в 1817 году оратории Бетховена «Христос на Масличной горе», выглядели явно скромнее, хотя для Вены все равно весьма внушительно. Особенно пышно было обставлено в 1812 году венское исполнение оратории Генделя «Празднество Александра» в пользу пострадавших от пожара в Бадене: в концерте было занято 280 хористов и 310 оркестрантов — для венской практики цифры исключительные (Brown 1988, 8–9). Необходимо, однако, заметить, что, судя по изобразительным материалам эпохи, типичным было расположение хора *перед* оркестром, а не за ним, как это принято ныне; в таких условиях певцам не приходилось перекрикивать оркестровое *tutti*.

В других странах, прежде всего Англии и Франции, большие составы стали более или менее привычными уже в конце XVIII века. Во Франции это, вероятно, было связано с практикой революционных времен, когда всенародные празднества и многолюдные публичные церемонии вывели оркестр на улицу, и к обычному составу стали присоединять инструменты военных оркестров. Во всяком случае, А. Рейха, сверстник и земляк Бетховена, прошедший одинаковую с ним школу обучения в Бонне и Вене, но переселившийся во Францию, придерживался гораздо более широких взглядов на варианты допустимых соотношений групп в оркестре. В своем трактате о композиции, рассуждая об оптимальной оркестровке хоровой фуги, он писал, что:

- при 16 певцах и парном составе духовых нужны 8 скрипок, 3 альты, 3 виолончели, 2 контрабаса и 2 валторны;
- при 20–24 певцах — тройной состав духовых, 12 скрипок, 4 альты, 3–4 виолончели, 4 контрабаса, 2–4 валторны;
- при 32–40 певцах — четверной состав деревянных духовых, по 3 фাগота и тромбона, 12 скрипок, 4 альты, 4 виолончели, 4–5 контрабасов, 4 валторны и орган с 32-футовым регистром (Reicha 1834, 1051).

Рейха упоминает об английской манере привлекать в оркестр по 300–400 музыкантов, но считает это ненужным излишеством и замечает: ■ «Композитор выдающихся заслуг и таланта может располагать следующим количеством музыкантов: 60 скрипок, 18 альтов, 18 виолончелей, 18 контрабасов, 12 флейт, 12 валторн, 12 кларнетов, 12 гобоев, 12 фাগотов, 6 пар литавр, 6 тромбонов» — итого

⁹ Компакт-диск 1989 года (Decca Record Co Ltd, London).

186 музыкантов (Там же, 1196–1197). Возможно, данные пожелания относились все-таки скорее к разряду утопических, нежели практических, однако для французской музыки конца XVIII — первой половины XIX века данная тенденция оказалась очень характерной. Как замечал А. Карс, «даже если не брать гигантских произведений вроде «Реквиема» и «Те Деум», партитуры Берлиоза требуют таких оркестров, которые считаются большими даже в настоящее время¹⁰» (Карс 1989, 218).

Английская манера, о которой неодобрительно отозвался Рейха, обязана своим существованием, по всей вероятности, Генделю, а точнее, торжественным чествованиям его памяти, которые проходили в Англии начиная с 1784 года¹¹. Именно тогда в Вестминстерском аббатстве был собран беспрецедентный для концертов XVIII века состав исполнителей — 513 человек. В оркестр для усиления звучности были включены не только обычные в то время инструменты, но и довольно редкие барочные разновидности (их перечислял в своем описании праздника Ч. Бёрни)¹². Тщательное разучивание исполнявшихся партитур (прозвучали отрывки из ораторий и опер, а также некоторые антемы Генделя) и хорошее руководство концертами заставили даже скептиков признать за таким составом своеобразные преимущества, касавшиеся общего эффекта величия и грандиозности. В 1786 году на очередном генделевском фестивале чисто участников возросло до 640 человек; в следующем году на исполнении «Мессии» их было уже 806 — однако и это не стало пределом. В «лондонской» записной книжке Гайдна за 1792 год имеется рассказ о посещении композитором торжественного богослужения в соборе св. Павла: ■ «За 8 дней до Троицы я слышал в приюте при церкви св. Павла, как 4000 детей пели приводимую ниже песню; руководитель задавал им такт; никакая музыка за всю жизнь не потрясала меня так сильно, как эта, благочестивая и безгрешная» (Bartha 1965, 494). О генделевских же исполнениях Гайдн отзывался более деловито: ■ «В 1791 году в Вестминстере был последний большой концерт с 885 участниками. В 1792 году он был перенесен в капеллу св. Маргариты с 200 участниками; по этому поводу была критика» (Там же, 506; сравни запись на с. 485). Исполнялась, кстати, оратория «Мессия», о чем Гайдн здесь не упоминает.

XIX век поставил свои рекорды: в 1856 году генделевские празднества в Хрустальном дворце в Лондоне собрали 2000 хористов и 500 оркестрантов; в 1883 году — соответственно 4000 хористов и 500 оркестрантов (эти и упомянутые выше цифры приводятся по: Hogwood 1992; 301, 308, 327–329).

Вдаваться в причины и проблемы романтической «гигантомании», свойственной отнюдь не только Англии и не только генделевским фестивалям, а вообще всей европейской музыке второй половины XIX — начала XX столетия, было бы на этих страницах неуместно. Позволим себе лишь заметить, что в какой-то мере эта тенденция может рассматриваться как *внешнее* проявление *внутренне* присущего романтической музыке стремления к бесконечности и в метафизическом, и в непосредственно физическом плане: концепция, в которой музыка не просто говорит *обо всём*, но и *является всем* — мирозданием, теогонией, одухотворен-

¹⁰ То есть в первой трети XX века, когда писалась книга. — Л. К.

¹¹ Датой рождения Генделя тогда ошибочно считался 1684 год.

¹² Сохранилась гравюра, изображающая схему рассадки и расстановки певцов и оркестрантов (см.: Hogwood 1992, 301).

ной материей — естественно подразумевает распространение этой космической омузыкаленности на *всё*, включая реальное пространство и реальное время. Ведь ради изящных миниатюр неловко было бы тревожить таких исполинов, как огромный романтический оркестр или уподобленный оркестру романтический орган; такое искусство властно требует развернутости всех своих параметров: оно, в силу собственной природы, неминуемо пространно, длинно, многословно, обстоятельно-подробно и бесконечно богато оттенками звуковых красок и эмоциональных нюансов. Но классическому стилю такая поэтика в принципе чужда, хотя поворот к будущей грандиозности, как мы видим, намечался уже в рамках интересующей нас эпохи, хотя — что вполне понятно и показательно — все-таки не у венских классиков с их неизменным ощущением меры и баланса. Все стороны оркестрового исполнительства классической эпохи — количественные, качественные, технические, эстетические — были тесно увязаны друг с другом, и нарушение хотя бы одного элемента влекло за собой либо видоизменение всех прочих, либо уязвимость художественного результата.

О способах **рассадки** оркестра мы не будем говорить подробно, поскольку эта проблема в деталях интересна в основном практикам аутентичного исполнительства. Отметим, однако, что в XVIII веке этих способов было довольно много (они запечатлены на картинах, гравюрах, рисунках того времени, а также описаны в трактатах и других источниках). Упомянем лишь о наиболее распространенных.

Первый способ рассадки — визави — был свойствен итальянскому оперному оркестру. В узком пространстве перед сценой или, позднее, в оркестровой яме музыканты располагались двумя длинными линиями лицом друг к другу; по краям сосредотачивались инструменты *continuo* (с каждой стороны — клавесин, виолончель, контрабас, фагот; валторны находились с одного края), а в центре рассаживались скрипки (среди первых помещали гобои) и альты. Такая диспозиция описывалась в конце XVIII века в трактате Галеацци и была вполне типичной также для более ранних времен (см.: Zaslav 1989, 195).

Другой вариант рассадки визави встречался в камерной музыке и был рассчитан на относительно небольшой зал: музыканты располагались лицом друг к другу по двум стенам помещения, а слушатели — в центре между ними.

В больших залах и в публичных концертах чаще встречалась рассадка амфитеатром. В центре (лицом к публике) на небольшом возвышении помещался капельмейстер, его окружали струнные, на периферии располагались деревянные духовые и валторны, еще дальше — трубы и литавры. Примерно так же обычно располагался церковный оркестр.

В бальной и праздничной музыке встречалась диспозиция оркестра ярусами на нескольких балконах. Помимо акустических задач, этот способ выполнял и задачи декоративные, поскольку балконы эффектно украшались.

Наконец, необходимо сказать несколько слов о **дирижировании** классическим оркестром. Дирижера в современном понимании, то есть музыканта, не играющего при исполнении ни на каком инструменте и не ограничивающегося только указанием темпа и такта, но предлагающего публике продуманную интерпретацию произведения, в классическую эпоху еще не существовало. Профессия дирижера не была выделена из профессии капельмейстера, которая включала в себя и сочинение музыки, и ее исполнение, и руководство целым коллективом исполнителей.

Это руководство осуществлялось по-разному. Оно зависело и от местных традиций, и от музыкальной целесообразности. Главной задачей руководителя

оркестра повсеместно считалось четкое указание или буквальное отбивание такта; способы же варьировались. В парижской опере вплоть до конца XVIII века такт громко отбивался увесистой палкой, из-за чего острословы язвительно именovali дирижера «дровосеком» (Руссо 1961, 236). Однако музыканты-практики защищали эту манеру. Например, Гретри писал, что ■ «тактовая палка необходима в театре Оперы, где часто за кулисами исполняют большие хоры <...> Не следует думать, что группе певцов, столь далеко находящейся, слышен оркестр, как бы велик он ни был» (Гретри 1939, 53). Глюк и некоторые другие музыканты, хорошо владевшие скрипкой, управляли оркестром, играя на своем инструменте; поскольку скрипки в классическом оркестре были заняты практически постоянно, то смычок дирижера-концертмейстера одновременно указывал такт. Иногда такой дирижер-скрипач был вынужден отбивать такт, стуча смычком по пюпитру (см.: Берлиоз 1961, 265) или по крышке аккомпанирующего клавесина.

В равной мере была распространена практика дирижирования оркестром из-за клавесина или — позднее — фортепиано. Это касалось прежде всего небольших оперных оркестров, но было принято также и при исполнении клавирных концертов (в таком случае солист был одновременно и дирижером), и в ряде случаев — в церковной музыке для небольшого состава исполнителей, где капельмейстер играл партию органа или чембало и назывался соответственно *maestro al cembalo* (примеры см.: Карс 1989, 290–291). Как уже упоминалось, в этой манере дирижировали В. А. Моцарт, Й. Гайдн и иногда — Бетховен (при исполнении своих фортепианных концертов).

В оперном оркестре XVIII века очень часто имелось два клавесина, расположенных на ощутимом расстоянии друг от друга. Точное разграничение их функций до сих пор остается предметом дискуссий и догадок. Возможно, наличия двух клавесинов требовала акустика; не исключено, что один мог сопровождать арии, другой речитативы или каждый поддерживал солистов, находящихся в разных концах сцены, и т. д. Однако несомненно, что за первым клавесином сидел капельмейстер, а за вторым — его помощник, и капельмейстеру иногда приходилось, предоставив исполнение *continuo* ассистенту, дирижировать свитком нот или отбивать такт (Zaslaw 1989, 197).

Не играющий, а дирижирующий руками капельмейстер оказывался необходимым при участии большого состава исполнителей, особенно смешанного, инструментально-хорового — тогда рассредоточенные в обширном пространстве музыканты лучше видели знаки руководителя. Эта манера получила распространение примерно в начале XIX века. Для большей четкости жеста дирижеры брали в руку либо свиток нот (так было и в эпоху Барокко; см. гравюру на фронтисписе «Музыкального словаря» И. Г. Вальтера 1732 года), либо небольшую палочку¹³. Л. Шпор, рассказывая, как он во Франкфурте-на-Майне в 1817 году отложил в сторону скрипку и взял палочку, называл этот стиль «французским»; в Лондоне Шпор прибег к нему в 1820 году, и для английской столицы это было совершенной новостью; к счастью, Ф. Рис, который тогда сидел за фортепиано, с готовностью пошел Шпору навстречу и уступил ему руководство (Карс 1989, 291).

¹³ «*Baton de mesure* — короткая палка или, обычнее, бумажный свиток, которым во Франции капельмейстер отбивает такт при исполнении оперы или другого вокального сочинения» (Koch 1802, 228).

Считается, однако, что одним из первых музыкантов, кто начал дирижировать руками из-за специального пульта, был Бетховен. На то имелись свои причины: рояль в его симфонических партитурах, кроме концертов, не требовался, а сносным скрипачом композитор не был даже в юности, когда еще пытался играть на этом инструменте. Судя по описаниям современников, Бетховен не столько отбивал или указывал такт, сколько пытался передать жестикуляцией и мимикой требуемые нюансы и общий характер исполняемой музыки. Как замечал К. Браун, примерно до 1810 года бетховенские опыты руководства оркестром без инструмента являлись для венской традиции скорее исключением, но затем «эта практика делалась всё более обычной, хотя наблюдалось значительное сопротивление ей, особенно в среде скрипачей» (Brown 1988, 14). Со скрипкой продолжали дирижировать такие видные венские музыканты, как И. Шуппанциг и Ф. Клемент. Вообще роль концертмейстера — первого скрипача — оставалась чрезвычайно важной, даже когда имелся другой руководитель. В венской опере того времени капельмейстер отбивал такт, находясь за особым пультом, но вел оркестр именно первый скрипач («директор скрипок»). В письме от 7 января 1809 года к Г. К. Гертелю Бетховен описывал плохое исполнение оперы Спонтини «Мильтон» в венском Бургтеатре: ■ «Оркестр при этом разъехался до такой степени, что капельмейстеру, директору и всем музыкантам пришлось потерпеть форменное кораблекрушение, ибо капельмейстер отбивал не вперед, а плелся вместо этого сзади, директор же следовал за ним» (ПБ 1, № 191).

Изредка появлявшиеся в венской практике большие составы, включавшие оркестр, хор и солистов, управлялись сразу *тремя* руководителями: оркестр возглавлял концертмейстер (Violinendirektor), хором руководил хормейстер, обычно сидевший за чембало или фортепиано (Klavierdirektor), а третий участник, собственно дирижер, был занят только отбиванием такта и координированием всех прочих. По-видимому, так исполнялись обе поздние оратории Гайдна и Девятая симфония Бетховена. В благотворительных концертах в пользу раненых солдат, состоявшихся 8 и 13 декабря 1813 года в Венском университете, где впервые прозвучала бетховенская «Битва при Виттории» ор. 91, также участвовали три дирижера. Основным руководителем был Бетховен, и, как он сам писал в напечатанной в газетах Благодарности, ■ «если г. Шуппанциг возглавил первые скрипки, увлекши за собою оркестр своей пламенной и выразительной игрой, то оберкапельмейстер Сальери не посчитал зазорным отбивание такта барабанам и пушкам» (ПБ 2, 181).

Естественно, о диктатуре дирижера в этих условиях не могло быть и речи. Композитор, бравший на себя руководство исполнением своих партитур, разумеется, ощутимо влиял на характер исполнения, задавая темп и поддерживая живой «пульс» музыки, однако, если он не ладил с концертмейстером или не находил общего языка с оркестрантами, результат мог выйти плачевный. Гретри замечал: ■ «Не безразлично, любим ли капельмейстер, то есть отбивающий такт, музыкантами, которые играют под его руководством. Малейший жест, малейший удар его палочки или ноги заметен всем. Это флюид, проникающий во все уголки оркестра, как бы велик он ни был» (Гретри 1939, 52). Негативное отношение к дирижеру могло вызвать настоящий мятеж музыкантов (такое случалось с Бетховеном, резкость которого в 1808 году откликнулась бунтом оркестрантов театра «Ан дер Вин», отказавшихся играть под его руководством

и даже видеть его на репетиции; ему пришлось передавать свои указания через третьих лиц, сидя за сценой; см.: ПБ 1, № 183). Обратный пример — поучительная история о том, как с первой же репетиции завоевал симпатии лондонского оркестра Й. Гайдн. Согласно рассказу А. Диса, композитор был вынужден дважды останавливать музыкантов в самом начале симфонии. Услышав недовольную реплику немца-виолончелиста, Гайдн «взял скрипку и сыграл повторяющиеся ноты таким штрихом, что оркестрантам всё стало ясно. Прося музыкантов о чем-нибудь, он по-детски протягивал к ним руки, называл то одного, то другого «дорогой мой» или «мой ангел». <...> Такое отношение снискало Гайдну расположение всех артистов, с какими он сталкивался» (Дис 2000, 67–68).

Однако, невзирая на все субъективные нюансы, повсеместно распространенный в классическую эпоху тип дирижера-скрипача даже визуально превращал руководителя в «первого среди равных» и придавал исполнению скорее объективный, нежели ярко-личностный тон. Последнее было больше свойственно, вероятно, дирижеру-пианисту, однако не везде, а только при исполнении сольных концертов, где сам жанр требовал усиления и подчеркивания оппозиции индивидуального и коллективного.

7.5. Принципы инструментовки

Знание особенностей и возможностей различных инструментов несомненно входило в прямые обязанности профессионального композитора и капельмейстера классической эпохи, хотя инструментовка (или оркестровка) как отдельная наука и как совершенно специфическое искусство в то время, по сути, не существовала. Об инструментах писали в словарях, трактатах и в музыкальной периодике, но учебников или трудов, посвященных исключительно данному предмету, в XVIII — начале XIX века не публиковали. По-видимому, в них просто не видели нужды: профессионалы разбирались в оркестровке и без печатных наставлений, а дилетантам такие знания обычно не требовались.

Вряд ли есть необходимость давать на этих страницах подробный свод основных приемов оркестрового письма классической эпохи, благо на эту тему существует немало специальных исследований, часть которых нами уже упоминалась или цитировалась. Однако подчеркнуть некоторые важные моменты все же нелишне.

Дело в том, что, невзирая на расцвет аутентичного исполнительства, в музыковедении до сих пор не вполне изжитая оставленная нам в наследство XIX веком тенденция рассматривать все черты классической инструментовки в «обратной» перспективе, выделяя в ней прежде всего то, что было нацелено в будущее, опережало свое «наивное» время, преодолевало сложившиеся условности и т. п. Разумеется, развитие действительно шло в этом направлении; оркестры увеличивались, инструменты совершенствовались, партитуры становились всё более сложными и красочными, а звуковые эффекты более яркими, тонкими, изысканными. Но подобно тому, как в XIX веке огромный состав оркестра и искусная оркестровка вовсе не были гарантией художественной ценности музыки, так и в XVIII веке «больше» и «сложнее» далеко не всегда означало «лучше».

Для классической инструментовки ключевой является проблема соотношения *функциональности, выразительности и колорита*.

Функциональность, то есть ведущая роль рационального начала в оркестровке на всех ее уровнях, была исконным качеством классического мышления. Ни один элемент не мог существовать в этой системе сам по себе, если не вписывался в иерархию целесообразностей. Это касалось состава инструментов (одно дело — оперный, другое — церковный, третье — камерный оркестр); распределения функций голосов (мелодия, бас, гармония или заполняющая фигурация), их тесситурного и громкостного баланса, архитектоники формы (главные темы и утверждение главной тональности связаны с динамикой *forte* или даже с оркестровым *tutti*, побочные темы и тональности — с умеренным или тихим звучанием), традиционной семантики инструментов. Так, при всей любви В. А. Моцарта к тембру бассетгорна мы ни в одной из его симфоний этого инструмента не найдем — не тот жанр и не тот образ.

Выразительность в то время напрямую связывалась и с театральностью, и с теорией аффектов, и с теми смысловыми комплексами, которые мы анализировали в главе «Топика и стилистика». По сути, выразительность была той же функциональностью, но только в более ярком чувственном облиции. Композитор при этом точно отдавал себе отчет в том, какими средствами он добивается нужного эмоционального эффекта, хотя сами эти эффекты (неожиданное сочетание каких-то инструментов, солирование одного или нескольких из них, непривычные штрихи, несвойственная инструменту тесситура и т. д.) должны были восприниматься и действительно воспринимались публикой как вдохновенные находки и потрясающие воображение открытия. Свидетельство тому — переписка В. А. Моцарта с отцом, где иногда содержатся очень конкретные описания того или иного способа инструментовки и ожидаемого от него эффекта. Так, Л. Моцарт писал сыну в 1780 году в Мюнхен по поводу финальной сцены с оракулом в опере «Идоменей»: ■ «Вероятно, у Тебя аккомпанировать подземному голосу будут низкие духовые инструменты. Как было бы нужно, чтобы после небольшого подземного гула инструменты *протянули бы piano* (собственно, начали бы тянуть), затем *crescendo*, доводя его до ужасающего, а при *decrescendo* вступил бы с пением голос, и такое же вызывающее содрогание *crescendo* [возникало бы] *при каждом перерыве голоса*» (цит. по: Аберт I/II, 587). В. А. Моцарт, как мы можем убедиться по партитуре, в принципе последовал этому сценарию. Вспомним также известное письмо самого В. А. Моцарта к отцу, где он описывает трепетную любовную арию Бельмонта «*O, wie ängstlich*» («Похищение из сераля», акт I): ■ «Знаете, как это выражено? — слышно даже бьющееся, полное любви сердце — две скрипки в октаву. Это любимая ария всех, кто ее слышал, и моя тоже... Видят дрожь, нерешительность, видят, как вздымается полнящаяся грудь, что выражено при помощи *Crescendo*, слышат шепот и вздохи — они изображаются первыми скрипками с сурдинами и одной флейтой в унисон» (цит. по: Аберт I/II, 452). Нынешнему слушателю, избалованному романтическими тембровыми изысками, скрипки с сурдиной, продублированные одной флейтой, покажутся достаточно заурядным приемом, но в конце XVIII века такое сочетание все еще воспринималось не как техническое, а как психологически выразительное.

Риторические основы подхода классиков к оркестровой выразительности яснее всего выявляются в сценической или церковной музыке. Анализируя орке-

стровку реформаторских опер Глюка, С. А. Рыцарев отмечал, с одной стороны, рационалистическую системность примененных в них тембровых средств. Флейта всегда «связана со сферой элегической скорби и просветленности», гобой — «спутник печали, щемящей боли и даже трагедии», фагот — «сопровождает состояние мучительного раскаяния, ноющей боли, безысходности», «посланцы подземного царства связаны с тембром тромбонов, небесного царства — с тембром труб и валторн», а «пронзительная педаль гобоев и кларнетов», неоднократно встречающаяся в опере «Армида» — это «тембр проклятия» (см.: Рыцарев 1987, 114–116). С другой стороны, как отмечает исследователь, «глюковская лейттембровая техника шагнула настолько далеко вперед, что опередила и уровень тембрового мышления своего времени, и понимание драматургических задач оркестра» (Там же, 125). В симфониях и концертах Моцарта, Гайдна и Бетховена оркестр уже «говорит» без слов, его выразительность абсолютна и самодостаточна, однако она также опирается на богатый опыт слушателей эпохи в восприятии и расшифровке несомых инструментовкой образных смыслов.

Выразительность оркестровки нередко связывалась у классиков и с *характеристичностью*, то есть определенный инструмент или прием служил не только символом или эмблемой аффекта и душевного состояния героя, но и представлял некий образ или персонаж. Приведем лишь один пример. Типичное для комической оперы сочетание субретки-сопрано и баса-буффо сразу же намекало на любовные неурядицы, подстерегающие подобную пару — мезальянс («Служанка-госпожа» Перголези), отсутствие взаимности (Блондхен и Осмин в «Похищении из сераля»), измену (Церлина и Мазетто в «Дон Жуане»). Инструментальный аналог этого соотношения — сочетание флейты и фагота, которое, благодаря опере, чаще всего «прочитывается» именно в комико-пародийном контексте. В Симфонии № 101 («Часы») Й. Гайдна менуэт выдержан в стилистике придворного бального танца, без неуклюжих синкоп и грузных подскоков, свойственных «деревенским» его вариантам. Но трио — новомодный вальс, и тут на сцену выходят знакомые нам персонажи: изящная и кокетливая флейта-субреточка и ее слегка неотесанный кавалер-фагот, который в середине сбивается с такта, наступает партнерше на ноги и становится причиной всеобщей путаницы. И. А. Никульникова предложила свой вариант истолкования этого весьма устойчивого у Гайдна сочетания флейты и фагота: «Они — как два неразлучных приятеля, как Дон Кихот и Санчо Панса, Тамино и Папагено, Дон Жуан и Лепорелло, Рыцарь Роланд и Паскуале. Флейта — олицетворение благородства, она «парит» высоко и противопоставляется слишком «земному» фаготу, неизменно выполняющему роль слуги, спутника, необходимого травести героя. <...> В этом отношении показателен финал второго акта оперы «Рыцарь Роланд» — сцена XIII, представляющая собой перепалку хозяина со своим непутевым слугой. Реплики Роланда сопровождаются флейтой, Паскуале — фаготом — в лучших традициях инструментального театра» (Никульникова 1998, 16, 18).

Колорит в классическую эпоху не мог являться первоочередной заботой композитора, хотя сам принцип оркестра — содружества разнородных инструментов — подразумевал игру красок и их тонкое использование умелым художником. Колорит у классиков подчинен выразительности, а та — общей функциональности, однако, если вслушаться, колористических деталей не лишены даже наиболее скромно оркестрованные раннеклассические и классические симфонии,

в которых, кроме струнных, играют всего-то пара гобоев и пара валторн. В такой музыке срабатывает эстетический принцип, противоположный принципу многокрасочности: чем аскетичнее заданная тембровая палитра, чем ярче высвечиваются на ней отдельные редкие «пятна» — а значит, тем осмотрительнее ими надо пользоваться. Порой это какая-то одна нота, призывно взятая совершенно не притязающей на роль солиста валторной; порой — мимолетная реплика гобоя; порой — с потешным старанием выигрывающий свою линию фагот. Такие детали сверкают в старинных партитурах, как драгоценные камни в матовой оправе благородного звучания струнных. Потому не всегда легко сказать, что было для композитора проблематичнее: писать изобретательно, выпукло и свежо для строго ограниченного состава раннеклассического оркестра — или биться с выстраиванием звуковых вертикалей и экспериментировать с тембровыми сочетаниями в уже довольно большом оркестре бетховенской эпохи.

Кроме того, различные жанры подразумевали и различную роль красочности в оркестровке: симфония в целом оставалась жанром торжественно-представительным, серенада же, дивертисмент или концерт, напротив, включали в себя больше живописных или развлекательных элементов — развернутых соло отдельных инструментов, необычную трактовку тех или иных групп и регистров, эффекты «эхо» и т. д.

В классической инструментовке очень трудно провести грань между всеми тремя названными параметрами — функциональностью, выразительностью и колоритом, однако в ряде случаев колорит, если и не выходит на самый первый план, явно обращает на себя внимание. И далеко не всегда это связано с оперным или иным многокрасочным оркестром. Например, в квинтете Л. Боккерини «Ночная стража в Мадриде» пленэрные эффекты (таинственные шорохи, звучание то церковного хора, то уличной серенады, приближающийся марш дозорных) переданы исключительно средствами струнных, создающих ощущение то колокольных звонов, то органно-хорового гула, то гитарных переборов, то труб и литавр. Ноктюрн KV. 286 В. А. Моцарта, основанный на «квадрофонии» четырех ансамблей (в каждом из которых, помимо струнных, участвуют по две валторны), может расцениваться как поздний отзвук барочных «эхо»-фантазий, но может — и как оригинальный колористический опыт, нечаянно предсказывающий далекое будущее вплоть до «Терратектора» К. Штокхаузена и других сочинений XX века, связанных с идеей многомерного и подвижного звука, живого или электронного. Впрочем, существование подобного произведения у Й. Гайдна («Эхо» из 6 дивертисментов Hob. II № 39* для дважды двух скрипок и баса, расположенных в разных комнатах) было, по-видимому, порождено прихотью П. А. Эстергази (см.: Hob., Instrumentalwerke, 327).

Колористичность у классиков чаще носит не явный характер, и чтобы обнаружить ее, нужно попытаться услышать музыку так, как ее могли бы слышать современники — неискушенным и внимательным слухом. Тогда каждая симфония венских классиков засверкает свежими красками и выяснится, например, что в «Пасторальной симфонии» Бетховена наиболее оригинальная по колориту часть — не «Гроза», хотя в ней присутствуют никогда еще не участвовавшие в классических симфониях тромбоны, а, на наш взгляд, тихая и безмятежная «Сцена у ручья». Причем к колориту здесь относятся не только лежащие на поверхности приметы звукоизобразительности («журчание» вторых скрипок, альтов и двух виолончелей с сурдинами, отдаленные звуки охотничьих рогов, пение птиц),

но и сам подход к оркестровке. Она здесь состоит не из типичных для классиков тематических «блоков», а из непрерывной и весьма прихотливой игры тембров, когда ни одна тема и ни одна фраза не звучит от начала до конца в одной краске, но обязательно меняет освещение, оттенок, плотность, настроение. Бетховен не ограничивается риторическим набором «фигур» или простодушным изображением мирно текущего ручья; он погружает нас в упоительную атмосферу летнего леса с его дурманящими ароматами, бликами солнца и тени, таинственно-изменчивыми звуками. Так, в самом начале части тоническая педаль двух валторн не просто держит на себе фундамент гармонии, но и создает ощущение задумчивой и торжественной умиротворенности. Главная тема у первых скрипок несомненно выражает человеческое начало — это наиболее типичное для классиков тембровое решение, сразу обозначающее «точку зрения» на пейзаж. Но уже во втором предложении (начиная с т. 8) мелодия переходит от первых скрипок к дуэту кларнета и фагота, а скрипки отвечают им почти «птичьими» трелями; всё, что живет, дышит и наслаждается дивным днем, начинает вторить друг другу, раздваиваться, перевоплощаться друг в друга, становиться частью вселенского тождества. В т. 58–60 та же тема поется гобоем, вокруг которого с «бессловесными» птичьими арпеджио порхает флейта, однако уже в т. 62 флейта перехватывает вторую часть мелодии, украшая ее на свой птичий лад, а гобой включается в эту игру; заканчивают мелодию они уже вместе, словно дуэт влюбленных. Переход от «птичьего» к «человеческому» оказывается незаметным и естественным. В репризе (т. 91) главным исполнителем этого гимна природе становится флейта, а «птичьи» арпеджио перемещаются в партии фагота, кларнета и первых скрипок.

Эта часть — один из столь редких у Бетховена образцов инструментальной кантилены долгого дыхания, почти бесконечной мелодии, в которой грани стройной сонатной формы сознательно затушеваны «смазанными» кадансами и отсутствием существенных контрастов. Однако мелодия здесь словно бы соткана из разноцветных частиц и пятен; она воплощает и пейзаж с переливами живых красок, и его психологическое восприятие человеком, который в восторженном одиночестве наслаждается ощущением своего единства со столь прекрасным устроенным Мирозданием. Колористическое письмо выводит нас, таким образом, на философско-пантеистическую идею симфонии, что для Бетховена было, несомненно, более важным, нежели звукопись сама по себе (вспомним его записи в нотной тетради и в дневнике 1815 года: ■ «Всемогуший, в лесу я блажен, я счастлив. В лесу каждое дерево говорит через тебя. О Боже, какое великолепие в подобном лесном краю. На вершинах покой, чтоб ему служить»; «Ведь на лоне природы каждое дерево твердит мне: всё свято, свято! В лесу восхитительно! Кто это выразит? <...> Сладостная тишина леса...»; см.: ПБ 2, с. 299–300). Думается, что в «Пасторальной симфонии» Бетховену удалось передать сходные ощущения.

Относительно классической оркестровки необходимо заметить еще и следующее. Мы можем анализировать ее как отдельный срез выразительных средств, но чаще всего она в этом качестве не существовала и не мыслилась. Симфонии Гайдна и Моцарта (особенно ранние) не оркестрованы тем или иным способом — они просто написаны для оркестра. Сочиняя симфонию, концерт или иное произведение для различных инструментов, композиторы той эпохи не распределяли стадии своей работы между созданием условного «клавира» и его последующей

инструментовкой. Тематизм, форма, характер, колорит рождались только в расчете на задуманное или заданное звучание. Даже в эскизах Бетховена, где всё обычно записывается на одной строчке, мы нередко видим присутствующие с первых же шагов указания на конкретные тембры. Одноголосие было удобно для визуального контроля композитора за разрастающимся произведением, но на самом деле музыкальная ткань сразу же слышалась в партитуре. У Бетховена эта изначальная оркестровость замысла приводит даже к тому, что, если его симфонии никогда не воспринимаются как инструментованные клавиры, то камерная музыка, особенно ранние сонаты, напротив, иногда напоминает переложения неких симфонических партитур. У Гайдна и Моцарта также можно отыскать подобные случаи, хотя и намного реже. Например, известнейшая фортепианная Соната A-dur (KV. 331) Моцарта в первой части содержит лишь намек на подразумеваемую инструментовку, во второй этот намек делается более явственным (трио менуэта с его нехарактерной для фортепианной музыки Моцарта пышной трехъярусной фактурой), а в третьей, «турецком рондо», фортепиано совершенно откровенно имитирует «янычарский» инструментарий. Правда, не исключено, что данная соната была рассчитана на фортепиано, имевшее педаль, которая приводила в действие «ударную установку» для исполнения «янычарской музыки» — такие инструменты в классическую эпоху встречались (см.: Бадура-Скода 1972, 24).

Присутствие в классической музыке как бы «врожденной» инструментовки вместе со способностью подражать и мимикрировать было обязано своим существованием свойственному эпохе стремлению к *универсальности*, которое, в свою очередь, имело несколько взаимообусловленных и взаимодействующих проявлений.

Наиболее важное и основополагающее из них — ориентация на некий абсолют, на идеальное в своей гармоничности и уравновешенности звучание, на тембр, воспринимающийся одновременно и как безусловно прекрасный, и как нейтральный, окрашенный в неброские и благородные тона.

Таковыми идеалами представлялись в классическую эпоху культивированный человеческий голос (не только оперное бельканто, но также и хор, и актерская декламация), звучание струнных смычковых и — ближе к концу XVIII века — фортепиано. При этом фортепиано часто стремилось «петь» и «говорить», а струнные могли подражать то сладостной кантилене кастратов и примадонн, то возвышенной и несколько абстрактной красоте хорового пения. Этот звуковой и интонационный идеал был, как и прочие идеалы эпохи Просвещения, антропоцентрическим и воплощал в себе желанное единство природы (естественность интонирования) и культуры (рафинированность звукоизвлечения и чистота интонации). Никакие другие тембры и инструменты соперничать с голосом, смычковыми и фортепиано не могли, воспринимаясь то как слишком дикие и варварские, то как чересчур искусственные и причудливые, то как локальные, то как неспособные отвечать главной задаче музыки — выражению чувств посредством «пения».

Поэтому в классическом оркестре на всех стадиях его развития наиболее интенсивно и разнообразно использовалась ведущая группа — **струнные смычковые**. Их тембр не мог наскучить и приестся, поскольку слышался как почти нейтральный, однако внутри него было возможно добиться множества оттенков звучания.

Помимо основного приема игры смычком — *arco*, ассоциировавшегося с пением или отчетливой декламацией и допускавшей самые разнообразные штрихи от певучего *legato* до самого острого *staccato*, в оркестровом исполнительстве как колористическое средство применялась также игра *pizzicato*.

Pizzicato использовалось для облегчения звучания, когда сопровождение к мелодии нужно было сделать воздушным и ненавязчивым (тогда в этой манере играли либо только басы, либо вся группа, кроме первых скрипок); изредка *pizzicato* применялось при изображении экзотических для классической музыки щипковых инструментов (греческой лиры в «Орфее» и «Парисе и Елене» Глюка, испанской гитары в «Ночной страже в Мадриде» Боккерини и в аккомпанементе к романсу Педрильо в «Похищении из сераля» Моцарта, русской балалайки в «Ямщиках на подставе» Фомина и в сюите «Полимелос» И. Н. Гуммеля).

В «Альцесте» Глюка (парижская редакция) эпизоды с использованием *pizzicato* играют скромную, но заметную и далеко не прямолинейную по смыслу роль. С одной стороны, они символизируют античность, но не имитируя непосредственное звучание лиры, а встраиваясь в целостный и очень красивый по тембру ансамбль. Два раза это непосредственно связано с образом героини. В ариозо Альцесты из первого акта «Grand Dieu» мелодию ведет солирующая флейта, первые и вторые скрипки и бас играют *pizzicato*, валторна и фагот тянут томительную педаль, альты *arco* создают бесстрастную гармоническую пульсацию — всё это имеет не только колористический, но прежде всего психологический смысл. Сходным образом инструментована ария Альцесты во втором акте «Ah! malgré moi»: в оркестровом вступлении также выделяется солирующая флейта, длинные ноты тоскливо издает гобой, валторна поддерживает его своим густым тянущимся звуком, первые скрипки играют *pizzicato*, вторые скрипки — фигурацию, и т. д. Хотя аффект, выражаемый словами арии, един, оркестр как бы «раскладывает» его на множество психологических составляющих (нежность, внешнее спокойствие, внутренняя боль, напряженное ожидание, непреложность хода вещей).

Данный прием игры мог ассоциироваться и с замирающей, исчезающей звучностью, своего рода оркестровым «шепотом» (Бетховен, Пятая симфония, часть III, последнее проведение темы скрипками *pizzicato*). Несколько реже *pizzicato* имело чисто колористический смысл, выступая в качестве самоценной краски (Бетховен, Пятая симфония, часть II, т. 98–105: *pizzicato* скрипок и контрабасов на фоне прозрачной трехоктавной педали флейты, гобоя и фагота; фигурированная тема при этом проводится у альтов и виолончелей в унисон).

Один из наиболее интересных в колористическом отношении эпизодов — «Пастораль» E-dur в первом акте оперы Ж.-Ф. Лесюэра «Смерть Адама» (1809): часть первых и вторых скрипок, обозначенные как «*recitant*» и дублированные флейтами и кларнетами, играют мелодию, другая часть вместе с альтами исполняют аккорды в манере *pizzicato arpeggiato*, то есть подражая звучанию древних арф. Два фагота при этом создают остинатную фигурацию, а виолончели и контрабасы — низкую педаль. Тонкой дифференциацией оркестровых голосов и красотой колорита эта «Пастораль» заметно отличается от других аналогичных танцевально-жанровых эпизодов в операх конца XVIII — XIX века.

Pastorale
Grazioso avec mouvement

Ж.-Ф. Лесюэр. «Смерть Адама», акт I

Fl. Cl.

Cor. in E

Fag.

V-ni I, 2 Recitanti

V-ni I tutti

V-ni II tutti

V-le I

V-le II

V-c. et C-b.

p

2° solo

p

Pizz. arpeggiato

p

Pizz. arpeggiato

p

*bisogna eseguire colla semplicità ed ingenuità de' primi canti pastorali, e col sentimento dell' armonia primitiva *)*

*) Исполнять с простотой и наивностью первых пастушеских песен и с ощущением первозданной гармонии (*um.*)

В раннеклассических и классических партитурах встречаются довольно продолжительные эпизоды, в которых струнные (чаще — скрипки) играют с *сурдинами*. Прием *con sordini* служил, по словам Л. Моцарта, ■ «для лучшего выражения чего-то тихого и печального» (Mozart 1756/1769, 53). Следовательно, он был не только средством механического приглушения звука, но и тембровой краской, и определенным символом меланхолического топоса. Нередко засурди-

ненные скрипки сопровождалось низкими струнными *pizzicato* (И. К. Бах, сладостно-меланхолическое *Andante con sordini* из Симфонии op. 9 № 2, Es-dur, для оркестра). Примеров колористической трактовки игры *con sordini* много и в медленных частях ранних симфоний В. А. Моцарта (KV. 130, KV. 133, KV. 183, KV. 200 и др.).

Как средство психологической выразительности использовал прием *con sordini* Глюк. В первом акте «Альцесты» после вещания оракула раздается тремоло струнных *con sordini*, изображающее тихий ужас народа, после чего вступает хор со словами «Какое мрачное пророчество» («*Quel oracle funeste*»). Во вступлении к Арии с-moll Эвридики из третьего акта «Орфея» мелодию ведут первые скрипки и гобой, а все прочие струнные играют тремоло *con sordini* — создается образ несколько «не от мира сего», что в точности соответствует душевному состоянию героини.

В «Сотворении мира» Гайдна струнные на протяжении всего вступления («Хаос») и вплоть до слов «И стал Свет» играют *con sordini*; в данном случае прием носит чисто колористический характер: на слове «Свет» ярко вспыхивает трезвучие C-dur, оркестр сливается в ликующем *tutti* (однако без придававших Хаосу зловещую окраску валторн и тромбонов) — и струнные играют открытым, солнечным звуком со всем богатством его обертонов. В аналогичном по смыслу, но более лирическом эпизоде рассвета в начале третьей части оратории до восхода солнца струнные звучат *pizzicato*, а после его воцарения на небе — *coll arco*.

При небольшом составе оркестра, когда зачастую имелось всего по 2–3 пульту скрипачей, прием *divisi* встречался редко, но в конце XVIII века он стал довольно обычным, хотя и относился еще к особым колористическим средствам. Таковы, например, практически все бетховенские *divisi*; одно из самых впечатляющих — в оркестровой прелюдии к *Benedictus* «Торжественной мессы»: при полном молчании скрипок количество голосов низких струнных в последних тактах прелюдии достигает семи (альты — 3 голоса, виолончели — 3, контрабасы — 1), создавая ощущение трепещущего мистического полумрака.

В оперном оркестре *divisi* очень любили французские композиторы. Увертюра к опере Э. Н. Мегюля «Ариодант» (1799) начинается весьма необычно и, пожалуй, совершенно беспрецедентно. Ее традиционный первый медленный раздел открывается задумчиво-торжественным звучанием мелодии *трех* виолончельных партий (четвертая составляет унисон с контрабасами). В партитуре не значится *divisi*, однако трудно представить себе иное решение, чем разделение всего состава виолончелей на четыре голоса, из которых первые три, возможно, сольные.

56

Adagio

Э. Н. Мегюль. «Ариодант», Увертюра

mf

V-c. 1

V-c. 2

V-c. 3

V-c. et C-b.

dolce

dolce



Помимо *divisi*, в качестве средства дифференциации массы струнных применялся прием выделения солирующих инструментов или исполнения отдельных фрагментов неполным составом. В финале второго акта «Медеи» Керубини (1797) острейшая драматическая коллизия передается, помимо прочего, и оркестровыми средствами. Свадебный кортеж Язона и Дирсеи направляется в храм под звуки торжественного гимна; в это время отчаявшаяся Медея говором произносит свои проклятия «в сторону». Поначалу ее сопровождают 2 первые скрипки, 2 вторые, 2 виолончели и 1 контрабас; затем — по 4 первых и вторых скрипки и 4 виолончели — и наконец по 6 первых и вторых скрипок, 6 альтов, 4 виолончели и 2 контрабаса. Не прибегая к приему «второго оркестра», Керубини создает примерно тот же эффект динамической, тембровой и психологической двуплановости, причем внутри «тихого» пласта происходит внутреннее выписанное *crescendo*.

Струнным в оркестровых произведениях классиков поручаются прежде всего *главные темы*. Это касается и сонатного *allegro*, и других частей цикла (хотя в медленных частях бывают исключения), и оперных увертюр, и концертов. Тему может играть либо вся группа в унисон, либо правильно выстроенный «хор»: первые скрипки ведут мелодию, вторые скрипки и альты дополняют их гармонически, виолончели и контрабасы создают басовый фундамент. Возможны варианты: мелодия играется первыми и вторыми скрипками, альты тянут педаль, виолончели и контрабасы образуют нижний голос. Иногда массив струнных дублируется духовыми, хотя чаще духовые включаются не сразу, а при первом *tutti*, обычно в рамках той же главной партии. Это — азбучная истина, «общее место», на основе которого у классиков возникает большое (если не сказать, бесчисленное) количество индивидуальных вариантов. Если обратиться лишь к самым известным, вершинным произведениям, можно поразиться обилию открывающихся тут возможностей развития. И только когда типовая модель начинает казаться сама собой разумеющейся, появляются демонстративные отступления от нее. Бетховен во Второй симфонии рискнул доверить мелодию главной темы не скрипкам, как всегда было принято, а баритональным по тембру альтам и виолончелям (возможно, опираясь в качестве прецедента на первую часть Симфонии № 38 В. А. Моцарта, где начало главной темы отдано вторым скрипкам, альтам и виолончелям). Тот же прием с некоторыми модификациями был использован в первой части «Героической симфонии» (виолончели играют здесь начало темы одни, без альтов). Но мелодия, порученная одним альтам, — это для классиков анома-

лия, возможная разве что в качестве шутки. Такие примеры имеются в творчестве отца и сына Моцартов: в *Sinfonia burlesca* Л. Моцарта и во второй части «Музыкальной галиматии» юного Вольфганга (см.: Zaslav 1989, 54).

Соотношение виолончелей и контрабасов в раннеклассическом оркестре было совершенно оправданным: виолончели играли бас, а контрабасы дублировали их октавой ниже. В эпоху, когда оркестр еще не совсем избавился от *continuo* и когда в нем было зачастую всего 1–2 контрабаса, требовать от партий этих инструментов какой-либо самостоятельности было бы странно. Но в поздних симфониях Моцарта и Гайдна партии виолончелей уже включаются в тематическую ткань, а партии контрабасов иногда (пусть изредка) разъединяются с ними. Бывает, что виолончели играют, а контрабасы в это время молчат, чтобы не перегружать фактуру (Моцарт, симфония «Юпитер», финал, связующая партия, начиная с т. 36); в полифонических эпизодах контрабасам порою удается выступить с самостоятельным проведением темы (там же, кода финала, тройное фугато). В симфониях Бетховена виолончели и контрабасы имеют различные партии довольно часто, но все же не постоянно.

Новым в классической инструментовке приемом, вскоре превратившимся в расхожий штамп, было *tremolo* струнных, как размеренное, так и интенсивное. *Tremolo* можно встретить и у барочных авторов (например, А. Вивальди), однако во второй половине XVIII века оно стало использоваться всё чаще и чаще. При *forte* этот прием имел «угрожающий» смысл в драматических моментах и в сценах бурь, при *piano* или *pianissimo* служил для выражения тончайших настроений (трепет, дрожь, затаенная надежда, робость, нарастающее возбуждение) и изысканной звукописи. Последняя из классических симфоний, Девятая Бетховена, начинается, как известно, именно таким *tremolo*, подобным неясному сумрачному шелесту, из которого постепенно рождается (как трагедия из духа музыки, если воспользоваться выражением Ф. Ницше) властная тема первой части.

Деревянными духовыми инструментам у классиков отводятся вторые роли. Одной из прозаических причин этого были погрешности их строя, что делало деревянные духовые не очень надежными солистами.

Такой подход к использованию деревянных духовых соответствует классическим ценностным установкам: главное — это нечто общезначимое и универсальное; а индивидуальное, характеристическое, ярко выделяющееся может быть только побочным. Типична в этом смысле точка зрения Гретри, которой он, впрочем, на практике не всегда придерживался: ■ «...Скрипки, альты и басы следует рассматривать как главное сопровождение любого музыкально-драматического произведения, и если бы всем деревянным инструментам следовало молчать в течение целого акта, я не дал бы играть ни одному из них. Но как только наступает момент, когда они абсолютно необходимы, плоды этого режима скажутся, и аплодисменты зала утешат композитора за его экономию» (Гретри 1939, 193). Даже Глинка, музыкант уже романтической эпохи, хотя и очень близкий к классикам по своим внутренним убеждениям, считал, что «все духовые служат по преимуществу для колорита оркестра» — и буквально у каждого инструмента, кроме, пожалуй, гобоя, находил изъяны, касавшиеся неверности интонации или некрасивости тембра в отдельных регистрах (Глинка 1973, 180).

Поскольку оркестровая симфония относилась к жанрам высшего ранга, то в ней иерархия тембров соблюдалась почти неукоснительно. Обычно в симфониях духовые «подключаются» к струнным либо в *tutti*, либо при втором проведе-

нии главной темы; они солируют или выступают единым ансамблем в побочных темах; им поручаются эпизодические соло в разработках и средних разделах; более или менее продолжительные соло им отводятся, как правило, только в медленных частях. Принцип изложения главной темы струнными (иногда с помощью духовых), а побочной — духовыми (часто с аккомпанементом струнных) объединяет многие оркестровые симфонии классической эпохи, от ранних мангеймских до Девятой Бетховена. Исключения «в пользу» струнных, когда они играют также и побочную тему, довольно распространены (например, у В. А. Моцарта), но обратные случаи (духовые, вступающие с главной темой сонатного *allegro*) просто единичны. Так, Гайдн в Симфонии № 100 («Военной») начинает главную тему первой части не с хора струнных, а с «игрушечного», словно в часах с органчиком, звучания флейты и двух гобоев; лишь второе предложение темы исполняют, как и положено, струнные (однако без контрабасов; последние берегаются для приближающегося *tutti*). Однако, прежде чем позволить себе такую вольность, Гайдн дал утвердиться «правильной» оркестровой звучности в серьезном медленном вступлении к первой части. Думается, что при отсутствии вступления он не начал бы главную партию с терцета «свистулек». Начало гайдновской Симфонии № 48 («Мария Терезия») с виртуозного сольного «высказывания» двух валторн, которым аккомпанируют струнные, объясняется празднично-приветственным характером этого произведения, и две валторны здесь фактически играют роль труб-кларино, символизирующих блеск верховной власти.

Абсолютно парадоксально начинается бетховенский Концерт ор. 61 для скрипки с оркестром: соло литавр, которому отвечает хор деревянных духовых; в оркестровой экспозиции побочная тема также поручена деревянным духовым. Однако это все же не симфония, а концерт с его театральностью и логикой состязательности, и тут присутствует определенный драматургический замысел: духовые с их «органным» звучанием выступают как носители объективного, безмятежно-уравновешенного начала, а экспрессивные струнные привносят сюда сомнения, конфликты, эмоциональные порывы, которые затем «наследуются» главной героиней — солирующей скрипкой.

Деревянными духовым вместе с валторнами доверено и изложение главной темы в первой части Седьмой симфонии Бетховена. Но это, в отличие от скрипичного концерта, не воспринимается как «переворачивание» с ног на голову классической традиции: тема откровенно танцевальная, и ее инструментовка навеивает ассоциации с пленэрной музыкой.

Совсем по-иному обстоит дело в первой части Симфонии *h-moll* («Неоконченной») Ф. Шуберта: одинокий тоскливый «человеческий» голос (соединенные тембры гобоя и кларнета), плывущий над сумрачными фигурациями струнных, — это образ, совершенно невозможный в качестве главной темы сонатного *allegro* у классиков. Классики позволяли отдельным деревянным духовым выходить в симфониях на первый план только в медленных частях (Й. Гайдн, Симфония № 26, «*Lamentatione*») или в очень лаконичных соло (Бетховен, Пятая симфония, монолог гобоя в репризе первой части). Обилие солирующих духовых сразу «снижало» жанр, будучи характерным для дивертисментов.

Валторны в классических симфониях вполне могли быть носителями основного тематизма, однако в очень ограниченной сфере «охотничьего» топоса и, как правило, не соло, а целым хором (Л. Моцарт, «Охотничья симфония» для четырех валторн с оркестром; Й. Гайдн, Симфония № 31 «С сигналом рога»,

также с четырьмя валторнами). Придать валторнам героический смысл, полностью избавившись от охотничьих ассоциаций, решился только Бетховен в Третьей симфонии. Но даже здесь валторна или валторны никогда не излагают главную тему при ее первом появлении, а подключаются к tutti или выступают самостоятельно в разработочных или средних разделах формы (соло валторны перед репризой первой части, хор валторн в трио третьей части). Начать симфонию с соло валторны, как это сделал Шуберт в Большой симфонии C-dur, для классиков было вряд ли возможно — характеристический тембр не имел права претендовать на первенство в такой ответственный момент. В жанре симфонии общее у них несомненно превалировало над частным.

Медные инструменты в классическую эпоху, по крайней мере, до ее завершающей стадии, не воспринимались и не использовались как единая группа симфонического оркестра. Валторны обычно выступали в сочетании с деревянными духовыми, трубы и литавры были инструментами из другой сферы и появлялись преимущественно только вместе. Понятно, что свойства натуральных инструментов не позволяли поручать им сколько-нибудь развитые темы, однако композиторы, судя по всему, и не стремились к этому. Ведь достаточно представить себе главную тему любой классической симфонии при первом ее появлении в исполнении труб или валторн, чтобы убедиться в эстетической рискованности такого варианта: симфония сразу же приобретет откровенно военную окраску, лишившись своей образной универсальности.

По-иному обстояло с медными в оперном и церковном оркестрах. Поскольку здесь присутствовали тромбоны, то возникала возможность самых различных сочетаний. В первом акте «Альцесты» Глюка речитатив верховного жреца перед хором «Dieu puissant» сопровождают 2 валторны, 3 тромбона и 2 фагота; вещание оракула, вопреки очевидным ожиданиям, обходится без тромбонов, но зато с участием гобоев, кларнетов, труб и струнных. Однако все-таки выстраивание в одну вертикаль труб, валторн и тромбонов происходит достаточно поздно, примерно с начала XIX века (поздние оратории Гайдна, финал Пятой симфонии Бетховена).

По симфониям Й. Гайдна можно проследить эволюцию в отношении к медным в симфоническом оркестре. В ранних симфониях трубы и литавры вообще отсутствуют, ибо эти симфонии представляли собой чисто камерный жанр. Далее трубы и литавры появляются только в симфониях, написанных в тональности C-dur и, стало быть, приуроченных к каким-то празднествам (№ 50, 56, 69 — последняя получила название «Лаудон» в честь знаменитого австрийского полководца). Только с 1780-х годов трубы и литавры начинают проникать в симфонии, написанные в других мажорных тональностях (№ 73 — «Охота», № 75, 86 — D-dur). Однако, как показывает сравнение источников — автографов, прижизненных копий, первых изданий голосов и партитур, — в ряде случаев в исходном авторском варианте той или иной симфонии труб и литавр не было; они добавлялись позднее самим Гайдном или кем-то еще уже в те годы, когда их присутствие в классическом оркестре стало нормой, и в оркестровом tutti валторны, трубы и литавры составили свой хор, отличный от хора деревянных духовых. Так произошло с симфониями № 48 («Мария-Терезия»), № 90, № 92 («Оксфордская») и некоторыми другими. Сходным образом обстояло дело с трубами и литаврами в ранних симфониях В. А. Моцарта и композиторов его круга — «многие симфонии третьей четверти XVIII века распространялись без партий труб и литавр, которые часто считались дополнительными и иногда записывались отдельно»

(Zaslaw 1989, 18). Только в цикле «Лондонских симфоний» Гайдна трубы и литавры есть абсолютно везде, даже в Симфонии № 95, c-moll — между тем как ни в одной из предыдущих минорных симфоний Гайдна их нет.

Когда в партитуре присутствуют и трубы, и литавры, они у классиков иногда разъединяются, причем в симфониях в отрыве от своей «пары» чаще используются именно литавры, способные создавать особые звуковые эффекты (тихое тремоло в начале Симфонии № 103 Гайдна). С другой стороны, в операх Глюка и французских композиторов конца XVIII — начала XIX века трубы сплошь и рядом играют без литавр — например, в «Альцесте» сигнал трубы звучит сразу после увертюры, а литавры появляются только в балетном дивертисменте в конце третьего акта. В «Эвфрозине» Мегюля (1790) трубы также присутствуют с самого начала, еще в увертюре, но литавры вступают лишь во втором акте. Так что единство группы труб и литавр уже не было в конце классической эпохи столь монолитным, как раньше.

К теме инструментовки имеет отношение и довольно специфическая проблема **аранжировок**. В конце XVIII — начале XIX века мода на аранжировки достигла апогея, вызывая даже публичные протесты со стороны серьезных музыкантов. В 1824 году в журнале «Цецилия» появилась статья критика Ф. Штёпеля «Об аранжировании», в которой он сетовал на превышающее все разумные пределы засилье всевозможных переложений. Клавираусцуги опер Штёпель признавал полезными и необходимыми, но нередкая тогда практика переложения популярной оперы (вроде «Волшебной флейты» Моцарта) для двух флейт, или двух скрипок, или одной гитары без пения вызвала у него ироническое сравнение с гипотетической переработкой известной драмы, например «Орлеанской девы» Шиллера, для двух актеров или даже одного — а то и вовсе без текста (Cäcilia 1824, I, 38–39).

Конечно, уважающий себя автор не мог одобрять анонимных аранжировщиков, подходивших к делу чисто ремесленным способом. В письме к издателю Г. Гертелю от 13 июля 1802 года Бетховен говорит о том, что пора покончить ■ «с противоестественной манерой перекладывать даже фортепианные пьесы для смычковых инструментов, которые во всех отношениях противоположны фортепиано» и утверждает, что только автор либо равносильный ему композитор в силах справиться с такой задачей — ведь приходится не только выпускать, но и добавлять целые пассажи» (ПБ I, № 61). Но тот же Бетховен в письме 1801 года к другому издателю, Ф. Гофмейстеру, готовившему к публикации Септет op. 20, высказывался гораздо либеральнее: ■ «Для более частого исполнения можно было бы переложить партии трех духовых инструментов — фагота, кларнета и валторны — для еще одной скрипки, еще одного альты и еще одной виолончели» (там же, № 43). Как мы видим, максималистская позиция, высказанная в письме Бетховена к Гертелю, ощутимо отличалась от его же практического подхода. А значит, проблема тембрового воплощения произведения даже для Бетховена решалась далеко не так однозначно, как это могло бы показаться. Другие классики относились к этой проблеме еще более снисходительно.

Некоторые произведения, переложенные самими авторами, допускали существование двух (иногда и трех) равноправных тембровых вариантов, семантика которых при этом была явно различна. Этим занимались и Гайдн, и Моцарт и Бетховен. Известный пример: моцартовская Серенада c-moll для духовых (KV. 288) превратилась в Квintет для струнных инструментов (KV. 406), но, если

для развлекательной гармонической музыки драматический пафос этого сочинения был чем-то из ряда вон выходящим, то в жанре струнного квартета или квинтета он имел прецеденты и не воспринимался как демонстративное нарушение традиции. Менее резким был жанровый контраст первоначальной версии и авторского переложения бетховенской фортепианной Сонаты ор. 14 № 1 для струнного квартета — оба жанра принадлежали к камерным.

Следовательно, тембровое решение произведения, зафиксированное в оригинальной версии, далеко не всегда мыслилось даже автором, не говоря об окружающих, как единственно возможное. Исходная жанровая модель с ее семантикой, конечно, была очень важна и всегда принималась во внимание, однако не расценивалась как замкнутая в себе и не подлежащая модификациям. И речь здесь должна идти, конечно, не о тембровой индифферентности, а скорее о той универсальности классического музыкального языка, которая предполагала господство музыкальной мысли в свойственной ей идеальной пластической скульптурности и архитектурной структурности над ее внешней (и иногда случайной) тембровой оболочкой.

Всё это, конечно, не может не вызывать вопрос: как же обстояло дело с идеальными представлениями о законченности и целостности произведения как авторского «опуса», если реальная практика находилась с ними в явном противоречии?

Проще всего было бы, почтительно отложив в сторону авторские переложения, пренебречь неавторскими или осудить их в качестве примеров самоуправства и безвкусицы. Но нельзя забывать, что в ту эпоху для многих обывателей единственным способом познакомиться с музыкальными новинками или прославленными шедеврами было сыграть их своими руками — хоть на флейте, хоть на мандолине. Произведение при этом продолжало существовать как эстетически целостное (ведь его оригинал никуда не исчезал), но акцент в его восприятии ощутимо смещался в сторону упрощения и «одомашнивания», даже в буквальном смысле — «приручения». Такими «друзьями дома» становились для тысяч любителей музыки симфонии Гайдна, Моцарта и Бетховена, переложенные для камерных ансамблей, не говоря уже об узаконенных клавираусцугах популярных опер.

Традиция тембровой вариантности, преломившаяся в классическую эпоху в практике аранжировок, восходила едва ли не к Средневековью, хотя непосредственными предшественниками классиков и их современников были композиторы эпохи Барокко. То, что во второй половине XVIII — начале XIX века эта традиция ушла на периферию музыкальной практики и стала объектом критики, показывает, что к этому времени *определяющим* сделался принцип художественной законченности и тембровой целостности каждого крупного произведения. Однако отступления от него крайне интересны для историка культуры; без их учета все классические иерархии будут выглядеть схематическими и безжизненными.

Кроме того, именно периферия открывает перед нами такие подробности музыкальной практики, каких мы никогда не узнаем, если ограничимся только знакомством с «благородным семейством» инструментов оперного и симфонического оркестра.

7.6. Инструментарий эпохи

Если рассматривать только состав классического симфонического оркестра, то, конечно, он намного уступит в многообразии романтическому с его арфами, колоколами и другими живописными «персонажами». Высокая классика взывает обычно к строгости и чуждается явной роскоши. Даже оперный оркестр классической эпохи, по сравнению с романтическим, чрезвычайно сдержан по колориту.

Однако более пристальный взгляд на инструментарий XVIII — начала XIX века убеждает нас в том, что на самом деле звуковая палитра того времени была намного более красочной, чем это кажется. Кое-какие инструменты сохранялись как память о Барокко и даже более древних временах; другие вновь изобретались и внезапно входили в моду; третьи имели ограниченное хождение, но все же были хорошо известны и применялись в музыке классиков; четвертые, вполне традиционные, вдруг обнаруживали новые выразительные и виртуозные возможности...

Именно эту весьма пеструю, порою неожиданную панораму инструментария классической эпохи мы и попытаемся здесь обрисовать, учитывая и членов традиционного оркестра, и всех их дальних родственников и свойственников, звучавших в театре, в церкви, в монастыре, на балу, в битве, в городском и сельском быту, на улице и в приусадебном парке.

Сведения об инструментах, их устройстве, характере и выразительных возможностях, обычно помещались в конце трактатов по композиции или других трудов о музыке (например, учебников Альбрехтсбергера и Коллмана). Совсем не обязательно эти сведения сопровождались очерком о принципах инструментовки; иногда они носили самодостаточный характер. Весьма развернутый раздел об инструментах имеется в книге Шубарта «Идеи к эстетике музыкального искусства», которая, однако, не задумывалась как учебник или справочник (напомним, что автор диктовал ее в 1784 году, находясь в тюрьме, а издана она была в 1806 году посмертно). Тем не менее этот источник крайне интересен и своей полнотой, и эмоциональностью оценок, поэтому, не имея возможности процитировать его на этих страницах целиком, мы возьмем его за основу, приводя попутно и другие мнения.

Показательна сама иерархия инструментов, описываемых Шубартом. Возглавляет ее по традиции *орган*, хотя в классическую эпоху реальное значение этого инструмента было, по сравнению с эпохой Барокко, весьма ограниченным. Далее идут «аполлонические», благородные инструменты: клавиш, струнные, арфа, лютия; затем — церемониальные медные духовые, за ними — деревянные и наконец — ударные. Такой взгляд был тогда очень типичен. У него были чрезвычайно древние и потому весьма живучие традиции, восходившие к позднему Средневековью (разграничение более грубой «громкой», преимущественно духовой, музыки, игравшейся на открытом воздухе и в больших помещениях на приемах и празднествах — и аристократической «тихой», преимущественно струнной, звучавшей в дворцовых покоях)¹⁴. Можно провести и более далекую, но вполне правомерную аналогию с античностью, где струнные инструменты ассоциировались с возвышенным образом Аполлона, а духовые и ударные — с буйным Дионисом.

¹⁴ См. об этом, в частности: Семенов 1993, 12–13.

Поскольку чисто технические подробности об устройстве инструментов, их диапазоне, способе звукоизвлечения и особенностях игры на них читатель может почерпнуть в специальной литературе или в справочных изданиях, в настоящем очерке мы остановимся прежде всего на *эстетических* вопросах, помогающих понять, для чего данный инструмент использовался или почему его, напротив, избегали, то есть каков был его *образ* в данной культуре — а также соприкасались ли с ним в своей практике крупнейшие мастера эпохи.

7.6.1. Орган и органчики

■ «Об органе».

Этот первейший из всех музыкальных инструментов, это гордое изобретение человеческого гения, постепенно на протяжении веков достиг того полного совершенства, которым он отличается ныне. Вся Европа усердно стремится усовершенствовать это творение. Историки говорят о том, что *немцы* больше всех способствовали его совершенствованию. <...>¹⁵

Идеал органиста.

Так же, как орган — первый из инструментов, так и органист — первый из музыкантов. Обращаться с органом очень трудно, для этого нужно обладать умственными и физическими совершенствами. Под таковыми я подразумеваю *гений и учение*. Тот, в чьей груди не пламенеет гений, никогда не станет значительным органистом. А тот, кто полагается только на гений и не изучает тщательно природу этого трудного инструмента, тот навсегда останется рабом своего дарования [Naturalist]; единичные его вспышки вызовут восхищение, однако целое никогда не превратится в пламенеющую массу.

Прежде всего органист должен самым дотошным образом изучить контрапункт — ведь контрапункт, собственно, и порожден органом. Истинный органист должен уметь тотчас развить данную ему тему в искусную фугу, а о таком умении нельзя и помыслить без глубочайшего изучения контрапункта. А сколько еще сюда относится различных приемов — надлежащим образом модулировать, верно находить полную гармонию, делать обращение исходного соединения голосов, применять простой и двойной контрапункт — и все это проделывать с огнем!

Фантазия — почти всецело плод гения¹⁶. Без пламенной силы воображения, без творческого духа, без внезапных наитий никто не в силах создать подлинную фантазию. У фантазии много общего с поэтическим дифирамбом; она выходит за границы правил и за рамки такта; она способна нахлынуть и оплодотворить, никогда не превращаясь, однако, в наводнение; она уводит в небеса и низвергает в ад. Из этого описания явствует, что существует немного людей, способных хорошо фантазировать; ведь, во-первых, творческий дух встречается крайне редко, а кроме того, не всякий час является для гения часом творчества. Научиться фантазированию никоим образом невозможно, хотя бывает, что некоторые прилежно выучивают фантазии. Однако нет ничего проще, чем отличить заученную фантазию от импровизированной. — Следовательно, фантазия является первым безошибочным признаком славного органиста¹⁷. <...>

¹⁵ Далее говорится об устройстве, регистрах и настройке органа, причем настройка описывается неравномерная, с «волчьими квинтами» в H-dur и E-dur. — Л. К.

¹⁶ Подразумевается искусство импровизации. — Л. К.

¹⁷ Далее говорится об игре прелюдий и интерлюдий во время богослужения. — Л. К.

Главная сила истинного органиста должна заключаться в исполнении хора. Последнее бывает трояким: либо хорал *просто* играется общине, либо его искусно варьируют, либо им сопровождают пение общины. В первом случае следует настоятельнейше порекомендовать безыскусную красоту. Например, можно выбрать для исполнения мелодии флейтовый регистр или, если таковой имеется, божественный регистр *Vox humana*¹⁸. Мелодия играется очень просто, с наиболее присущим господствующему тону выражением. Но для сопровождения на другом мануале нужно взять что-нибудь вроде [регистра] *Viola da gamba*, а педаль играть на 8 футах [*nur einfach*], дабы не испортить нежную мелодию. Этот способ игры очень труден и требует большого гения и чувства. <...>

Знание регистров для органиста — то же самое, что владение смешением красок для живописца. Расположенные по обеим сторонам органа, они превращают игру в подобие виртуозного балета, и чем быстрее, точнее и соответственнее постепенному нарастанию звучности умеет органист включать и выключать регистры, тем лучше он разбирается в своем инструменте.

Педаль порождает большие трудности как из-за своей чудовищной силы, так и из-за природных особенностей. Редко можно играть правой ногой так же, как левой, поскольку первое, собственно, относится к сфере облигатной виолончели, а второе приближается к свойствам контрабаса и басового тромбона. Следует заказать себе особые педальные башмаки с очень высокими каблуками, дабы можно было брать терции, а скачками — даже кварты. В остальном теория игры на педали совпадает с теорией генералбаса.

Ко всем этим в высшей степени особенным качествам органиста необходимо прибавить и неизбежные *физические* совершенства. Его пясть должна быть сильной и обладать большой беглостью. Требуются также крепкие нервы, широкая ладонь и почти танцевальная ловкость в ногах. Отсюда явствует, как трудно достичь подобного идеала и как высоко следует ценить человека, наиболее полно соответствующего этим критериям (Schubart 1806/1973, 215–221).

В шубартовской характеристике органа и органиста причудливо, но вполне характерно для его эпохи переплелись и остатки барочных представлений, довольно сильно расхоdivшиеся с реальной практикой классической эпохи (на самом деле ни орган не был тогда «королем» инструментов, ни органист — «первейшим» в ирерахрии музыкантов), и постулаты новой музыкальной эстетики, вроде культа гения и творческой фантазии. Описание Шубарта ориентировано при этом на конкретную практику, прежде всего немецкую протестантскую, однако многое здесь справедливо и по отношению к использованию органа венскими классиками, которые были католиками и все в той или иной мере имели отношение к органу.

В частности, Й. Гайдн, будучи капельмейстером князей Эстергази, курировал также церковную музыку и временами, вероятно, играл на органе во время торжественных богослужений. В 1778 году в Эйзенштадте был построен новый, барочный по своему типу орган с 19 регистрами, который к 1940-м годам пришел в негодность, но затем был реконструирован К. Шукке (диспозиция инструмента сохранилась; см. *ЖН*, 139).

¹⁸ Буквально: «человеческий голос» — специфический 8-футовый язычковый регистр, подражающий тембру человеческого голоса; иногда обладает тремолирующим звучанием. — *Л. К.*

В мессах Гайдна тех лет мы находим столь редкие для классиков случаи концертирующего (не просто аккомпанирующего) использования органа. Это так называемая «Большая месса с солирующим органом» в честь деви Марии 1768–1769 годов, в инструментовке которой, помимо облигатного органа, имеются струнные, 2 валторны и 2 английских рожка — и «Малая месса с органом» или *Missa brevis* конца 1770-х годов. В гайдновской рукописи партия органа в сольных эпизодах записана на двух строчках с точной фиксацией партии правой руки; там же, где подразумевается исполнение генералбаса, появляется цифровка под нижней строчкой, а верхняя пустует.

Особая роль отведена органу в поздней Мессе d-moll («Нельсон») Гайдна. В силу сложившихся условий в тогдашней капелле Эстергази, где в 1798 году отсутствовали исполнители на деревянных духовых, эта торжественная месса инструментована для струнных, труб, литавр и органа, который фактически берет на себя функции отсутствующих духовиков и временами произносит выразительные сольные реплики (например, в *Qui tollis* из *Gloria*). Исполняемую ныне обычно версию оркестровки с духовыми осуществил еще при жизни Гайдна (и, вероятно, с его согласия) вицекапельмейстер князя Эстергази, отвечавший за церковную музыку, И. Н. Фукс.

В. А. Моцарт любил играть на органе, а с 1779-го по 1781 годы занимал в Зальцбурге, помимо должности концертмейстера, также пост придворного органиста. Однако, судя по собственным письмам композитора и по другим источникам, он вряд ли расценивал орган как инструмент божественный, требующий особо благоговейного к себе отношения, хотя владел им виртуозно. Возможно, последним он был обязан несколько архаичной зальцбургской традиции, сохранившей некоторые барочные особенности в то время, как музыканты, воспитанные только в духе «галантного стиля», успели утратить вкус к органному исполнительству. В 1777 году Моцарт писал отцу из Аугсбурга: ■ «Когда я сказал г. [И. А.] Штейну, что охотно поиграл бы на его органе <...>, ибо орган — моя страсть, он сильно удивился и сказал: “Что? Такой человек, как Вы, такой великий клавирист, хочет играть на инструменте, на коем нельзя добиться никакой *Douceur*¹⁹, никакой выразительности, где нет ни *piano*, ни *forte*, но где всегда все звучит одинаково?” — Это ничего не значит. Орган в моих глазах король всех инструментов. <...> Мы поднялись на хоры, и я начал прелюдировать, и тогда уж он засмеялся; затем — fuga. “Да, я полагаю, — сказал он, — что Вы действительно любите играть на органе, коли так играете”» (цит. по: Аберт I/II, 82).

В этом эпизоде Моцарт проявил себя как тот «гений», о котором писал в своем эссе об идеальном органисте Шубарт. Однако заметно, что юным Моцартом в его исполнительских опытах руководили сугубо светские мотивы: азарт виртуоза, способного справиться с не знакомым ему инструментом (ведь всякий орган имеет свои особенности строения и диспозиции), любознательная жажда нового, желание удивить окружающих и т. д. О том же самом говорится в другом письме к Л. Моцарту от 1777 года, где Моцарт описывает свое посещение аугсбургского монастыря, где он импровизировал на органе фуги на заданные темы: ■ «Я играл до одиннадцати часов. Меня бомбардировали сплошь темами фуг, и я был прямо как в осаде» (Там же, 83). В Мангейме в том же году Моцарт играл на органе во время богослужения, причем позволял себе ребяческие выходки,

¹⁹ Нежности, сладострсти, тонкости. — Л. К.

которые находили одобрительный отклик у просвещенной аудитории: ■ «Прошедшее воскресенье я шутики ради играл на органе в капелле. Я пришел во время Kyrie, а после того, как священник запел Gloria, я сыграл каденцию. Но поскольку она весьма сильно отличалась от тех, к каким здесь привыкли, то все стали озира- раться... Людям довелось вдоволь посмеяться; время от времени попадалось pizzicato, тогда я всякий раз делал так, чтобы клавиши стучали. Юмор удался мне так, что лучше не бывает» (Там же, 109–110).

Неудивительно, что при таком восприятии органа Моцарт ничего *специально* для этого инструмента не написал. Орган, правда, часто входит в число аккомпанирующих инструментов в его церковных произведениях, как вокальных, так и инструментальных, однако ничего собственно органного эти партии не содержат.

Все замечательные пьесы Моцарта, исполняемые ныне обычно на концерт- ных органах (Adagio и Allegro KV. 594, f-moll; KV. 608, F-dur; Andante KV. 616, F-dur), были созданы в 1790–1791 годах для **механического органчика** (Orgelwalze) по заказу графа Й. Дейма, владельца художественной галереи и кабинета восковых фигур. Граф намеревался воздвигнуть небольшой мавзолей в память выдающегося австрийского полководца фельдмаршала Лаудона; по-види- мому, часы с органчиком (Flötenuhr), стоявшие в зале, должны были исполнять медленную меланхолическую музыку. Моцарт был не в восторге от предложен- ного ему инструмента. 3 октября 1790 года он писал Констанце: ■ «Если бы это были большие часы и вся штука звучала бы наподобие большого органа, я бы порадовался, но ведь сооружение состоит всего лишь из маленьких трубочек, звучащих высоко и, по-моему, слишком по-детски» (МК, 357).

В подобных устройствах часовой механизм через равные промежутки време- ни приводил в движение валик, который, в свою очередь, заставлял звучать тру- бы, расположенные сзади и скрытые от глаз зрителя. Как констатирует П. Гейл, «с тех пор, как Елизавета I в 1599 году подарила механический орган турецко- му султану, такие инструменты сделались, во многом благодаря своей колос- сальной стоимости, излюбленным предметом состязания в подарках в кругах немецкой знати и купечества. Свою роль сыграли тут такие заказчики, как Фрид- рих Великий, Мария Антуанетта, кардинал Ришелье и Наполеон. Производство механических органчиков процветало в Бреславле, Дрездене, Вене и Аугсбурге, но особенно — в Берлине <...>. К лучшим органостроителям Вены принадле- жали братья Иоганн Непомук и Леонард Мельцели и конструкторы Йозеф Хайн, Иоганн Адольф Хайер и Иоганн Георг Штрассер. Гигантский механичес- кий орган Штрассера — практически механический оркестр — имел валики с записью двух клавирных концертов Моцарта и еще один — с записью его струнного квартета» (МК, 357).

Невзирая на свои претензии к часам с органчиком, Моцарт сумел и для них создать нечто выдающееся (пьесы KV. 594, KV. 608 и KV. 616); эти произведения ныне входят в репертуар многих органистов. Здесь надлежит упомянуть и Й. Гайдна, создавшего 32 коротких пьесы для часов с органчиком по просьбе своего ученика и сослуживца, библиотекаря князя Эстергази, музыканта и меха- ника П. Немеца (Ноб. XIX). Четвертая из этих пьес является обработкой одного из вариантов мелодии «Камаринской».

Не миновало увлечение механическими игрушками и Бетховена, который на- писал в 1799 году 5 пьес (WoO 33) для Flötenuhr из галереи графа Дейма, а позднее

сотрудничал с И. Н. Мельцелем, побудившим композитора сочинить «Победу Веллингтона, или Битву при Виттории» для большого механического органа — *пангармоникума*; авторская оркестровая версия появилась тоже по совету Мельцеля.

Бетховен, как и Моцарт, в юности довольно много играл на органе, поскольку с 13 лет являлся внештатным (а затем и штатным) придворным органистом боннской капеллы кёльнского князя-архиепископа. Мнение о том, что его главным наставником в этой области был К. Г. Неефе, ныне опровергается на основании архивных документов (см.: Steinhaus 1983). В Бонне имелось по меньшей мере несколько органистов, с которыми он несомненно общался и у которых мог учиться ремеслу. Тем не менее, как справедливо замечают исследователи (см. там же, 98), у Бетховена нет ни одного произведения, которое можно было бы однозначно определить как органное. С большой натяжкой сюда можно отнести раннюю Прелюдию WoO 55, *f-moll*, фактура которой все-таки скорее напоминает клавирный стиль баховского ХТК. Две прелюдии *op. 39*, модулирующие по всем мажорным тональностям, предназначены для фортепиано *или* органа; авторские динамические указания типа *crescendo*, *diminuendo* и *sforzato*, указывают скорее на возможности рояля, нежели органа; органная педаль здесь практически не востребована. Партия органа в «Торжественной мессе» не является обязательной и трактована в духе *continuo*, хотя тембр органа, конечно, добавляет своеобразную краску в звучание этого произведения.

Тем не менее сохранилось любопытнейшее свидетельство органиста К. Г. Фройденберга, посетившего Бетховена в 1825 году и записавшего некоторые высказывания композитора, удивительным образом совпадающие с тем, что ранее писал Шубарт (книгу Шубарта Бетховен знал и ценил): ■ «Бах — это идеал органиста. «Я тоже, — рассказывал Бетховен, — много играл в юности на органе, но мои нервы не выдерживали мощи этого гигантского инструмента. Если органист является мастером на своем инструменте, то я ставлю его превыше всех виртуозов». Бетховен очень бранил венских органистов; занятие должностей происходит тут по протекции или по внешним соображениям. Кто служит дольше, тот и получает место, так что наверх пробиваются шарманщики. Он порицал органы с ушибленной педалью²⁰, а также великих и сильных мира сего, которые ничего не хотят делать для искусства, ибо ничего в нем не понимают» (Kerst II, 114). Сам Фройденберг был поражен противоречием между шумным блеском австрийской столицы и жалким состоянием ее церковных органов, включая орган кафедрального собора св. Стефана. То же самое касалось и церковной музыки: «Музыка в церкви Хофбурга²¹ звучала не божественно и даже не по-императорски, а очень обывательски» (Там же, 111).

Органная музыка композиторов той эпохи также не представляет собой ничего выдающегося, если сравнивать ее с поздним Барокко. Так, пьесы сыновей И. С. Баха, сами по себе интересные и симпатичные, не выдерживают никакого сравнения с органными произведениями отца. Все они, как правило, рассчитаны или на концертирующий орган-позитив или на исполнение преимущественно без педали. Музыку такого рода (прелюдии и фуги, концерты для органа и струнных) писал также И. Г. Альбрехтсбергер.

²⁰ Так называемая педаль с короткой октавой. Нижняя октава такой педали не имела клавиш для звуков *cis*, *dis* и *gis*; вместо них на черных клавишах помещались звуки *d*, *e*, *b*. — Л. К.

²¹ Императорской резиденции. — Л. К.

Тем не менее орган, как ни странно, иногда влиял на стиль клавирных и оркестровых сочинений венских классиков, выступая в качестве некоего идеального воображаемого инструмента, полностью вписанного в классическую стилистику, но сохраняющего сакральную барочную ауру.

В рецензии AMZ от 9 октября 1799 года на фортепианные сонаты ор. 10 Бетховена содержится несколько озадачивающая нас рекомендация «*поменьше напоминать об органном складе*» (цит. по: ПБ 1, 127). Что тут могло иметься в виду, если ни в одной из трех сонат нет ни развернутых полифонических эпизодов, ни откровенных аллюзий на церковный стиль? Остается предположить, что в самой фортепианной фактуре этих сонат искушенный слух рецензента сумел уловить «органное» прошлое молодого композитора, сказавшееся и на особом пристрастии к полнозвучию аккордов (в том числе при нюансе *piano* и *pianissimo*²²), и в генералбасовой трактовке задержаний к занятому тону, и в опоре на *legato* как основной прием звукоизвлечения (в отличие от клавесинного *non legato*).

В некоторых случаях «органность», напротив, явно подразумевалась композиторами. Таковы оперные эпизоды, связанные с торжественными или роковыми событиями (например, вещание таинственного голоса в сцене на кладбище во втором акте «Дон Жуана» Моцарта, где речитатив баса сопровождается деревянными духовыми без флейт и тремя тромбонами; дуэт латников во втором акте «Волшебной флейты»). В XVIII веке использовать орган непосредственно в оперных постановках было не принято.

В ораториальной версии произведения Й. Гайдна «Семь слов Спасителя на кресте» перед второй частью звучит инструментальная интерлюдия для духовых (одна флейта, по паре гобоев, кларнетов, валторн, тромбонов, фаготов и один контрафагот), оркестровка которой стилизована под органное тембры. В «Торжественной мессе» Бетховена, в части Sanctus, и особенно в оркестровой прелюдии к Benedictus органное звучание передано, наоборот, при помощи почти одних струнных. Переводя с симфонического языка обратно на органный, можно сказать, что здесь играют только 8-ми и 16-футовые регистры флейтового и мягкого принципального тембров (струнные без скрипок, но с *divisi* альтов, виолончелей и иногда — контрабасов; в прелюдии использованы также деревянные духовые, но только в низкой и средней тесситуре). Кстати, и в собственной партии органа на последних тактах прелюдии значится указание на тихий, но внушительный pedalный регистр Subbass, который мог быть 16-ти или 32-футовым.

Следовательно, присутствие органа в музыкальной культуре классической эпохи принесло свои плоды, пусть даже парадоксальные; оно сказалось не столько на создании соответствующего репертуара (который у венских классиков практически отсутствует), сколько на некоторых аспектах их оркестровки или трактовки других инструментов.

7.6.2. Клавир

В отношении клавира тенденцию классической эпохи обычно обозначают как «от клавесина к фортепиано». К 1770-м годам фортепиано, можно сказать, выиграло историческое соревнование у любимца Барокко — клавесина. А в 1780-е на фортепиано перешли практически все крупные музыканты от К. Ф. Э. Баха до

²² См. Сонату ор. 10 № 2, часть II, т. 39 (трио).

Й. Гайдна. Однако на самом деле, если рассматривать всю музыкальную культуру в целом, этот процесс происходил очень постепенно. Вплоть до конца XVIII века, если даже не позже, в реальной практике, особенно в быту, клавишины и клавикорды были вовсе не редкостью. Издатели, по-видимому, учитывали интересы обладателей этих старых инструментов (подчас весьма дорогих, красиво отделанных и изящных), поскольку на титульных листах публиковавшихся даже в начале XIX века несомненно *фортепианных* произведений значилось: «для клавишина или пианофорте» (в частности, такие обозначения имеются в первых изданиях ранних сонат Бетховена, включая «Патетическую», которую на клавишине сыграть вообще вряд ли возможно; только Соната оп. 28 вышла с обозначением «для пианофорте», а Сонаты оп. 31 № 1 и 2 появились в издательстве Г. Г. Негели в серии «Репертуар клавишника»).

Стало быть, хотя главной тенденцией эпохи было создание именно фортепианного репертуара и исполнительства, у любителей музыки в XVIII веке был весьма богатый выбор самых различных вариантов клавишных инструментов. Поэтому справедливо будет применять к ним собирательное понятие «*клавир*». И хотя в это время уже практически не создавалось произведений, которые без ущерба для их художественного смысла можно было бы играть и на клавишине, и на фортепиано, и на органе, все же понятие «клавир» по старой привычке вбирало в себя если и не сам орган, то, по крайней мере, некую его разновидность (педальное чамбало, клавиорган и т. д.). Конечно, слово «клавир» в подобном случае приобретает известную размытость и неточность. Но ведь и сама эпоха не настаивала на одном-единственном варианте клавишного инструмента, и даже один род — фортепиано — имел множество вариантов конструкции и звучания. Следовательно, всякий раз, обращаясь к клавирной музыке классической эпохи, нужно иметь в виду ее конкретный исторический контекст и знать, кто из авторов и исполнителей на каких инструментах играл и для каких сочинял. Так, говоря о клавирных сонатах В. А. Моцарта и Й. Гайдна, мы подразумеваем, что некоторые из них могли исполняться на клавишине или клавикорде, а другие — на фортепиано, однако сонаты Бетховена, невзирая на любые издательские и даже авторские обозначения, — безусловно не клавирные, а только фортепианные. Любой музыкант может легко в этом убедиться, попробовав сыграть их на клавишине или на клавикорде; удачных опытов при этом будет ничтожно мало²³.

Шубарт пишет: ■ «Клавиру в наше время повезло больше всех прочих инструментов. В прошлом веке и в первой половине нынешнего в целой провинции едва можно было сыскать одного клавириста; теперь же играет, бренчит, барабанит и бубнит кто угодно: знатный и незнатный, неумеха и мастак, женщина, мужчина, мальчишка, девчонка. Ну да, ведь клавир превратился в важнейший пункт модного воспитания. Благодаря этому всеобщему энтузиазму инструмент получил свои нынешние важные усовершенствования» (Schubart 1806/1973, 221).

Помимо шубартовского очерка об инструментах, мы будем опираться в описании различных видов клавира также на несколько более позднюю и более подробную «*Клавирную школу*» Тюрка (1789).

«Введение» к школе Тюрка посвящено обзору клавишных инструментов, что представляет для нас особый интерес. Хотя Тюрк, по барочной традиции,

²³ На наш взгляд, на клавишине приемлемо звучит только первая часть Сонаты оп. 14 № 2 с ее прозрачной фактурой.

включает в понятие клавира также и орган, об органе он не пишет, отсылая читателя к другим авторитетным трудам, и сразу приступает к своему непосредственному предмету. Причем начинает Тюрк не с фортепиано, а с клавесина.

■ **«Флюгель, то есть клавицимбалы, по-итальянски чембало, клави-чембало, клавесин.** Если корпус данного инструмента направлен вверх, то он называется **клавицитериум** или **стоячий флюгель**²⁴. Спинет — это маленькая, обычно однохорная (einchörige) разновидность флюгеля, в которой струны натянуты наискось, то есть от правой руки к левой. Однохорным называется инструмент, у которого каждый тон издается только одной струной; в двуххорном соответственно на каждый тон приходится по две, в треххорном — по три. Поэтому говорят о двух- или треххорных флюгелях. <...>» (Türk 1789, 1).

Внешние формы старинных клавесинов и фортепиано были сходными: помимо упомянутых здесь крыловидной и вертикальной, очень распространенной в быту была горизонтальная прямоугольная форма — так называемый **«столовый клавир»** (Tafelklavier). Иногда его «столовость» использовалась в буквальном смысле, и под крышкой имелись не только струны, но и ящички для дамского рукоделия, косметики и всяких мелочей, а на пюпитре могло располагаться зеркало. Некоторые инструменты использовались и в качестве письменных столов или бюро. Такой формой обладали и спинеты, и клавикорды, и фортепиано.

С флюгеля, то есть клавесина в форме рояля, начинается своя классификация клавиров и Шубарт. Он пишет: ■ **«На этом инструменте надлежит сначала учиться чистому исполнению — это то же самое, что упражнять пясть в точном музыкальном рисунке.** Следует руке дрогнуть, как контур пьесы на этом инструменте нарушится. По этой важной причине новичок должен сперва упражняться на флюгеле, дабы приобрести легкую и хорошо поставленную руку и утвердиться в точнейшем и наиболее естественном исполнении музыкальной пьесы прежде, чем переходить к другим видам клавира... Однако не стоит слишком задерживаться на флюгеле, поскольку данный инструмент больше подходит для Allegro, нежели для Adagio, то есть годится скорее для искусности, чем для исполнения выразительных пьес» (Schubart 1784/1973, 221–222).

Вторым и у Шубарта, и у Тюрка идет **фортепиано**, причем оба дают именно такую форму слова, хотя в классическую эпоху едва ли не чаще встречалось написание **«пианофорте»** (в стихах Г. Р. Державина — точная русская калька: **«тихогром»**²⁵).

Тюрк прост и деловит: ■ **«Фортепиано обладает формой маленького флюгеля, но звук получается от удара молоточков»** (Türk 1789, 2).

Шубарт, напротив, восторженно поэтичен: ■ **«Фортепиано, этот великолепный инструмент — на наше счастье! — еще одно изобретение нем-**

²⁴ Вертикальную механику порой имели и фортепиано. Прямоугольную деку обычно декорировали драпировками; при крыловидной деке на свободном пространстве прямоугольника устраивались полки для нот. Встречалась и пирамидальная механика, так называемый клавир-жираф (Giraffen-Klavier, Giraffen-Flügel). Позднее вертикальная механика была унаследована пианино, а крыловидная (флюгель) — роялем.

²⁵ В стихотворении «Евгению. Жизнь Званская»: «Там арфы звучныя порывный в души гром, / Здесь *тихогрома* с струн смягченны, плавны тоны / Бегут»... (цит. по: Державин 1983, 179).

цев²⁶. Зильберман²⁷ столь глубоко почувствовал несовершенство флюгеля, который ни в какой мере не был в состоянии изобразить *колорит* или же при помощи переключения регистров изображал его чересчур резко, что он подумывал о том, как бы *сделать звучание флюгеля красочным*. Так он и его последователи пришли к великому изобретению — извлекать *Forte* и *Piano* с любой желаемой скоростью без [включения] регистров, а только при помощи нажатия пальцев. Если бы можно было придать фортепиано еще и приглушенные тона [*Mezzotinto*], то великим клавиристам нечего больше было бы и пожелать. <...> Фортепиано бывают с 10, 12 и более, вплоть до 20, регистрами. А один дворянин из Майнца изготовил инструмент, в котором фортепиано волшебным образом звучит как флейта, скрипка, фагот, гобой и даже валторны и трубы. Если бы тайна сего великого изобретения была поведана миру, то мы получили бы инструмент, затмевающий все прочие» (Schubart 1784/1973, 222).

Третьим в иерархии клавишных инструментов у Шубарта значится **клавикорд**: Тюрк же придает ему столь важное значение, что выделяет в особую главу.

Шубарт пишет: ■ «Клавикорд, этот единственный в своем роде, меланхолический, невыразимо сладостный инструмент (в случае, если он сделан мастером), имеет преимущества как перед клавесином, так и перед фортепиано. При помощи нажатия пальцев, трепета и колебания струн, при помощи сильного или слабого прикосновения руки можно извлечь из него не только особые музыкальные краски, но и полутени, затухание и замирание звуков, тающие под пальцами одухотворенные трели, портаменто — словом, все черты, составляющие чувство. Тот, кто не склонен к громам, порывам и бурям, тот, чье сердце охотно изливает нежные чувства, — пусть пройдет мимо флюгеля и фортепиано и выберет себе клавикорд работы *Фрика*, *Шпата* или *Штейна*. — По этой причине есть много исполнителей на флюгеле и фортепиано, но чрезвычайно мало владеющих клавикордом.

В наши дни клавикорд достиг вершины в своем развитии. Инструменты имеют 5–6 октав, они бывают связанными и свободными²⁸, с лютневым регистром или без него, и вряд ли чувствительный исполнитель может пожелать от такого инструмента еще какого-то усовершенствования» (Schubart 1806/1973, 222–223).

Сама механика клавикорда, в которой струна не защищалась перышком, как на клавесине, и не ударялась молоточком, как на фортепиано, а мягко трогалась или прижималась металлическим тангентом, располагала к интимности, камерности и лиризму. Это чрезвычайно ценилось многими музыкантами и любителями музыки, а также преподавателями игры на клавире.

²⁶ Здесь Шубарт не совсем прав. Как писал Л. И. Ройзман, «Фортепиано появилось почти одновременно в трех странах; его изобрели независимо друг от друга клавирные мастера — в Италии Б. Кристофори (Флоренция, конец XVII — XVIII век), во Франции Ж. Мариус (Париж, 1716–1717), в Германии школьный учитель музыки К. Г. Шрётер (Нордхаузен, 1717–1721)» (Ройзман 1981, 910).

²⁷ Либо Готфрид Зильберман, знаменитый органный мастер, демонстрировавший в 1735 году свое фортепиано И. С. Баху, либо его племянник Иоганн Даниэль, страсбургский клавирный мастер. — Л. К.

²⁸ В так называемом связанном клавикорде на каждую струну воздействовали тангенты (металлические штифты), ведущие от 2–3 клавиш; в свободном клавикорде каждой клавише соответствовала отдельная струна со своим тангентом. — Л. К.

У Тюрка мы читаем по этому поводу следующее: ■ «Для обучения клави-корд, по крайней мере, поначалу, подходит лучше всего. Ведь ни на каком другом клавишном инструменте нельзя научиться такой тонкости исполнения, как на нем. Если впоследствии наряду с ним располагать клавесином или хорошим фортепиано, то для учащегося это будет еще лучше, поскольку при игре на этих инструментах пальцы приобретают больше силы и беглости» (Türk 1789, 11).

Отсюда явствует, что развитие фортепиано в классическую эпоху вовсе не исключало любви к клавикорду. То, что стойким приверженцем этого инструмента был К. Ф. Э. Бах, кажется вполне естественным. Однако и Й. Гайдн, сменивший к 1780-м годам клавесин на фортепиано, не отрекся от клавикорда — сидя за ним, он сочинял свою ораторию «Сотворение мира». Реминисценции клавикордной стилистики обнаруживаются даже в поздних фортепианных произведениях Бетховена — так, в речитативе перед *Allegro dolente* из Сонаты op. 110 применен возможный только на клавикорде, но никак не на фортепиано эффект трепетания залигованного звука (*Bebung*). Это не означает, что данную часть нужно исполнять на клавикорде; нет, в ней лишь зафиксирована «память» об этом инструменте.

Вкратце перечислим другие разновидности клавишных инструментов, фигурирующие в наших источниках. Состязаться в популярности с клавесином, клавикордом и фортепиано они не могли, но у каждого находились свои приверженцы. Форм, переходных от клавесина к фортепиано или откровенно гибридных, существовало в то время немало. В основном гибриды возникали из желания соединить в одном инструменте возможности двух или нескольких других, подчас трудносочетаемых (чаще всего — органа или струнных). Тюрк называет, в частности:

• **Педальный, или ножной клavier** (*Das Pedal; Fussklavier*). Это чембало, клавикорд или фортепиано, имеющее клавиатуру для ног (как на органе); объем такой клавиатуры — две октавы. Возможность исполнения независимой педальной партии обуславливалась тем, что под обычной клавиатурой располагалась еще одна, приводимая в действие ногами (ил. см.: МИМ, 229). Инструмент имел хождение и в эпоху Барокко; на нем упражнялись, в частности, органисты, особенно начинающие; некоторые произведения И. С. Баха рассчитаны именно на педальное чембало (трио-сонаты, звучащие ныне обычно на органе; Фуга *a-moll* из второго тома ХТК, и т. д.). Педальное фортепиано сохранилось и в XIX веке; среди произведений, написанных для него, Л. И. Ройзман упоминает Этюды op. 56, Эскизы op. 58 и 6 фуг op. 60 Р. Шумана и Концертную сюиту Ш. Гуно (Ройзман 1981, 910).

Любопытно, что педальную клавиатуру заказал себе в 1785 году для своего концертного фортепиано В. А. Моцарт. В ряде его произведений (например, в Концерте KV. 466, *d-moll*, или в Фантазии и фуге KV. 394, *C-dur*) есть места, которые проблематично или физически невозможно исполнить только руками — следовательно, педальная клавиатура необходима (см. об этом: Бадура-Скода, 21–22). Насколько нам известно, ни Гайдн, ни Бетховен такими инструментами не пользовались.

• **«Панталон или панталеон»²⁹**, названный так по имени своего изобретателя *Панталеона Гебенштрейта*, — инструмент с кишечными струнами; усовершенствованная разновидность цимбал, на которой поначалу играли палочка-

²⁹ Панталон — французский вариант названия, панталеон — немецкий. — Л. К.

ми, а затем стали пользоваться клавиатурой. <...> Молоточковый панталон, он же клавицимбалы, он же клавицитериум, — имеет ту же форму» (Türk 1789, 2).

Этот инструмент отличался еще и тем, что имел в XVIII веке два ряда струн, кишечных и металлических, и исполнитель мог чередовать мягкую звучность со звонкой. Считается, что данная особенность панталоне повлияла на конструкцию современного фортепиано — а именно, на функцию правой педали, поднимающей демпферы и создающей гулкое, с богатым резонансом, как в цимбалах, звучание.

Шубарт отзывался о панталоне скорее скептически: ■ «Панталон. Отпрыск фортепиано. Этот инструмент никогда не был способен задавать тон в музыкальной республике, поскольку в нем слишком быстро затухает звук. Особенность обращения с данным инструментом: нежное прикосновение. <...> Совершеннейшим образом здесь получается vibrato, но все попытки выразить чувства терпят крушение из-за отсутствия нюансов или полутеней. Постоянное подсакивание на воробыный манер при переходе от тона к тону без заполнения промежутков, гул, звон и быстрое затухание звука делают этот инструмент мало терпимым в обществе и предвещают ему скорый конец» (Schubart 1784/1973, 223).

Венские классики, насколько это известно, панталоне не увлекались и ничего для него не писали.

• **Клавиорган** — позитив, к которому присоединен еще и спинет (Türk 1789, 2). Он отличается от педального чембало или фортепиано тем, что имеет, помимо струн, еще и органные трубы. В России конца XVIII — первой половины XIX века такие инструменты назывались «организованными фортепиано» (чаще по-французски — *piano organise*). Такое фортепиано работы И. Габрана было у великой княгини (впоследствии императрицы) Марии Федоровны, которая любила на нем играть. Инструмент этот, к счастью, сохранился и находится ныне в Павловском дворце (описание см.: МП 1, 210). В 1790 году Д. С. Бортнянский написал для Марии Федоровны Концертную симфонию B-dur для фортепиано *organisé*, 2-х скрипок, арфы, виолончели, виолы да гамба и фагота (МП 1, 148). Отдельные вариации с ремаркой «*piano organise*» мы встречаем в вариационных циклах жившего в России с 1792 года И. В. Гесслера; владел подобным раритетом и В. Ф. Одоевский.

• **«Гайгенверк»** [Geigenwerk], он же виола-да-гамбовый инструмент, клавир-гамба, скрипичный клавицимбал, нюрнбергский скрипичный инструмент — изобретен в 1610 году Хансом Хайде из Нюрнберга... Если нажать на клавишу, то струну приводит в звучание колесико» (Türk 1789, 2).

Добавим, что рукоятка, приводившая в движение колесный механизм, располагалась сзади корпуса, и ее должен был вращать помощник исполнителя, а сам играющий пользовался клавиатурой (см. ил.: МИМ, 249). В классическую эпоху гайгенверк исчез из обихода, хотя попытки сблизить клavier и прочие струнные инструменты продолжались. У Тюрка мы находим следующий список:

• **«Смычковое молоточковое фортепиано»** (Das Bogenhammerklavier) — изобретено И. Г. Грайнером из Ветцлара. Имеет 2 клавиатуры, верхняя снабжена жильными струнами, нижняя — кишечными. Можно играть на них поочередно или одновременно. Для первой предусмотрены молоточки, а по второй движется искусно изготовленный смычок...³⁰.

³⁰ О смычковом клавире мастера И. Хольфельда, представленного в 1754 году королю Фридриху II, сочувственно упоминает во введении ко второй части своего трактата К. Ф. Э. Бах. Для смычкового клавира Грайнера К. Ф. Э. Бах сочинил в 1783 году Сонату G-dur (Wq. 65, 50).

- **Лютневый клавикорд** — особый инструмент с кишечными струнами...
- **Теорбовый флюгель** — подражание звуку теорбы³¹...
- **Пандорет** — имеет поверх клавирных струн еще и другие, по которым ударяются деревянные молоточки, благодаря чему имитируется звук пандоры (разновидности цитры).

- **Арфовый клавикорд** — инструмент с жильными струнами, звук которых извлекается посредством металлического штифта с дребезжанием, как на арфе Давида³². <...>

- **Форбьен** [Fortbien] — вид пианопорте в форме клавикорда³³, созданный К. Э. Фридрици.

- **Королевский Бельсоноре** — ...сочетает преимущества флюгеля, дрезденского королевского клавесина, фридрициевского форбьена и всех фортепиано» (Türk 1789, 2–3).

И это далеко не все разновидности существовавших в XVIII веке вариантов клавишных инструментов. Такое изобилие позволяло композиторам не только выбирать один из них, но и использовать сразу возможности двух или нескольких. Так, 6 концертов А. Солера, предназначенные для двух органов-позитивов, в принципе допустимо исполнять и на двух клавесинах или клавикордах, и на органе и клавесине. У К. Ф. Э. Баха есть концерты не только для двух клавесинов (Wq 46), но и для *клавесина и фортепиано* с оркестром (Wq 47, Es-dur).

Однако во всем этом разнообразии просматривается настойчивое стремление мастеров XVIII века не просто заменить «устаревший» клавесин или слабый по звучности клавикорд более мощным и современным фортепиано, а создать некий универсальный клавир, сочетающий в себе и струнное, и органное, и клавишно-ударное начало. Одних только вариантов «смычковых» клавиров в XVIII веке было создано не менее 12, и вряд ли главной причиной этого было желание удивить публику. Скорее, мастера искали способ заставить клавишные инструменты «петь» наподобие скрипки, хотя результат всякий раз разочаровывал, ибо без прикосновения к струне живого смычка звук получался искусственным и мертвенным (Зимин 1968, 102–103).

В этой связи следует сказать еще о некоторых специфических инструментах последней трети XVIII — начала XIX века.

В 1770-х годах И. А. Штейн изобрел **мелодику** — очередной гибрид фортепиано и органа. Шубарт замечал: ■ «Этот инструмент был бы едва ли не совершеннейшим, если бы его звучание не сводилось к флейтовому. А значит, высшее искусство исполнения заключается здесь в уподоблении искусству флейтиста — и больше ничего. Следовательно, на этом инструменте можно создать только краски, но не новые мелодии. Это великолепная тушь, не предназначенная для хорошего рисунка» (Schubart 1784/1973, 224).

³¹ Теорба — басовая лютня с двойной шейкой. — Л. К.

³² Позднее, в 1814 году, парижским мастером и арфистом И. К. Дицем была изобретена «клавиарфа», сочетавшая в себе хроматическую арфу с клавишным механизмом, однако ее звук был темброво однообразным (Зимин 1968, 74).

³³ То есть в плоской прямоугольной форме. — Л. К. Эта разновидность инструментов получила некоторое распространение: «Они заменили клавикорды и малые формы оперенных инструментов» (Зимин 1968, 91).

Мелодика не снискала себе популярности и осталась лишь в ряду курьезов столетия. Тюрк даже не считал нужным приводить ее описание. Зато чем-то сходная с нею в тембровом отношении, но совсем иначе устроенная **гармоника** (или **стеклянная гармоника**) оставалась модной вплоть до первой трети XIX века.

Изобретателем стеклянной гармоники стал не кто иной, как Б. Франклин. Поводом послужило, как считается, посещение Франклином в 1761 году концерта, где на 46 стаканах, заполненных водой, исполнялись пьесы Глюка, который сам ранее (в 1746 году) развлекал лондонцев той же забавой. Франклин нанизал ряд фарфоровых колоколов постепенно убывающего диаметра, настроенных по хроматической гамме, на единый вращающийся стержень, приводимый в движение педальным механизмом. Звук извлекался трением увлажненных пальцев и имел для слуха людей того времени неизъяснимое очарование — в нем ощущалось нечто неземное, ангельское, чистое, но одновременно и душераздирающе печальное.

Шубарт в свойственной ему экспрессивной манере писал: ■ «Преисполненный чувства исполнитель просто создан для этого инструмента. Если по кончикам его пальцев струится кровь сердца, если в каждой ноте звучит биение пульса, если он в состоянии терпеть трение, скольжение и зудение, то пусть он подойдет к этому инструменту и играет на нем. <...> Однако в области музыкального искусства он остается на правах провинциала и не получает широкого распространения. Хрупкость колоколов, крайне трудная настройка, унылый, чрезвычайно меланхолический и внушающий глубочайшую печаль звук, непростой переход от одного колокола к другому, невозможность сыграть даже умеренное Allegro, вечно стонущий, жалобный замогильный тон превращают этот инструмент в подобие черной краски или большой картины, на которой каждая группа изображает скорбь по усопшему другу» (Schubart 1784/1973, 223–224). Сам Гёте говорил, что звук гармоники напоминает ему кровь, сочащуюся из сердца мироздания, а в Германии были случаи полицейских запретов на этот инструмент, ибо считалось, что он пагубно действует на душевное здоровье населения (Gale // МК 1991, 358).

Тюрк же, не допуская подобных эмоциональных ассоциаций, упоминал о том, что в конце XVIII века появился и *клавишный* вариант гармоники — этого «по праву излюбленного ныне инструмента» (Türk 1789, 3). Однако данная разновидность популярности не завоевала.

Можно лишь присоединиться к мнению о том, что «едва ли не каждый композитор эпохи создал, часто ради исполнения определенным артистом, развлекательно-концертные пьесы для стеклянной гармоники» (Schrammek 1981, № 23). Общее количество таких пьес, сохранившихся до наших дней, превышает 250; среди авторов мы встречаем великих и знаменитых композиторов — Хассе (Кантата «L'armonica» 1769 года; в четвертой части звучит речитатив в сопровождении гармоники), Й. Гайдна, В. А. Моцарта и даже Бетховена (мелодрама — 3-й номер из музыки к драме «Леонора Прохазка» WoO 96). Моцарт сочинил для гармоники Adagio и рондо KV. 617 (в сопровождении флейты, гобоя, альты и виолончели) и Adagio KV. 617a для гармоники соло. Оба произведения — поздние, 1791 года, и были предназначены слепой исполнительнице на этом инструменте Марианне Кирхгесснер (с нею общался и Гайдн, поскольку она принимала участие в его лондонских концертах). Однако Моцарт мог познакомиться с гармоникой гораздо раньше; в 1773 году он встречался в Вене с двумя сестрами-англичанками, Марианной и Сесилией Дэвис, которые пропагандировали гармонику в своем концертном турне по Европе.

В творчестве Гайдна и Моцарта мы находим музыку и для еще более редкостного клавишно-струнного инструмента. Известная в народной музыке разных стран примерно с XII века **колесная лира** (или органиструм) сделалась в XVIII веке объектом внимания рафинированной знати. Обычная конструкция этого инструмента состояла в том, что струны издавали звук при помощи трения о колесико, приводимое в движение вращением рукоятки. Звук получался довольно скрипучий и заунывный, однако, поскольку рядом с мелодическими струнами располагались бурдонные, на лире можно было исполнять мелодию с простейшим аккомпанементом³⁴. В XVIII веке появилась клавишная модификация колесной лиры (левой рукой исполнитель вращал рукоятку, правой играл). У Моцарта клавишная колесная лира трижды встречается в его бытовой танцевальной музыке (в трио Менуэта № 2 из цикла 4 менуэта KV. 601, в трио Немецкого танца KV. 602 № 3 и в трио Немецкого танца KV. 611).

Гайдн же сочинял музыку для совсем особенной разновидности этого инструмента — для **лиры с органчиком** (*lira organizzata*), имевшей наряду со струнами также и трубы. Согласно описанию Е. В. Зотовой, предложившей называть подобный инструмент *лирой-органетто*, «в ее тангентной коробке находились встроенные меха и 1–2 ряда органных трубок, причем вращение ручки обеспечивало не только трение колеса о струну, но и накачивание мехов. Некоторые лиры-органетто снабжались специальным механизмом, позволявшим попеременно пользоваться либо струнной, либо органной частью или обеими вместе» (Зотова 1996, 51). Большим поклонником этого инструмента был склонный к экстравагантности король Неаполя Фердинанд IV. Именно по его заказу Гайдном в 1786–1790 годах были созданы 5 концертов для двух лир с оркестром (Hob. VIIh) и 8 ноктюрнов для двух лир, двух альтов, контрабаса, двух кларнетов и двух валторн (Hob. II, № 25–32). Интересно, что Гайдн, судя по всему, вовсе не расценивал эти произведения как безделушки, не стоящие внимания, коль скоро *Andante* и финал из Концерта № 4 были им перенесены в 1787 году в Симфонию № 89, *Allegretto* из Концерта № 5 в переработанном виде стало основой второй части из Симфонии № 100, а ноктюрны в измененной оркестровке (без лир), по-видимому, неоднократно звучали в его концертах в Лондоне. Помимо Гайдна, для данного вида лиры по заказу неаполитанского короля писали музыку также И. Плейель, И. Ф. К. Штеркель и А. Гировец.

Наконец, любители музыки конца XVIII — начала XIX века имели возможность наслаждаться игрой на клавире не только дома, но даже на прогулках, пикниках и во время уличных серенад. С этой целью в 1795 году венский мастер К. М. Рёлиг изобрел **орфику** — портативный вид фортепиано объемом всего в 2–4 октавы, который носили наподобие гитары на ремне через плечо (Зимин 1968, 170–172; МИМ, 238). Орфика, этот экстравагантный клавишный вариант «лиры Орфея», существовал в быту примерно до 1830 года, являясь одним из воплощений культуры австрийского бидермейера, способной придать уютное удобство любой величественной идее.

Вплоть до начала XIX века была жива память об эксперименте по теоретическому конструированию «**цветного клавесина**» (*Farbenklavier*) или «**зрительного клавесина**» (*clavesin oculaire*), который провел в 1730-х годах фран-

³⁴ Вероятно, название последней песни из цикла Ф. Шуберта «Зимний путь», «Der Leiertann», должно переводиться не как «Шарманщик», а как «Лирник».

цузский монах-иезуит, математик и теоретик музыки Л. Б. Кастель. Основываясь на идее И. Ньютона о цветном компоненте гармонии, Кастель разработал идею создания такого инструмента, клавиши которого при звучании воспроизводили бы также и соответствующие цвета на основе природного спектра. Звуки «изначального» трезвучия C-dig имели натуральные цвета: *До* — синий, *Соль* — красный, *Ми* — желтый; промежуточные звуки получали цвета, возникающие путем смешения двух натуральных: *Ре* — зеленый, *Фа* — оранжевый («цвет Авроры»), *Ля* — лиловый, *Си* — фиолетовый. Идеей Кастеля, изложенной в частном письме, заинтересовался Телеман, переведший в 1739 году описание «цветового клавесина» на немецкий язык. На практике эта идея не была осуществлена, да и вряд ли тогдашние технические средства позволяли создать нечто подобное нынешней «цветомузыке». Однако в 1802 году Г. К. Кох включил краткое описание кастелевского клавесина в свой Музыкальный словарь (Koch 1802, 555) — пусть и в качестве курьеза, но идея оказалась в то время еще не забытой. Культура словно бы хранила ее «на всякий случай».

Вообще превеликое разнообразие самых диковинных клавишных инструментов, так или иначе существовавших наяву или в воображении музыкантов XVIII века, заставляет заподозрить во всем этом не только прагматический смысл (поиск некоего идеального варианта), но и реализацию того права на свободу творчества, которую признавала за человеком эпоха Просвещения. Точный научный расчет, удивительная способность дерзать и задаваться вопросом «а что, если?», вкус к новизне, умение извлекать нечто неожиданное из уже существующего материала — всё это могло руководить не только творцами самой классической музыки, но и теми, чьи имена редко фигурируют в учебниках или появляются там случайно и походя — инструментальными мастерами, самые знаменитые из которых были отнюдь не ремесленниками, а музыкантами.

7.6.3. Струнные смычковые

Скрипичное семейство, ставшее в XVIII веке незыблемой основой классического оркестра, включало в себя традиционный квартет (скрипка, альт, виолончель, контрабас), однако выбор струнных смычковых инструментов ими не исчерпывался. В нем были и «выходцы» из барочной музыки, с которыми многим было жаль расставаться из-за их выразительных качеств, и особые разновидности струнных.

«Скрипичная школа» Л. Моцарта (первое издание — 1756), остававшаяся вплоть до начала XIX века самым авторитетным руководством в своей области³⁵, начинается перечислением и кратким описанием всех бытовавших тогда смычковых инструментов. Л. Моцарт насчитывал их 12 (Mozart 1787, § 2). Помимо обычного квартета, сюда входили, в частности: *карманная скрипка* (по-французски — *пошетт*), *фаготная скрипка* (Fagottgeige), *виола да гамба* («коленная скрипка»), *баридон* (баритон), *виоль д'амур*, *английская виолетта* (englische Violet) — и, наконец, однострунная *«tromба marina»* (tromba marina — буквально «морская труба»³⁶), известная также под названиями *трумшайт*, *труба Марии*, *трубная скрипка*,

³⁵ Немецкие переиздания: 1769/1770, 1787, 1791 и 1800 годы; датский перевод — 1766, французский — 1770, русский — 1804.

³⁶ В XIV–XVI веках использовалась моряками как сигнальный инструмент, отсюда название.

скрипка монашек, и т. д. Последний инструмент, распространившийся по Европе в позднее Средневековье, в классической музыке почти не фигурировал, однако в XVIII веке еще встречался в Германии — например, на нем играли в женских монастырях, где он заменял непосильные для женских легких трубу или тромбон, поскольку обладал действительно зычным и пронзительным тембром. Tromba marina имела очень вытянутый корпус с одной струной. Редкий случай использования tromba marina имеется в опере-буффа Паизиелло «Мнимый Сократ» (1775), в сцене, где герой, вообразивший себя античным философом, рассуждает о принципах игры на монохорде (см.: Крунтяева 1981, 103). Что касается «английской виолетты», то это была разновидность виоль д'амур, имевшая 7 верхних и 14 резонансных струн; классиками этот раритет не использовался, равно как и «фаготная скрипка». Последняя являлась инструментом виолончельного регистра и настраивалась так же, хотя ее держали в руках, как альт, а не упирали в пол, как виолончель. К прочим видам смычковых мы в дальнейшем вернемся.

Нас будут интересовать, как обычно, прежде всего практические и эстетические аспекты использования различных инструментов. Обратимся вновь к Шубарту. ■ «Скрипка — одно из величайших изобретений в музыкальном искусстве, причем столь же удивительное, сколь простое. <...> Теорию игры на скрипке <...> наилучшим образом осветил [Л.] Моцарт; однако его смычковые штрихи выдержаны слишком уж в манере Тартини и не очень подходят для Presto» (Schubart 1784/1973, 228–229).

Шубарт зафиксировал здесь положение, остававшееся актуальным вплоть до начала XIX века: в дидактическом отношении школа Л. Моцарта продолжала высоко цениться, однако та исполнительская практика, на которую она была ориентирована, воспринималась как устаревшая уже в 1780-х годах. Ее автор действительно был многим обязан позднебарочной исполнительской школе Тартини. Как писал А. Карс, «к концу XVIII века новый смычок [Ф.] Турта заменил тяжелый, короткий и малоэластичный смычок Корелли и Тартини. Новое поколение скрипачей, возглавляемое Виотти (1753–1824), расширило верхний регистр и продолжало развивать технику своего инструмента, все увеличивая пропасть между виртуозами и рядовыми оркестровыми исполнителями» (Карс 1989, 152). Однако следует заметить, что далеко не все приняли на вооружение туртовский смычок; уже в XIX веке Паганини пользовался смычком пост-тартиниевского типа (так называемой крамеровской моделью), который позволял лучше исполнять столь свойственные стилю этого виртуоза прыгающие штрихи (см.: Берфорд 2000, 20–21).

В сольной трактовке скрипки между венскими классиками очевидны яркие различия: если В. А. Моцарт, как сын своего отца и поклонник итальянской школы, требовал от скрипки преимущественно точности, изящества и нежности звучания, а Й. Гайдн, будучи музыкантом предыдущего поколения, также не стремился в этой сфере к новшествам, то для Бетховена выбор в пользу французской экспрессивной манеры был предreshен. Практически все его сольные скрипичные сонаты рассчитаны на виртуозов нового поколения, с которыми он был знаком и чьей игрой восхищался (Дж. П. Бриджтауэра, Р. Крейцера, П. Рода, П. Байо). Своей кульминации эта тенденция достигла в Сонате ор. 47, написанной для Бриджтауэра, но из-за размолвки между скрипачом и композитором посвященная Крейцеру — согласно авторской ремарке, соната эта является «почти концертом» (Крейцер, кстати, никогда ее не играл). Скрипичный концерт ор. 61 Бетховена создавался в расчете на скрипача, приверженного иной, скорее моцар-

товской стилистике — Ф. Клемента, однако и в этом сочинении местами требуется довольно мощный звук (особенно в финале) и изрядная виртуозность.

В этой связи представляет большой интерес мысль Т. В. Берфорд о том, что в эпоху Французской революции резко изменяется «семантический образ скрипки», ассоциировавшийся ранее с идеальным, «неземным» пением кастратов: «Инструмент теперь предстает полководцем-императором, а маскулинные черты в его трактовке начинают ассоциироваться с естественным тембром мужского голоса» (Берфорд 2000, 22). Это безусловно справедливо не только по отношению к стилю Виотти или Паганини, о которых пишет исследовательница, но и по отношению к трактовке скрипки у венских классиков.

Специалисты, исследовавшие типичные скрипки второй половины XVIII — начала XIX века, в том числе инструмент из коллекции зальцбургского Моцартеума, приходили к единодушному выводу о том, что у классических австрийских и немецких скрипок звук более аккуратный, однородный и сдержанный, чем у современных; их обертоновый ряд лучше выровнен, динамические ресурсы ограниченнее, благодаря чему эти скрипки очень хороши в ансамблевой и оркестровой игре — результат общего звучания оказывается не суммой разнородных индивидуальностей, а темброво единым целым (Mertin 1977, 55; Brown 1988, 19). Следовательно, и сольное исполнительство на подобных инструментах имело менее «агрессивный» смысловой оттенок даже в самых виртуозных моментах.

Скрипач занимал верхнюю ступень в иерархии оркестровых музыкантов, а к солисту предъявлялись еще более высокие требования. ■ «Ловкость аппликатуры, чрезвычайная гибкость руки, непринужденное при любом исполнении ведение смычка, ясные штрихи, выразительные арпеджиато — одним словом, огонь и верный вкус должны быть присущими истинному скрипачу. Великий скрипач — это великий человек; он может возбуждать и успокаивать бури страстей. Без длительной учебы и особенно без искры гения великого скрипача никогда не получится. В общем от скрипача не требуется быть столь же усердным в изучении композиции, как от пианиста, однако без освоения правильного письма он никогда не достигнет высот в своем искусстве. Скрипач, который в состоянии сам для себя сочинять концерты и сонаты, также преуспеет в этом намного лучше, чем другой, не сведущий в искусстве композиции» (Schubart 1784/1973, 229).

Л. Моцарт считал нелишним для хорошего скрипача знание не только грамматики музыкального письма, но и риторики, причем распространял это требование отнюдь не только на солистов. Он даже задавался вопросом, ■ «не следует ли ценить хорошего скрипача-оркестранта намного выше, нежели того, кто умеет играть только соло? <...> Ведь плохих аккомпаниаторов имеется сколько угодно, а хороших, напротив, очень мало, ведь в наше время все хотят быть солистами. Но как будет выглядеть оркестр, составленный из одних солистов, я оставлю на рассуждение тех композиторов, которые доверяют ему исполнение своей музыки. Немногие солисты хорошо читают с листа, поскольку они все время добавляют что-то от себя и не привыкли обычно замечать никого, кроме себя. Конечно, я здесь никоим образом не имею в виду тех великих виртуозов, которые не только необычайно искусно исполняют концерты, но и являются хорошими оркестровыми скрипачами. Эти люди поистине заслуживают величайшего уважения» (Mozart 1787, 258–259).

Данный пассаж имел под собою, по-видимому, какие-то личные мотивы, однако отражал и реальное различие тогдашней сольной и ансамблевой практики.

Такие приемы, как *vibrato*, *rubato*, *portamento* и украшение своей партии произвольными мелизмами и пассажами, допускались в только в сольном исполнительстве, сильно ограничивались в ансамблевом музицировании и практически исключались в оркестровом. В итальянских оркестрах первой трети XIX века, согласно свидетельствам Шпора и Мендельсона, какофония часто возникала именно из-за того, что каждый скрипач, мнивший себя артистической индивидуальностью, начал украшать свою партию, как ему заблагорассудится (Brown 1988, 18).

Альт в классической музыке занимал не самое престижное положение. Нередкой была ситуация, когда на альте играли в оркестре неудавшиеся или не слишком умелые скрипачи. Партия альта в раннеклассических оркестровых партитурах либо сводилась к фоновым рисункам — типовым фигурациям, выдержанным звукам, остинато — либо дублировала то партию вторых скрипок, то партию виолончелей. Более разнообразно стали трактовать альт в оркестре лишь в конце классической эпохи.

Лишь немногие музыканты отваживались солировать на альте или писать для него концертные произведения. Здесь нужно вспомнить прежде всего К. Стамица, Диттерсдорфа и В. А. Моцарта (Концертная симфония KV. 364 для скрипки и альта с оркестром). В камерной музыке выразительные возможности альта находили наиболее органичное применение: мягкость, гибкость, задушевность звучания без претензий на виртуозный блеск, трагический пафос или комическую характеристичность являются типичными для классической трактовки этого инструмента. В музыкальном справочнике по Вене и Праге за 1796 год об альте в этой связи говорилось, что он ■ «играет, главным образом, роль сопровождения, но может выполнить и сольные функции. Однако последнее требует много вкуса, тонкости и абсолютной чистоты интонации. Там, где ее нет, альт невыносим для слуха» (цит. по: Фельдгун 1994, 206). Шубарт же замечал: ■ «Однако в этом инструменте есть нечто столь печальное, нечто столь располагающее к нежным жалобам, что его невозможно долго слушать сам по себе. В наши дни в большинстве опер и церковных произведений используют даже по два альта, но композитору требуется большая осмотрительность, чтобы не впасть в неблагозвучие и не допустить перекрещиваний с другими инструментами и не нарушить гармонию. Рисунок, создаваемый альтом, в соответствии с природой инструмента, чрезвычайно обостренный, а звук почти стеклянный. Каждый новый такт должен выделяться так решительно, как если бы вся симфония была нарезана на куски ножницами. Посему крайне ошибочно обыкновенно сажать на партии альтов людей с механистическим складом ума или недалеких» (Schubart 1784/1973, 230).

Безусловно, на хороших альтистов рассчитаны внешне непритязательные ансамблевые сочинения венских классиков в жанре дуэта и трио: 6 дуэтов Й. Гайдна (Ноб. VI) для скрипки и альта; 2 дуэта В. А. Моцарта (KV. 423 и KV. 424) для скрипки и альта; Струнные трио ор. 3 и ор. 9, Серенада ор. 8 для скрипки, альта и виолончели и Дуэт Бетховена (WoO 32) для альта и виолончели.

Профессионализация камерного исполнительства (прежде всего квартетного) и усложнение языка и содержания соответствующих жанров постепенно привели к тому, что альтовая партия в струнных ансамблях стала не уступать в развитости и значительности партиям виолончели или второй скрипки. Можно найти у классиков и такие эпизоды, где композитора явно привлекает специфический тембр альта, то подражающий человеческому голосу (В. А. Моцарт, Струнный квинтет KV. 516, g-moll.), то воспроизводящий звучание народных инстру-

ментов (Бетховен, Квартет ор. 132, часть II, трио). Однако все же «открытие» сольного тембра альты состоялось уже в романтическую эпоху и принесло выдающиеся результаты в музыке XX века.

Виолончель в классическую эпоху постепенно приобретала всё больший вес как в оркестре, так и в сольном исполнительстве. Шубарт отзывался о ней с явным пиететом: ■ «Этот инструмент гораздо лучше альты подходит для солирования, ибо в его тоне есть нечто властное, что более соответствует характеру соло. Звук виолончели в верхнем регистре чрезвычайно пронзителен, а под рукою мастера становится очаровательным и приятным. На этом инструменте можно подражать — вплоть до неотличимости — голосу лучшего певца-тенора. Однако играть очень трудно, и здесь требуется еще больше физических усилий, чем на скрипке. Рука напрягается до чрезвычайности; аппликатура левой требует применения даже большого пальца, а правая рука должна раскрываться и взмахивать, как орлиное крыло. Виолончели нужен длинный и несколько более туго натянутый смычок. В соло ее штрихи преимущественно короткие, но в аккомпанементе, особенно в речитативе, длинные и арпеджированные. Аппликатура сильно отличается от скрипичной и альтовой, поскольку очень заметна разница штрихов при игре у подбородка и между колен. <...> Аккомпанирующий виолончелист должен хорошо разбираться в генералбасе, чтобы играть полными аккордами, это обстоятельство делает виолончель более трудоемким инструментом, нежели альт» (Schubart 1784/1973, 230–231).

Среди композиторов-виртуозов классической эпохи виолончелистов, в отличие от скрипачей, можно насчитать лишь немногих (Л. Боккерини, братья Ж.-Л. и П. Дюпоры, кузены А. и Б. Р. Ромберги). В частности, использование большого пальца «узаконил» в своей виолончельной школе 1770 года именно Ж.-Л. Дюпор. Однако виолончель не могла пожаловаться на недостаток внимания со стороны большинства других видных композиторов: почти каждый писал для нее если не концерты (Боккерини, К. Станиц, Й. Гайдн, партия в Тройном концерте Бетховена) или сонаты (Бетховен), то выразительные соло внутри симфоний (медленная часть Симфонии а-молл Диттерсдорфа), месс (Et incarnatus из Мессы св. Франциска М. Гайдна), кантат (юношеская бетховенская Кантата в честь восшествия на престол императора Леопольда II — ария сопрано с концертирующими флейтой и виолончелью) и других произведений.

К концу XVIII века заметно усложняются партии виолончелей в оркестровой и в камерной музыке; из преимущественно аккомпанирующего басового голоса виолончель превращается то в эпизодически солирующий (даже в симфониях), то вообще в равноправный (полифонические разделы и части в квартетах). В симфониях Бетховена, начиная со Второй, виолончелям (иногда вместе с другими инструментами) нередко поручается проведение главных тем, чего никогда не бывало у Моцарта и Гайдна.

Контрабас с XVII века использовался в итальянском оркестре для октавного удвоения виолончельной партии; в XVIII веке, как уже упоминалось, он появился и во французском оркестре. Для выполнения его скромной, но важной функции было достаточно всего 3-х струн. Лишь около 1800 года благодаря усилиям отдельных энтузиастов-виртуозов контрабас приобрел знакомый нам 4-струнный вид, хотя некоторым композиторам (например, Бетховену) и этого было недостаточно, так что добавлялась либо пятая струна (нижнее «до»), либо специальное приспособление, позволявшее удлинять нижнюю струну «ми».

В классическую эпоху контрабас ни у кого не вызывал поэтических ассоциаций, хотя в оркестре он был необходим. Шубарт писал, что оркестровому контрабасисту, помимо знания теории и практики, нужно обладать «гигантской рукой», «оленьими по крепкости ногами» и хорошим зрением, ■ «ибо близорукому тут делать совершенно нечего. <...> Этот инструмент создан для того, чтобы служить пьедесталом, но не колонной. Ведь дом строят с фундамента, а не наоборот» (Schubart 1784/1973, 231–232).

Внешняя громоздкость и устрашающий тембр контрабаса иногда становились темой для анекдотов. Не откажем себе в удовольствии привести подобный образчик. ■ «Один бедный деревенский контрабасист, игравший в соседней деревне на свадьбе, шел домой в великой усталости и обременен будучи винными парами. Утро было зимнее и холодное; но он, имея на плечах тяжелый свой инструмент и будучи пьян, не уважал нимало стужи и мороза. Пробираясь через небольшой перелесок, окружило его большое стадо голодных волков, испускающих страшный вой и шелкающих зубами. Страх овладел им так, что не знал он, каким способом искать себе спасения. Наконец против воли своей снял он с плеча бас и в отчаянии начал пробегать на нем от самого низа до самого верха все тоны и полутоны к ряду с великим проворством. Волки, удвоив свой вой, побежали от него опрометью прочь в глубину леса. Музыкант, зажмуря глаза, продолжал сию свою игру до тех пор, покамест рука его ослабела и смычок выпал. Открывши глаза, обрадовался он чрезвычайно, увидя, что неприятели его удалились; поспешил он к своей хижине, и инструмент свой называл потом всегда своим избавителем» (Герстенберг 1795, 52–53).

Тем не менее именно в XVIII веке начались попытки использовать контрабас как сольный инструмент. Концерты для него писали Диттерсдорф (например, удивительная по выбору солистов Концертная симфония D-dur для альты и контрабаса с оркестром), И. Б. Ваньхаль, Д. Драгонетти и немногие другие композиторы. Именно игра Драгонетти, исполнявшего на контрабасе переложения самых трудных виолончельных сочинений, заставила Бетховена по-новому взглянуть на возможности этого считавшегося «неповоротливым» инструмента. В его симфониях партии контрабасов имеют свои «звездные» моменты: траурный марш Третьей симфонии («рыдающие» тираты во всех проведениях темы исполняют только контрабасы, но не виолончели), трио третьей части Пятой симфонии (здесь контрабасы играют в октаву с виолончелями, но музыка очень виртуозная), оркестровые речитативы и первое проведение «темы радости» из финала Девятой симфонии.

У В. А. Моцарта редчайший пример использования сольных возможностей контрабаса мы находим в басовой концертной арии «Per questa bella mano» KV. 612, рассчитанной на колоритный дуэт низкого баса Ф. К. Герля (первого исполнителя партии Зарастро в «Волшебной флейте») и контрабасиста Ф. Пишельбергера; партия контрабаса трактована очень виртуозно.

В классической камерной музыке с участием струнных контрабас встречается довольно редко — в одном из квинтетов 1787 года Боккерини, в Септете ор. 20 Бетховена и затем — в знаменитом квинтете «Форель» Ф. Шуберта и в Нонете ор. 31 Л. Шпора. В ансамблях для духовых или с ведущей ролью духовых, для которых писались развлекательные и танцевальные пьесы, контрабас был совершенно обычен.

Теперь обратимся к тем струнным смычковым инструментам, которые никогда не включались в классический оркестр, но были более или менее распространенными в бытовом и камерном музицировании.

Пошет, или карманная скрипка (итальянское название — *сордино*) вплоть до XIX века повсеместно использовалась учителями танцев во время занятий; легко умещалась в кармане камзола или фрака. Имела 3 или 4 струны и удлиненную шейку. Старинная форма пошета восходит к средневековому ребечку, однако в XVIII веке появились и инструменты, похожие на миниатюрную копию скрипки. Звук пошета был «игрушечным», но отчетливым и приятным. Специального репертуара для нее не существовало; на пошете наигрывали любые популярные мелодии. Это был чисто бытовой инструмент; Кох упоминает его среди уже устаревших (Koch 1802, 787).

Виоль д'амур — разновидность альтовой виолы с двойными струнами (5–7 кишечных на грифе и 7–14 металлических резонирующих под ними). Считается, что романтическое название инструмента возникло под впечатлением от его звучания, однако, возможно, оно появилось благодаря характерному украшению грифа головкой Амура (МИМ, 200). Нежный серебристый звук виоль д'амур очень нравился композиторам позднего Барокко и галантного стиля (вплоть до Кванца и К. Стамица), однако во второй половине XVIII века, сохраняя популярность в быту, инструмент почти вышел из употребления в профессиональной музыке. Как правило, на виоль д'амур играли те же скрипачи или альтисты (например, работавший в Петербурге А. Ф. Тиц). Тем не менее Шубарт констатировал, что ■ «этот инструмент столь нетруден, что человек умеренных способностей может освоить его за две недели» (Schubart 1784/1973, 232). *Виолетта* была альтовой разновидностью виоль д'амур.

Виола да гамба или просто **гамба** — предшественница виолончели, которую последняя в борьбе за место в оперном и симфоническом оркестре не просто мирно вытеснила, а уничтожила. В эпоху Барокко гамба еще могла спорить с виолончелью, но во второй половине XVIII века многие уцелевшие гамбы насильственно переделывали в виолончели, невзирая на мнение ценителей гамбового тембра, к числу которых относился и Шубарт: ■ «У нее шесть струн, и она обладает исключительным изяществом. На ней великолепно выходят пьесы вроде серенад (*Nachtstücke*) и вообще всё, что дышит грацией и нежностью. Этот инструмент требует много чувства, и лишь немногие способны играть на нем согласно его природе. Он не терпит слишком громкого аккомпанемента и большей частью сопровождает сам себя. Наилучшим аккомпанементом были бы здесь две скрипки, две валторны и фагот» (Schubart 1784/1973, 232).

Венские классики (кроме, вероятно, Бетховена) вполне могли сталкиваться с гамбой в музыкальном обиходе, но ничего для нее не писали. Сонаты для гамбы и континуо и для гамбы и облигатного клавесина сочинял еще в 1740–1750-е годы К. Ф. Э. Бах (Wq 136, Wq 137, Wq 88), однако в более поздних ансамблевых произведениях у него фигурирует уже виолончель. Гамбистом еще барочной выучки был К. Ф. Абель.

Два случая позднего применения виолы да гамба, причем не вместо виолончели, а наряду с ней, обнаруживаются в ансамблевых сочинениях Д. С. Бортнянского, созданных в 1787-м и 1790 годах для великой княгини Марии Федоровны: это Квintет № 2, C-dur, для арфы, скрипки, гамбы и виолончели и Концертная симфония B-dur для фортепиано *organisé*, 2-х скрипок, арфы, гамбы, фагота и виолончели (МП 1, 148).

Баритон, или *виола ди бардоне* — разновидность теноровой гамбы, известная со второй половины XVII столетия и бытовавшая в Австрии и Германии вплоть до начала XIX века.

Играть на баритоне и особенно настраивать его было крайне нелегко из-за системы двойных струн: 6 или 7 верхних, кишечных, и от 9 до 20 (изредка больше) металлических нижних для резонанса. По верхним струнам водили смычком, но и нижние можно было задействовать в игре при помощи плектра, благодаря чему на баритоне оказывались возможными эффекты одновременного сочетания штрихов *arco* и *pizzicato*. Исследовательница К. Гартрелл подчеркивала, что именно эта черта отличала баритон от виолы да гамба и других инструментов, имевших резонансные струны: «На баритоне их первичная и уникальная функция состоит в обеспечивании басовой линии для смычковых струн. Их согласное резонирование имеет второстепенное значение» (Gartrell 1989, 511). Поэтому от музыканта, игравшего на баритоне, требовалась необычайно хорошая координация движений, точность и быстрота реакции.

Тембр баритона вызывал самые благоприятные отклики разных музыкантов от Л. Моцарта до К. Г. Коха (■ «Инструмент очень приятного звучания, который в руках виртуоза особенно годится для глубокого выражения сумрачных и меланхолических чувств»; Koch 1802, 215). Но реальных результатов эти комплименты не принесли бы, если бы страстное увлечение баритоном князя Николая Эстергази Великолепного. Князь обожал играть на баритоне и, похоже, очень гордился своей репутацией уникального исполнителя, коль скоро желание Й. Гайдна втихомолку освоить этот инструмент, чтобы лучше сочинять для него, отнюдь не вызвало одобрения патрона. Однако именно увлечению князя баритоном мы обязаны существованием обширнейшего списка произведений Гайдна с участием баритона — 3 концерта, 126 трио для баритона, альты и виолончели, 25 дуэтов и другие сочинения.

К сожалению, в наше время этот репертуар либо лежит мертвым грузом и совершенно выпадает из поля зрения музыкантов, поскольку баритоновые партии нельзя исполнить на альте или виолончели, не потрудившись над соответствующей аранжировкой, либо играется крайне редко единичными поборниками аутентичного исполнительства.

7.6.4. Струнные щипковые

Это семейство струнных в классическом симфоническом оркестре (за исключением совсем особых случаев) вообще не присутствует, в оперном представлено довольно скудно (арфа, изредка мандолина), зато в бытовом музицировании той эпохи встречается почти на каждом шагу.

Благородство происхождения струнных щипковых неоспоримо. Оно связывается с греческой лирой и кифарой, кельтской арфой и прочими инструментами с древней историей и мифологией. Однако свойственный им характер звукоизвлечения — отрывистый, сопровождаемый то гулким резонансом, то металлическим позвякиванием — не очень увязывался с классическим идеалом музыкального звука, ориентированного на вокальную и смычковую певучесть. Щипковым недоставало и образной разноплановости, возможности быстро переходить от одного аффекта к другому и передавать как сочные краски, так и тонкие нюансы.

Поэтому даже такой безупречный по своей поэтической репутации инструмент, как **арфа**, вызывал к себе неоднозначное отношение, что отражено и в книге Шубарта: ■ «По своему первоначальному предназначению она была всецело посвящена восхвалению и воспеванию Иеговы, что видно по псалмам, сочинен-

ным непосредственно в расчете на арфу. <...> В наше время на арфе играет вся Европа, однако она никогда не используется в церкви и крайне редко — в частных концертах. Из этих собраний ее вытеснили орган и клавесин. Желая играть на арфе, делает это либо сольно, либо в сопровождении скрипки. В наши дни изобретены прекрасные педальные арфы, на которых с величайшей легкостью можно извлекать полутоны. Природе арфы свойственны большая торжественность, благочестие, духоподъемность. Следует лишь стараться делать непрерывное *pizzicato* незаметным, дабы оно не напоминало кошачье царапанье, а звучало под пальцами наподобие полнозвучного аккорда» (Schubart 1806/1973, 233–234).

Арфа с педальным, а точнее — педально-крючковым механизмом, позволяющим перестраивать струны в процессе игры, была изобретена около 1720 года. В 1782 году арфу с двойной педалью, практически современного типа, создал Ж. Кузино; его инструмент был усовершенствован в 1810 году С. Эраром. На таких арфах можно было играть в любых тональностях.

Однако в крупных произведениях классиков арфа появлялась только там, где нужно было изобразить нечто античное или возвышенное. В «Орфее» Глюка она изображает звучание лиры Орфея (сцена с фуриями из второго акта); использована арфа и в опере Гайдна «Душа философа, или Орфей и Эвридика». В аналогичном контексте арфа встречается в балете Бетховена «Творения Прометея» (сцена на Парнасе во втором акте). Зато в «Романсе» из музыки Бетховена к драме Ф. Дункера «Леонора Прохазка» (WoO 96) арфа вбирает в себя как бытовую, так и возвышенную стилистику.

Сольных или концертных произведений для арфы у венских классиков и их наиболее выдающихся современников в целом очень немного. У К. Ф. Э. Баха есть программная соната «Битва при Бергене» (Wq 272), допускающая исполнение на арфе или клавесине; так же обстоит дело с его Сонатой G-dur (Wq 139). Особняком стоит выдающийся по своим художественным достоинствам моцартовский Концерт KV. 299 для флейты и арфы с оркестром, написанный около 1778 года в Париже для флейтиста-любителя графа де Гина и его дочери, игравшей на арфе. 2 концертных дуэта для арфы и скрипки с оркестром и 5 сонат для арфы и скрипки создал уже в начале XIX века Л. Шпор.

На арфе или с ее участием давали концерты некоторые виртуозы, они же сочиняли и публиковали соответствующий репертуар, в котором обычно не было шедевров, но встречалось много приятной и красивой музыки. Арфу любили и венценосные особы. Хорошей арфисткой, судя по воспоминаниям современников и по материалам сохранившейся нотной библиотеки, была императрица Елизавета Алексеевна, бравшая уроки у знаменитого арфиста Ж.-Б. Кардона, служившего с 1790 года при петербургском дворе (см.: МП 1, 328–329; МП 2, 46–49). На арфе играла и австрийская эрцгерцогиня Мария Клементина. Зная о ее пристрастии и сам разделяя его, в 1824 году парижский арфист и композитор Ф. Штокхаузен посвятил ей мессу, в инструментовке которой было задействовано целых 6 педальных арф! (см.: ВKh 6, 113).

Тембр арфы настолько нравился чувствительным натурам того времени, что они были согласны слушать его сам по себе, безо всякого художественного оформления. В литературе XVIII–XIX веков часто встречаются упоминания **эоловой арфы** — инструмента, струны которого звучали без участия человеческих рук, от дуновения ветра. Ее называли также ветряной арфой и арфой духов.

Такие инструменты, представлявшие собой узкие прямоугольники с 9–13 одинаковыми по длине струнами (настроенными обычно в унисон), помещали на крышах, чердаках и фронтонах зданий, в оконных проемах, в садовых беседках и гротах, а то и просто в зелени приусадебного парка. При слабом ветре эолова арфа издавала нежный шелестящий звук, при сильном — громкий гул. Разнообразие этих звуков и неизъяснимая притягательность вызываемых ими ассоциаций породили огромное количество стихов, посвященных эоловой арфе поэтами XVIII — начала XIX века, в числе которых были и классицисты, и сентименталисты, и романтики (подборку цитат с комментариями см. в книге: Махов 1993, 71–85).

Хотя эолова арфа была известна с древности, в классическую эпоху ее неоднократно пытались усовершенствовать (в частности, мастером по изготовлению эоловых арф был Г. К. Кох). А парижский клавирный фабрикант Ж. Ж. Шнель изобрел в 1789 году клавишный вариант эоловой арфы, на которой можно было играть как на фортепиано. К сожалению, изображения этого инструмента нам найти не удалось.

Естественно, сочинений для эоловой арфы никто специально не писал. Напротив, особое мистическое очарование ей придавала нерукотворность производимых ею звуков. Однако впечатления от звучности эоловой арфы можно обнаружить не только в литературе, но и в музыке (например, в легких арпеджированных пассажах по всей клавиатуре, особенно при нюансе *piano*). Возможно, излюбленный пианистический прием Д. Штейбеля — долгие многозвучные тремоло — также мог быть навеян ассоциациями с эоловой арфой.

Лютня, царившая в музыке Ренессанса и все еще уважаемая в эпоху Барокко, в конце XVIII — начале XIX века превратилась в исключительно домашний, бытовой инструмент, причем, в отличие от арфы, не аристократического свойства. «Я повешу на стену лютню мою» — пел юный подмастерье из цикла Ф. Шуберта на стихи В. Мюллера «Прекрасная мельничиха», и это было не просто поэтической метафорой, а абсолютно конкретной деталью из реальной жизни. Высокое искусство как бы не замечало лютни, зато в быту ее можно было услышать довольно часто. Шубарт по этому поводу писал: ■ «На протяжении столетий она была излюбленным инструментом великих мира сего, императоров, королей, князей и господ. Знатные дамы также воздавали ей честь. <...> Но когда этот инструмент снизошел до обыденного существования в среде пасторских дочек, беловшеек и школьных учителей, восторг великих перед лютней пошел на убыль. В природе этого инструмента — любовная печаль, тихие вздохи в молчаливой ночи, всплески слезных сердечных жалоб. Он совершенно создан для чувствительных душ. На лютне играть очень трудно из-за особой настройки и неудобной аппликатуры. <...> В наши дни хорошие лютнисты крайне редки. Таковых можно обнаружить только в имперских городах, в монастырях, особенно в женских, и при небольших дворах. Клавесин и скрипка низвели этот инструмент до нынешнего положения. Лютневый регистр ввели в фортепиано и возмнили при этом, будто сама лютня уже больше не нужна. Но лютневый регистр намного уступает в нежности звучания собственно лютне. Стало быть, музыкальное искусство потеряет чрезвычайно трогательную черту, если лютня будет полностью вытеснена» (Schubart 1784/1973, 234–235).

Последние слова оказались пророческими. В профессиональную музыку лютня вернулась только в XX веке, когда на воссозданных инструментах стали исполнять старинный репертуар. Но в классическую эпоху ренессанс лютни

состояться еще не мог. Память о ней вызвала к жизни лютневый регистр в клавесиных, клавикордах и ранних фортепиано, а также другие опыты соединения лютневой звучности с клавишной техникой.

Сама лютня в музыке известных композиторов второй половины XVIII века встречается очень редко. На использование концертирующих лютни и гитары в опере П. А. Гульельми «Притворные чувства любви» указывает, в частности, И. М. Ветлицына (1987, 57).

Теорба или басовая лютня примерно до 1780 года еще изредка встречалась в оркестрах в качестве инструмента *continuo*, однако была обречена на полное исчезновение, поскольку сложность конструкции (две шейки и двойная система струн) и басовитый тембр делали ее малоприспособленной как в качестве бытового, так и в качестве концертного инструмента, хотя виртуозы-исполнители существовали вплоть до конца эпохи Барокко. Партии теорбы есть в «Юлии Цезаре» Генделя (1724) и в «Клеофиде» Хассе (1731). Последняя партия предназначалась для дрезденского лютниста и композитора С. Л. Вайса и была не просто аккомпанирующей, а временами концертирующей. В Национальном музее в Праге хранится теорба, созданная в 1764 году и, стало быть, звучавшая еще во времена Моцарта (МИМ, 186). У самих венских классиков теорба не используется.

Мандолина, еще одна разновидность лютни, была на всем протяжении XVIII века очень любима за свою непритязательность и доступность. Шубарт писал: ■ «Овладеть ею так легко, что любой человек средних способностей может сделать это самоучкой. И тому, кто не в состоянии позволить себе из-за более важных дел долго заниматься музыкой, однако не прочь иногда в охотку сыграть сопровождение к хоралу или народной песне, тому мы порекомендуем этот инструмент прежде всех прочих» (Schubart 1806/1973, 236).

Своими звуковыми качествами славились итальянские мандолины, несколько различавшиеся количеством струн и деталями конструкции (миланские, неаполитанские, генуэзские и т. д.). Большая неаполитанская мандолина называлась *мандола* и звучала октавой ниже обычного инструмента; существовала и басовая разновидность с 7–8 парными металлическими струнами — *мандолон*, или *архимандола*. Большая мандолина могла также именоваться *мандора*, *мандочелло* или *мандобас*.

Говоря о том, что ограниченные возможности мандолины ощутимо сузили круг ее поклонников, Шубарт упоминал об особой популярности этого инструмента в Праге и в некоторых других городах Священной Римской империи (Там же, 236). Вероятно, не случайно отдельные произведения Моцарта и Бетховена с участием мандолины писались именно для Праги. Это Канцонетта Дон Жуана во втором акте моцартовской оперы и несколько пьес Бетховена — Сонатина C-dur, Тема с вариациями WoO 44, D-dur, и второй вариант Adagio WoO 43, Es-dur, для мандолины и клавесина. Бетховен сочинил их в 1796 году для пражанки, графини Жозефины Клари, хорошей певицы и искусной мандолинистки. Что касается Сонатины WoO 43, c-moll, и первой версии Adagio Es-dur для того же состава, то Бетховен создал их чуть раньше для своего венского приятеля, скрипача и мандолиниста В. Крумпхольца. Хотя эти произведения ныне мало известны широкой публике, их вряд ли можно назвать художественно незначительными, особенно Adagio WoO 43.

В Канцонетте Дон Жуана использование мандолины могло преследовать сразу несколько целей: придать музыке «средиземноморский» колорит, точно

воспроизвести ходовые клише бытового музицирования и тонкими штрихами отразить сценическую ситуацию «перевоплощения» Дон Жуана в Лепорелло, от имени которого Дон Жуан ухаживает за служанкой Эльвиры. Ведь, несмотря на все обаяние этой любовной песенки, она почти сплошь состоит из словесных и музыкальных общих мест, представляя собой идеал галантного шлягера. «Всё это рассчитано на служанку», — верно подмечал Г. Аберт (Аберт II/II, 84). В XX веке был обнаружен предполагаемый флорентийский источник мелодии канцонетты, хотя не исключено, что Моцарт мог ориентироваться и на аналогичные темы из опер П. Анфосси (см. комментарий К. К. Саквы; там же, 442). Кстати, мандолиной как «серенадным» инструментом пользовались в своих операх и другие композиторы, музыку которых Моцарт, по-видимому, хорошо знал: Паизиелло в «Севильском цирюльнике» и Траэтта в «Празднестве Гименея» (Там же, 84). Моцарт применил мандолину как аккомпанирующий инструмент также в двух песнях, написанных предположительно зимой 1780/81 года в Мюнхене: «Довольство» KV. 349 и «О цитра ты моя» KV. 351.

В бытовом музицировании вплоть до XIX века использовались сходные с мандолиной разнообразные **цистры** (не путать с цитрами). От мандолины они отличались плоской тыльной частью и серповидной колковой коробкой; стоили они дешевле мадолин и играть на них было несколько проще (МИМ, 190). Большие цистры имели особые разновидности — *пандора*, *пеноркон*, *орфарион*; в XVIII веке они были уже редкостью, но их названия запечатлелись в номенклатуре клавишных инструментов.

Гитара завоевала общеевропейскую популярность лишь примерно к началу XIX века и вошла повсеместно в быт, сделавшись почти универсальным аккомпанирующим, сольным и концертирующим инструментом, равно любимым виртуозами-профессионалами, народными исполнителями и дилетантами. В классической музыке она чаще всего символизировала Испанию, хотя нередко встречалась в быту других стран. Этим инструментом, между прочим, увлекалась и императрица Елизавета Алексеевна, игравшая на 6-струнной гитаре (МП I, 329). Помимо инструментов классической формы, в начале XIX века создавались также гитары в форме лиры (МИМ, 193).

Замечательные струнные квинтеты с участием гитары писал в Мадриде Л. Боккерини. В окружении Бетховена были как любители-гитаристы (Г. Г. Милих), так и композиторы, сами игравшие на гитаре (М. Джулиани) или сочинявшие для нее (А. Диабелли, у которого, помимо мелких пьес, имеется Большая блестящая соната для гитары и фортепиано ор. 102). Сами венские классики ничего собственно для гитары не писали, однако издатели публиковали немало «пиратских» переложений их произведений в обработках для гитары или с участием гитары (особенно это касалось песен).

В первой трети XIX века с заметными камерными и концертными гитарными произведениями выступили К. М. Вебер (например, Дивертисмент для гитары и фортепиано ор. 38) и Н. Паганини (6 сонат для скрипки и гитары ор. 2 и ор. 3, Три больших квартета для скрипки, альта, гитары и виолончели ор. 4 и ор. 5, Вариации на генуэзскую песню ор. 19 для скрипки и гитары). Среди испанских мастеров гитары в этот период общеевропейскую славу заслуженно приобрел виртуоз, композитор и педагог Ф. Сор, стиль которого отличается изысканностью фактуры (в том числе полифонической), богатством гармонии и отточенностью формы.

Балалайка в XVIII — начале XIX века оставалась экзотическим для европейцев инструментом, однако в русском музыкальном быту (причем не только простонародном) играла важную роль. Виртуозом-балалаечником слыл, например, И. Е. Хандошкин. Балалайка Хандошкина была ■ «сделана из горлянки тыквы, внутренность которой была проклеена порошком битого хрусталя, звук от этого был самый чистый, серебряный» (МП 3, 218).

Некоторые западноевропейские музыканты, работавшие в России, также проявляли живой интерес к балалайке. Пьес для этого инструмента они, как правило, не писали, но передавали его звучность при помощи других тембров. Так, изображения «бряцающего» звучания балалайки можно найти у Штейбельта (фортепианная фантазия «Пожар Москвы», тема «Камаринской»), Крамера (финал Сонаты ор. 47 — также вариации на тему «Камаринской»).

Имитировали балалаечный звук и при помощи *pizzicato* струнной группы. Так поступали русские композиторы от Е. И. Фомина до М. И. Глинки. Причем Фомин в терцете «Во поле береза бушевала» из оперы «Ямщики на подставе» прибег к этому приему вопреки ремарке автора либретто Н. А. Львова: «В оркестре мандолина играет» (см.: Ветлицына 1987, 57).

Еще одним специфически русским инструментом были созданные еще в начале XVII века **прямоугольные гусли**. Хотя этот инструмент оставался щипковым, а не клавишным (клавишная разновидность появилась лишь в начале XX века), форма прямоугольных гуслей напоминала спинет или клавикорд. Инструмент либо ставился на стол, либо снабжался ножками. В обиходе его называли «лежачей арфой». В русском усадебном и городском быту такие гусли подчас успешно заменяли клавесин или клавикорд. Как отмечал Л. М. Бутыр, «для мещан, городского и сельского духовенства и небогатого купечества этот инструмент заменял престижный клавир <...>, встречавшийся в домах знати, но в то время еще мало распространенный в среде любителей музыки более низкого звания (в том числе провинциального дворянства)» (МП 1, 284). Впрочем, Я. Штелин находил, что музыка на гусях ■ «особенно эффектно звучит, как будто соединены вместе три или четыре инструмента, и совершеннее клавесинной, так как имеет более протяжный певучий звук» (Там же, 285). Репертуар их фактически совпадал с клавирным, хотя, судя по немногим изданным сборникам, имел более прикладной, песенный и развлекательный уклон. В дальнейшем русские композиторы предпочитали «изображать» гусли при помощи более привычного фортепиано (Глинка, песни Баяна в интродукции «Руслана и Людмилы»).

В Австрии и Южной Германии в XVIII–XIX веках продолжали музицировать на **цитре**, причем пик увлечения этим инструментом пришелся на грань столетий — то есть на те же годы, когда вспыхнул массовый интерес к другим щипковым, гитаре, мандолине и арфе. У цитры было множество разновидностей: обычная плоская цитра, вертикальная цитра (арпанетта), цимбалы (плоская цитра, на которой играли молоточками). Однако в классической музыке трудно указать на примеры отображения тембра именно цитры; произведений же, специально написанных для нее, у венских классиков нет.

7.6.5. Деревянные духовые

Флейта на протяжении XVIII века претерпела значительные изменения. Прежде всего, в классическую эпоху под общим именем флейты существовал целый ряд инструментов, и всякий раз требовалось уточнить, какая именно разновидность имеется в виду: ■ «Этот инструмент подразделяется на продольную и поперечную флейту, на большую и малую, которая также включает в себя разные виды — например, маленькую и пронзительную костяную дудочку и пастушью дудку, которая побольше и звучит более мирно» (Schubart 1806/1973, 246–247).

Если для Барокко в целом вполне обычной была продольная флейта (или блокфлейта) и ее варианты, различавшиеся по высоте, но обладавшие одинаково мягким «ангельским» тембром (их так и называли — «нежные флейты», *Flauti dolci*), то начиная примерно с 1720–1730-х годов ее всё больше вытесняла несколько более звучная поперечная флейта (*flauto traverso*, *Querflöte*), которую в других странах называли «немецкой». В принципе оба типа инструмента были известны с древности, причем не только в Европе, однако в классическом оркестровом, ансамблевом и сольном исполнении поперечная «немецкая» флейта сделалась безусловно доминирующей. На нее, как правило, были рассчитаны партии в камерной и оркестровой музыке И. С. Баха и Генделя; на ней играл И. Й. Кванц и другие видные виртуозы. Как констатируется в исследовании В. В. Березина, «во второй половине столетия под именем “флейта” уже имеется в виду именно поперечная, и уточнений не требуется» (Березин 2000, 21).

Шубарт писал: ■ «Звук этой флейты плотный, наполненный, чистый, преисполненный нежности и грации. Сельские неиспорченные нравы, чувства аркадских пастухов — одним словом, все музыкальные эклоги и идиллии можно отнести к флейте. <...> Самые выдающиеся правители, такие, как Фридрих Великий и курфюрст пфальц-баварский Карл Теодор, сделали этот инструмент своим любимцем и держали при своих дворах замечательнейших флейтистов. Применение этого инструмента самым ясным образом изложил Кванц, написавший шедевр на данную тему.

Флейта ныне стала необходимой во всех родах музыкального искусства. Она нужна и в церкви, и в театре, и в концертах, и на танцах, и для сольного исполнения, и для сопровождения — и всё это с великолепным успехом. <...> Поскольку флейту легче возить повсюду с собою, нежели другой инструмент, то в числе ее сторонников в наши дни — бесчисленное множество дилетантов» (Schubart 1806/1973, 248–249).

В классическую эпоху продолжался процесс, начавшийся на исходе Барокко: флейта технически совершенствовалась, приобретая новые отверстия и дополнительные клапаны (вплоть до восьми к началу XIX века), позволявшие играть на ней все звуки хроматической гаммы. Однако ее трубка оставалась конической, а звук — более прозрачным, нежным и тонким, чем звук нынешних оркестровых флейт, обязанных своим появлением Т. Бёму, создавшему в 1847 году цилиндрическую флейту с преобразованным клапаным механизмом.

Флейта классической эпохи несомненно уступала более позднему своему варианту в виртуозно-технических возможностях и, главное, в силе звука. Но ее тихий голос обладал особой прелестью, и композиторы относились к нему бережно и внимательно, не используя флейту всуе и не поручая ей откровенно служебных функций (поэтому раннеклассические симфонии нередко обходятся вообще без флейт). Там, где солировала флейта, другим инструментам надлежало умень-

шить звучность, иначе они могли бы просто ее заглушить. В знаменитой мелодии из второго акта «Орфея» Глюка оркестр почтительно аккомпанирует флейте, в тембре которой слышится чистая духовность, уже утратившая ощущение земной тяжести, но еще сохранившая память о пережитых на земле страданиях. Этот пример, конечно, единичен, однако по-своему показателен. Как тонко замечал о флейте впоследствии Стендаль, ■ «у этого инструмента есть особое свойство передавать радость, смешанную с грустью» (Стендаль 1988, 289).

Концертов для флейты или с участием флейты классики писали мало. Все-го один Концерт для флейты есть у Й. Гайдна (Ноб. VIII), два концерта и одно отдельное Andante — у В. А. Моцарта (KV. 31, KV. 314 и KV. 315), причем Концерт KV. 314 являлся авторской переработкой Концерта KV. 271k для гобоя. Моцартовский Концерт KV. 299 для флейты и арфы с оркестром мы уже упоминали. Все эти произведения были рассчитаны не на виртуозов-профессионалов, а на более или менее искусных дилетантов, делавших соответствующие заказы.

Гораздо естественнее солирующая флейта воспринималась в камерной музыке, где ее репертуар был несравненно богаче. Довольно часто в это время сочинялись такие квартеты, в которых, наряду со скрипкой, альтom и виолончелью, участвовала флейта. Подобные произведения есть у В. А. Моцарта (квартеты KV. 285, KV. 285a, KV. 298). Флейта и скрипка могли взаимозаменяться и в других ансамблях (Фортепианные трио Ноб. XV Й. Гайдна и его Дивертисменты Ноб. IV для двух флейт и виолончели; бетховенские Вариации на народные темы op. 105 и op. 107). Заботясь об интересах поклонников этого инструмента, издатели часто выпускали аранжировки популярных произведений. По этому поводу Бетховен писал в 1801 году Ф. Гофмейстеру, выпустившему в свет его Септет op. 20: ■ «Было бы очень славно, если б Вы, господин собрат, наряду с изданием септета как такового переложили бы его и для флейты, скажем, в виде квинтета. Вы пособили бы *любителям флейты*; <...> они стали бы роиться вокруг аранжировки подобно мошкарe и нашли бы для себя в ней пищу» (ПБ 1, № 47).

Подобной «пищей» Бетховен снабдил друзей-дилетантов в своем двухчастном Дуэте WoO 26 для двух флейт, написанном в 1792 году еще в Бонне. Флейта и фагот участвуют и в его боннском Фортепианном трио WoO 37, также рассчитанном на любительское исполнение, причем чисто семейное: барон Ф. Л. А. Вестерхольт-Гизенберг играл на фаготе, его сын на флейте, а дочь, ученица Бетховена — на фортепиано.

Флейта-пикколо, напротив, из-за своего чрезмерно высокого и свистящего звучания в камерных жанрах не использовалась, зато почти непременно встречалась в сценах бурь и битв из классических опер и ораторий, а также в танцевальной и военной музыке. Приведем некоторые примеры: бури в интродукции «Ифигении в Тавриде» Глюка и в конце первого акта одноименной оперы Н. Пиччинни (у Пиччинни до этого эпизода флейты в оркестре вообще не участвуют); жанровые сцены — хор савояров во втором акте «Элизы» Керубини, сельские танцы в первом акте «Эвфросины» Мегюля; битва — сцена 6 из третьего акта «Лодоиски» Керубини.

Собственно говоря, вплоть до начала XIX века под «малой флейтой» подразумевалась не нынешняя «пикколка», а разновидность старинной блокфлейты — **флажолет**, или **французский флажолет**. В быту флажолет иногда использовали для тренировки и обучения певчих птиц, в частности канареек (Koch 1802,

577). В качестве имитатора птичьего пения флажолет (или оттавино) встречался в барочных операх (например, в первом акте «Ринальдо» Генделя флажолет играет большой ритурнель к арии Альмилены «*Augelletti chi cantate*» — «Птички певчие»).

По-видимому, флажолет подразумевался под «малой флейтой» и в оратории Гайдна «Времена года»: в арии Симона из первой части пикколо вступает вместе с автоцитатой темы второй части Симфонии № 95 на словах «*Крестьянин насвистывает за плугом*». Нам приходится высказываться в предположительном тоне, поскольку в старинных партитурах флажолет мог называться и *flautino*, и *flauto piccolo* — то есть так же, как военная флейта пикколо.

У Моцарта флажолет (также обычно обозначаемый как флейта-пикколо) обычно присутствует в составе «янычарской музыки» (опера «Похищение из сераля», песня «Хотел бы я быть императором» KV. 539), а также в многочисленных оркестровых танцах, включающих «янычарский» инструментарий, — KV. 509, KV. 534, KV. 535, KV. 571 и др. Как традиционное средство изображения свиста ветра флажолет используется в операх «Идомений» и «Волшебная флейта».

Аналогичный смысл имеет появление флейты-пикколо в сцене грозы из «Пасторальной симфонии» Бетховена. Однако у Бетховена пикколо чаще связано с героическими, военно-триумфальными ассоциациями (финал Пятой симфонии, «Победная симфония» из музыки к «Эгмонту»). Можно предположить, что подразумевался при этом тембр не флажолета, а другой малой флейты — **поперечной дудки (Querpfefe)**, которая, начиная со Средних веков, вкпе с барабаном использовалась для сопровождения военных маршей пехоты (подобное сочетание выражено средствами клавесина в пьесе «Флейта и барабан» из клавесинной сюиты У. Бёрда «Битва»). Хотя такие дуэты часто можно было услышать и в XVIII веке на плацу или в полевых условиях, прямолинейный звук *Querpfefe* или «солдатской дудки» раздражал нежные уши (Шубарт, во всяком случае, отзывался об этом инструменте с плохо скрываемым презрением).

Следовательно, флажолет или пикколо не просто привлекались в классический оркестр в тех случаях, когда нужно было придать ему больший блеск или увеличить громкостную и звуковысотную амплитуду, а непременно приносили в его звучание определенную семантику — «бурную», «янычарскую», «фольклорную» или «военную», резко отличавшуюся от традиционной пасторальности обычного флейтового тембра.

Гобой в барочной и классической музыке был чрезвычайно популярным и повсеместно используемым инструментом: он присутствовал и в оперном оркестре, и в симфоническом, и в военном; его непременно занимали и в гармонической музыке, и в камерной.

Однако, как и в случае с флейтой, это был не совсем тот же самый инструмент, что в наше время. У старинного гобоя было намного меньше клапанов (в начале XIX века — от 2 до 6, в то время как у современных инструментов — до 17), что ограничивало его технические возможности. Французские гобои, имевшие более узкую трость, отличались изящным, графичным и «рафинированным» тоном; немецкие звучали плотнее и грубее, однако благодаря этому хорошо «держали» как верх, так и середину в оркестре и отчетливее выделялись из общей массы при солировании.

Забавные, вплоть до анекдотических, подробности о гобое сообщал Шубарт: ■ «Этот инструмент — совсем новое изобретение, ему от силы лет 80 или

100³⁷. Первыми его начали использовать французы, хотя и в крайне несовершенном виде. На нем играли полковую музыку в сопровождении валторны или трубы, чем привлекли внимание всей Европы. Император Петр Великий принес гобой вкупе со многими французскими и немецкими гобоистами в Россию и ввел его во все регулярные полки³⁸. Знаменитый артист *Теннер* [И. К. Деннер — Л.К.] из Нюрнберга улучшил инструмент, придав ему клапаны, благодаря которым стало можно извлекать из него больше звуков. С тех пор он проник во все жанры музыки, и замечательные гении довели его до такой высоты и изящества, что он превратился в любимца музыкального мира. <...> Звук чистого гобоя в верхнем регистре очень напоминает человеческий голос, но в нижнем он все-таки по-гусиному гнусавит; избавить его от этой гнусавости пытались при помощи сурдин. Однако лучше всего, когда мастер настолько владеет дыханием, что даже низкие звуки не становятся неприятными» (Schubart 1784/1973, 244–245).

Вероятно, наиболее знаменитым виртуозом-гобоистом классической эпохи был член мангеймской и мюнхенской капеллы Ф. Рамм, тесно общавшийся с В. А. Моцартом и выступавший вместе с Бетховеном. Гобойный концерт KV. 271k Моцарта был написан для другого музыканта, Дж. Ферлендиса, однако неоднократно исполнялся Раммом. Специально для Рамма композитор создал замечательный Квартет KV. 370 для гобоя и струнных, лиризм и экспрессивная игра светотенью в котором предвосхищают его поздний кларнетовый квинтет. Партия гобоя имеется также в моцартовском Квинтете KV. 452 для фортепиано и духовых, где участвуют также кларнет, валторна и фагот. Под впечатлением этого произведения создал свой Квартет op. 16 для аналогичного состава Бетховен, причем об одном из исполнений (в 1805 году) доподлинно известно, что партию гобоя играл маститый Рамм.

Что касается Гобойного концерта HobVIIg:c1 Й. Гайдна, то его авторство подвергается сомнению, тем не менее это не мешает ему быть образцом музыки своего времени.

Сугубо сольного репертуара для гобоя (сонат, вариаций, фантазий) венские классики не создали. Однако и в операх, и в симфониях, и в концертах для других инструментов у них встречаются очень выразительные соло гобоя. Можно вспомнить арию Клитемнестры с солирующим гобоем из второго акта «Ифигении в Авлиде» Глюка; вторую часть Концертной симфонии И. К. Баха для скрипки и альтя с оркестром, написанную фактически как ария для гобоя и др.

Английский рожок, альтернативная разновидность гобоя in F с густым и сладким тембром, в XVIII веке только начал входить в обиход. Он пришел на смену позднебарочным альтернативным инструментам — гобою да качча и гобою д'амур, встречающимся в партитурах Г. Ф. Телемана и И. С. Баха. Звук английского рожка примерно до 1820-х годов считался слишком громким и грубоватым, из-за чего он

³⁷ Шубарт здесь неточен. Предки и аналоги гобоя были известны с древности и использовались вплоть до XVII века. Изобретателями же собственно гобоя считаются Ж. де Оттетер и М. Филидор, сконструировавшие свой инструмент в 1650-е годы в Париже. В оперный оркестр гобой ввел Люлли. — Л. К.

³⁸ См. об этом, в частности, статью А. Л. Порфирьевой о бокфеферах или «габоистах с волком и козлом» (МП 1, 139–140), нанятых Петром около 1711 года. Бокфеферы были волынщиками (причем их волынки делались в виде зверей), но играли на многих инструментах, в том числе на гобоях.

использовался классиками довольно осторожно — преимущественно в оперном оркестре, в церковной и духовой музыке. Форма английского рожка в этот период отвечала его названию («рог») — она была загнутой, в отличие от нынешнего распрямленного варианта. Шубарт писал: ■ «Тембр этого инструмента лежит в области альты и тенора, доходя зачастую до границы баритона. Английский рожок великолепно подходит для выражения тоски и глубокой меланхолии — сразу чувствуется, что его изобрели британцы. Бёрни говорит, что под звук такого рожка в сопровождении [стеклянной] гармоникой впору застрелиться. Обращаться с этим инструментом очень трудно, поскольку множество клапанов делают аппликатуру трудной. Сравнительно недавно его с равным успехом стали использовать в оперной и церковной музыке. Если композиторы вводят английский рожок, соблюдая целесообразность и никогда не заставляя его изъясняться на чуждом ему языке, он в состоянии произвести сильное впечатление. Диапазон инструмента ныне не слишком велик, но можно надеяться, что изобретательные умы что-нибудь тут вскоре придумают» (Schubart 1806/1973, 246).

У венских классиков английский рожок начал появляться в оркестре уже в 1760-е годы. Многое диктовалось местными условиями. Так, в оригинальной версии Симфонии № 22 (1764) Й. Гайдна, написанной для капеллы Эстергази, вместо гобоев введены два английских рожка, но, поскольку в другом оркестре с ними могли возникнуть проблемы, композитор в следующей редакции заменил их на обычные гобои (пример взят из: Grove 13, 681). Интересно, что ни в одной другой симфонии Гайдна английский рожок больше не появляется, хотя в целом ряде других сочинений, написанных во время работы у Эстергази, партии английских рожков либо присутствуют с самого начала, либо вводятся в какой-то части вместо гобоев (например, в Большой мессе с органным соло 1766 года, *Stabat Mater g-moll* 1767 года, в оратории «Возвращение Товия» 1775 года, в операх «Певица» и «Рыбачки»). Как указывал А. Карс, «английский рожок (in F), нотированный по-современному, как транспонирующий инструмент, встречается в венской редакции «Альцесты»» (Карс 1990, 128) — впрочем, для Глюка это скорее исключение, ибо в парижской версии оперы английского рожка уже нет. У Моцарта данный инструмент фигурирует в «Мнимой простушке» (1768 год) и в «Асканио в Альбе» (1771) — оба сочинения были поставлены в Зальцбурге; в венских же операх можно найти что угодно вплоть до мандолины и колокольчиков, но не английский рожок. Моцарт ввел рожок также в свои зальцбургские дивертисменты для духовых KV. 186 и KV. 166.

Бетховен использовал английский рожок в ансамбле с двумя гобоями в Трио ор. 87 и в Вариациях WoO 28 на тему дуэтино из «Дон Жуана» Моцарта. Однако в его симфонической и театральной музыке этот инструмент отсутствует.

Шалмей, старинный деревянный духовой язычковый инструмент, который считался предком то гобоя, то кларнета, в классическую эпоху исчез из практики, однако указание на него или на его модификацию (*chalumeaux*) еще можно встретить в партитурах венских редакций «Орфея» и «Альцесты» Глюка; в Париже композитор заменил «шалюмо» гобоями или кларнетами. По мнению Г. Аберта, в «Орфее» Глюка шалюмо — скорее старинная разновидность гобоя, нежели кларнета, поскольку во французской редакции в аналогичных местах появляется именно гобой (Abert 1914, XIX). Кроме того, инструмент записан in C и по тесситуре соответствует гобою.

У Шубарта нет по этому поводу четкого мнения: ■ «Шалмей — уменьшенный кларнет и, по всей вероятности, мать нашего нынешнего нежного гобоя. Этот инструмент знали сперва лишь пастухи, но благодаря его замечательному звуку его так полюбили, что ввели и в серьезное общество. В тембре его так много интересного, своеобразного, бесконечно приятного, что в масштабе музыкального искусства возникнет заметный пробел, если этот инструмент окажется утрачен. Он общителен, мил, его способны воспринимать и люди, и животные, а его тембр не свойствен никакому другому инструменту. <...> Телеман первым ввел его в священный хор церковной музыки, а Глюк публично даровал ему права эпизодически солирующего инструмента в опере. Те места, где он вступает, должны быть исключительно точно выверены, ибо его своеобразную окраску способен распознать только истинный знаток. <...> В прежние времена этот инструмент применяли лишь на войне, но затем военные флейты его вытеснили. Ведь шалмей лучше слышен вблизи, чем издалека, и потому он был побежден солдатской дудкой» (Schubart 1784/1973, 249–250).

Кларнет был созданием XVIII века и вызывал к себе самые приятные чувства, хотя классики вовсе не спешили делать его равноправным членом симфонического оркестра. Инструмент, как и многие его другие собратья, на протяжении столетия совершенствовался и эволюционировал; по мнению В. В. Березина, между кларнетами 1720–1730-х годов и кларнетами середины века ощутима заметная разница, не говоря уже о кларнетах зрелой классической эпохи (Березин 2000, 30–31). Как мы уже упоминали, яркая выразительность кларнета и его очевидные «сольные» наклонности скорее пришлись ко двору в опере, в концертной, камерной и духовой музыке. Поэтому в классических симфониях кларнет более или менее систематически начинает использоваться лишь в конце 1780-х — начале 1790-х годов.

Тембр кларнета обладал довольно определенной семантикой. Вновь представим слово Шубарту: ■ «Его характер — любовное излияние чувства — всецело отвечает звучанию чувствительного сердца. Тот, кто играет на кларнете как *Рейнеке*, как будто изъясняется в любви всему роду человеческому. Диапазон инструмента не очень велик, но то, что лежит в его сфере, он выражает с неопишуемой грацией. Тембр его так сладостен, так проникновенен, и если кто способен изображать на нем оттенки, тот наверняка оставит неизгладимое впечатление в сердцах. <...> Тому, у кого есть музыкальный слух и чувствительное сердце, нетрудно овладеть этим инструментом» (Schubart 1784/1973, 245–246).

При чтении этого пассажа создается ощущение, будто он написан под воздействием моцартовских сочинений для кларнета, хотя это и не так (в 1784 году, когда писалась книга, большинства из них еще не существовало). Моцарт действительно очень любил кларнет, однако наряду с ним был равнодушен к **бассет-кларнету** (инструменту in A) и **бассетгорну**, звучавшему квинтой ниже обычного (in F). Бассетгорн был изобретен около 1760 года в Пассау и усовершенствован в 1782 году в Пресбурге (Братиславе) мастером Т. Лотцем. Бассетгорны использовал сослуживец Моцарта по зальбургской капелле М. Гайдн, привлекая к ним внимание коллеги. Но апогей кларнетового творчества Моцарта пришелся все же на Вену. Именно для бассет-кларнета, на котором играл знаменитый венский виртуоз А. П. Штадлер, выступавший также на обычном кларнете, Моцарт создал свои вершинные шедевры — Концерт KV. 622 и Квинтет KV. 581, а также партию концертирующего кларнета в опере «Милосердие Тита».

Поскольку бассет не закрепился в практике и им владеют ныне лишь редкие исполнители-аутентисты, этот репертуар ныне играется на кларнете. Между тем именно расширенный диапазон бассеткларнета придает звучанию и концерта и квинтета, совершенно особый смысл. Ведь это поздние сочинения Моцарта (Квинтет — 1789 год, Концерт — 1791-й), и, несмотря на мажорную тональность обоих (A-dur), в них есть невероятные прозрения в бездны трагического и рокового, выражаемые подчас намеком, штрихом, чуть ли не одной грозной «басовой» нотой в партии солиста, который тут же переходит то к сладостной оперной кантилене, то к остроумным комплиментам, то к шутливым заигрываниям с оркестром. Создается впечатление, что вся эта улыбочивая, изящная, галантная жизнь происходит не рядом, а прямо *над* пропастью боли, одиночества, тоски и страшных предчувствий.

Бассетгорн имел также репутацию «масонского» инструмента. Во всяком случае, он постоянно присутствует и в масонских, и в церковных произведениях Моцарта. Как полагает В. В. Березин, «кларнет и бассетгорн в масонских ритуальных сочинениях становятся как бы носителями идей дружбы и глубокого взаимопонимания, братского участия», и призваны также выражать «религиозно-мистическое начало» (Березин 1991, 111–112). Три бассетгорна имеются в «Масонской траурной музыке», два — в Реквиеме, бассетгорны заменяют кларнеты в ритуальных эпизодах «Волшебной флейты».

Часто можно встретить бассетгорны либо наряду с кларнетами, либо независимо от них, в духовой музыке Моцарта: в Большой партите KV. 361, в Adagio KV. 410 для 2-х бассетгорнов и фагота, в Adagio KV. 411 для 2-х кларнетов и 3-х бассетгорнов и в 25 пьесах для 3-х бассетгорнов (KV. Anh. 229). Нередко используется бассетгорн и в инструментовке отдельных вокальных арий и ансамблей Моцарта (KV. 436–439, KV. 346).

Ни один другой композитор XVIII века не написал столько музыки для бассетов. Личное пристрастие к ним Моцарта вовсе не повлекло за собою роста популярности этого инструмента. У Й. Гайдна он не встречается *ни разу*. Совсем слегка «прикоснулся» к нему Бетховен, введя бассетгорн в партитуру балета «Творения Прометея». Ю. А. Фортунатов указывал, что в начале XIX века бассеты охотно использовал О. А. Козловский (Фортунатов 1998, 59). Но появление в оркестре басового кларнета сделало бассеты как бы излишними, и в романтической музыке они исчезли³⁹.

Концертная литература для бассетгорнов сравнительно невелика; ее составляют, помимо моцартовского концерта, произведения П. фон Винтера, А. Гировца, А. Кожелуха и др. (см. Березин 2000, 36).

Фагот в классической музыке — неперемный член любого оркестра, от военного до симфонического, но довольно редок как сольный инструмент. Для расширения технических возможностей фагота на протяжении второй половины XVIII века к нему добавляли клапаны (около 1800 года их число стало доходить до 10), так что инструмент продолжал непрерывно развиваться. Реформатором фагота и техники игры на нем стал К. Альменрэдер, опубликовавший около 1820 года «Трактат об усовершенствовании фагота». Бетховен интересовался его

³⁹ **Бас-кларнет** был изобретен еще в 1772 году, однако классики его не использовали (если им был нужен самый низкий голос в группе деревянных духовых, они применяли контрафагот). В оркестр он вошел только после усовершенствования своей механики в 1836 году.

деятельностью (имя Альменрэдера упоминается в разговорных тетрадах), однако на трактовку фагота в классической музыке это повлиять уже не могло.

Концерты для фагота, помимо самих виртуозов-фаготистов, писали немногие видные композиторы эпохи: И. К. Бах, В. А. Моцарт, К. М. Вебер. Моцарта сподвиг на фаготные сочинения мюнхенский любитель этого инструмента барон Т. фон Дюрниц. По его заказу Моцарт написал не только концерт KV. 191, но и сонату KV. 292 для двух фаготов (или фагота и виолончели).

Семантика фагота в XVIII века была внутренне противоречивой: с одной стороны — чуть ли не трагический герой, склонный к меланхолическим монологам, с другой стороны — грубоватый комический персонаж. Здесь сразу вспоминается хлесткая фраза из грибоедовского «Горя от ума» — «А он хрипун, удавленник, фагот», прототипы героя которой поэт мог обнаружить в тогдашних операх и водевилях.

■ «Фагот зловещ и должен найти себе применение в патетическом жанре, а также, когда в последнем хотят выделить тонкий оттенок», — писал Гретри в «Мемуарах» (Гретри 1939, 143). Шубарт воспринимал его несколько иначе: ■ «Этот инструмент — отпрыск серпента и известен своим настолько мощным звуком, что во многих французских церквях он заменяет орган. В походах маршала Люксембургского на фагот впервые обратили внимание, из чего можно заключить, что изобретателями этого видного инструмента были французы. Поскольку для духовых лучшее сопровождение — это духовые же, то невозможно и помыслить о более подходящем басовом инструменте для гобоев, кларнетов, труб и валторн, нежели фагот. <...> В со́ло у фагота — чистейший тенор, он может опускаться в глубочайшие низы и при этом приобретает нечто угрожающе-насмешливое, затем он вновь поднимается до тенорового F и, благодаря ухищрениям искусства, еще выше, и в вышине блистает так же, как блистал внизу. <...> Тембр этого инструмента столь приветлив, мил и непринужден, столь располагает к себе каждую неиспорченную душу, что и в последний день Творения среди нас наверняка обнаружатся многие тысячи фаготов. Фагот преобразуется на любой лад; он сопровождает церковную музыку с мужественным достоинством, он величаво звучит в пространстве храма, он хорош в опере, он мудро созвучен в концерте, придает танцу легкость и становится всем, чем хочет» (Schubart 1784/1973, 250–251).

Контрафагот у классиков появляется либо там, где им нужен большой состав оркестра с более звучными верхами и более массивным фундаментом, либо там, где общий колорит мрачен (В. А. Моцарт, «Масонская траурная музыка»; Й. Гайдн, ораториальная версия «Семи слов»). Для усиления вертикали контрафагот применяется в поздних ораториях Й. Гайдна («Сотворение мира» и «Времена года»), в симфониях № 5 и № 9 Бетховена, в его опере «Фиделио», в «Торжественной мессе» и некоторых других сочинениях. Однако всякий раз это экстремальное средство используется ограниченно и осторожно, не на протяжении всей партитуры и даже не при каждом tutti.

7.6.6. Медные духовые

В отличие от деревянных духовых, эта группа родственных инструментов в классической инструментальной практике была фактически разрознена, а отдельные ее члены отделены друг от друга функционально и эстетически.

Наиболее универсальным инструментом являлась **валторна**. Невзирая на свое сигнальное охотничье происхождение, она входила в оперный, симфонический,

и военный оркестр, в гармоническую музыку и камерные ансамбли, поскольку ее звук хорошо сочетался и со струнными (особенно альтами и виолончелями), и с деревянными духовыми, и с медными.

У классиков валторна оставалась натуральной, и с ее техническими несовершенствами приходилось или мириться, или остроумно обходить их, или творчески использовать. Правда, в середине XVIII века уже появились дополнительные трубки (инвенции), удлинявшие ствол и менявшие строй инструмента. Однако число строев и чисто звучащих тонов на валторнах было ограниченным, и потому в оркестровых партиях валторн господствовали типовые приемы: «золотые ходы», педали, отдельные звуки. Особой проблемой была минорная терция — этого обертона натуральная валторна не имела, и композиторы либо просто не поручали данного звука валторнам (ограничиваясь «пустой» тонической квинтой), либо применяли две пары валторн в разных строях (минорная тоника и мажорная параллель), чтобы получить нужный звук, пусть и взятый из другого, не тонического, трезвучия.

Сочиняя для рядовых музыкантов, лучше было не рисковать. Но если композитор располагал мастерами своего дела, то партии валторн могли становиться чрезвычайно выразительными, позволявшими наслаждаться мягким, объемным, воздушным звучанием в *piano* и зычным, грозным, первозданно-диким в *forte*.

О валторне Шубарт высказывался очень прочувствованно: ■ «Первоначально она была неимоверно вытянута в длину, и в этом виде она еще сейчас сохранилась в России. Но неудобства, связанные с ношением такого инструмента, навели людей на мысль согнуть ее и в конце концов придать ее нынешнюю улиткообразную форму. Валторна обладает большим своеобразием: подлинное величие или пафос она никогда не выражает, но зато в сфере валторны — мягкие, сладостные, вызывающие отклик, нежно-жалобные звуки, заполняющие пробелы в партиях струнных инструментов. Немцы также довели этот инструмент до высочайшего совершенства; они снабдили его клапанами, изобрели извлечение полутонов посредством затыкания раструба и даже создали валторны с механизмами, благодаря простому добавлению которых сразу же можно играть музыку в любых тональностях⁴⁰. <...>

Если мыслить валторну в человеческих категориях, то это — добрый и честный муж, который почти в любом сословии представляется не столько гением, сколько обладателем чувствительной души. И, что самое удивительное, этот инструмент самым сильным образом воздействует на животный мир. Лес, полный зверей, замирает и прислушивается, когда играют на полнозвучной валторне. Олени, устремляясь к источнику, настораживаются, и даже лягушки подскакивают в воздухе, а кабаниха погружается в сладкий сон, позволяя поросятам сосать себя в ритме на три восьмых. <...> Как велика душа человека! Призыв валторны заставляет собак бросаться в жуткую лесную чащу, невзирая на клыки вепря, на острые рога оленя и на лисью хитрость. Но та же самая вездесущая валторна, если ее мягкие звуки раздадутся с лесистого холма, внушает оленю желание расположиться во мху и словно бы замереть с высоко поднятыми рогами. Следо-

⁴⁰ Подразумеваются изобретения выдающегося валторниста А. И. Хампеля, сделанные в 1760 году — понижение звука на полутон или тон путем введения руки в раструб и настраивающиеся кулисы. — Л. К.

вательно, валторна — инструмент первостепенного значения, коль скоро ему повинуются и люди, и звери. <...>

Валторнист в храме изображает плач, тянет ноты от полноты души и сразу же вдохновляет своим дуновением всех остальных сопровождающих инструменталистов. В концертном и оперном зале валторнист может выразить бесчисленные оттенки. Он производит впечатление как вдали, так и вблизи. Звучанию этого великолепного инструмента присущи любезность и, если так можно сказать, дружеская доверительность. Для эффектов эха нет ничего более подходящего и удачного, чем валторна. Потому композитору настоятельно рекомендуется хорошенько изучить валторну. Агрикола, Йоммелли и особенно Глюк применяли ее с поразительной силой воздействия» (Schubart 1806/1973, 239–241).

Переходя на более прозаический тон, сошлемся, однако, на мнение А. Карса, который констатировал: «Когда Глюк писал для валторн, то он практически отказывался от попыток употреблять их мелодически» (Карс 1989, 130). Действительно новым этапом в использовании валторны стало творчество Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Бетховена, которые отваживались пускаться на смелые эксперименты не только в сольных, но и в оркестровых валторновых партиях, хотя, как указывал тот же Карс, и Гайдн, и Моцарт даже спустя солидный срок после изобретения Хампеля избегали поручать валторнистам закрытые звуки (Там же, 160). Такими звуками систематически пользовался только Бетховен (начиная, вероятно, с Третьей симфонии) и его младшие современники. Тем не менее Гайдн написал для валторн (явно в расчете на конкретных музыкантов) очень трудные партии в Adagio из Симфонии № 51* (около 1772 года; пример из Grove 13, 695). Уникальное соло четвертой (!) валторны имеется в Adagio из Девятой симфонии — как полагал Н. С. Корндорф, это — «случай исключительный не только для описываемой эпохи, но и для всех последующих времен. В связи с этим существует мнение, что Бетховен написал соло в расчете на определенного музыканта, у которого был хроматический инструмент, единственный в Вене» (коммент. к: Карс 1989, 293).

У всех трех упомянутых композиторов есть и сольные произведения для валторны. У Гайдна — четыре концерта для одной и двух валторн с оркестром (Ноб. VIIId), у Моцарта — четыре концерта (KV. 412/514, KV. 417, KV. 447 и KV. 495). Хронологически первым из них был концерт KV. 417. Как явствует из надписи автора на первой странице, «*Вольфганг Амадей Моцарт сжалился в Вене 27 мая 1783 года над Лейтгебом Ослом, Быком и Дураком*» — подразумевался, естественно, первый исполнитель, валторнист Йозеф Лейтгеб, с которым Моцарт находился в приятельских отношениях (пометы в автографах концертов содержат и другие фамильярные шутки и музыкальные аллюзии). Концерт же KV. 447 включает в себя Романс, который в 1795 году был переработан М. Гайдном для валторны и струнного квинтета (МК, 310).

У Бетховена нет концертов для валторны, но есть Соната ор. 17 для фортепиано и валторны, написанная для другого тогдашнего виртуоза — чеха Ивана (Иоганна) Венцеля Штиха, который выступал под псевдонимом Джованни Пунто (Пунто, как и Штих, означает «Точка»).

На протяжении XVIII–XIX веков, наряду с «окультуренной» валторной, в обиходе оставалась и ее первоначальная разновидность — **охотничий рог** (Parforcehorn). Такие рога использовали на дворянских охотах. На них подавали сигнал к началу охоты; возвещали обнаружение оленя; отмечали завершение

охоты и вознаграждение гончих собак дымящимися внутренностями только что разделанной туши. На больших охотах могло звучать до 20 рогов сразу (Schrammek 1981, № 18). Из Европы мода на охотничьи рога пришла в послепетровскую Россию, в результате чего возник русский *роговой оркестр*, о котором будет сказано чуть ниже.

Труба, формально относившаяся в той же медной группе, что и валторна, занимала существенно иное положение и имела намного более узкое амплуа. ■ «Характер трубы, как всякому известно, из-за ее пронзительного, потрясающего сердца звука, всецело героический, призывающий к битве и восклицательный. <...> Если этот инструмент изменяет своей природе, когда его выводят за естественные границы путем искусственных ухищрений, то он утрачивает суть своего характера. Поэтому композиторы применяют трубу лишь при великих, торжественных и праздничных поводах. Но великие артисты доказали, что засурдиненную трубу можно использовать также для выражения глубочайшей скорби. <...> В новейшие времена трубу применяют не только для героических и торжественных явлений, но и даже в качестве сольного инструмента. У нас ныне есть концерты для трубы, которые наши предки сочли бы за волшебство. <...> Также в нынешние времена этот важный инструмент вложили даже в уста герольдам, объявляющим о войне и мире. Ныне трубач почти приравнен к святому, которого надлежит щадить и в преддверии величайших торжеств, и под ужасным огнем вражеских батарей. В церкви труба тоже теперь используется и, по всеобщему мнению, с огромным успехом. Однако она применима лишь по праздникам» (Schubart 1806/1973, 238–239).

Семантика трубы в классической музыке остается в целом той же самой, что и в барочной. Это инструмент «царский» (церемониально-торжественный), «праздничный» (в том числе вызывающий религиозные ассоциации), «военный» — но ни в коем случае не камерный и не лирический. Виртуозный стиль кларино, как мы уже упоминали, к 1760-м годам в Австрии был почти утрачен (им владели немногие выдающиеся виртуозы), а применявшаяся классиками натуральная труба, во-первых, была способна играть почти исключительно громко, а во-вторых, в силу конструкции могла извлекать ограниченное число звуков. Над усовершенствованием трубы во второй половине XVIII века трудились многие, однако все попытки носили экспериментальный характер и широкого хождения не имели. Вентильный механизм был запатентован в 1818 году, но применяться на практике стал лишь с 1830-го, так что вся оркестровая музыка венских классиков сочинялась только для натуральных труб.

Трудно сказать, о каких «волшебных» концертах для трубы писал Шубарт. Возможно, он знал соответствующие произведения А. Вивальди или Л. Моцарта, принадлежащие скорее к позднебарочной традиции, ориентированной на стиль кларино. Единственный классический образец концертного жанра был создан в 1796 году Й. Гайдном (Hob. VIIe), который предназначался венскому придворному трубачу А. Вейдингеру, виртуозу, игравшему не на обычной натуральной, а на особой усовершенствованной трубе с клапанами — поэтому в концерте встречаются звуки и пассажи, неисполнимые на рядовом оркестровом инструменте того времени. Для трубы конструкции Вейдингера написан и ряд других сочинений конца XVIII — начала XIX века, однако, по сведениям В. В. Березина, единственный случай использования такого инструмента в симфоническом оркестре — опера Дж. Мейербергера «Роберт-Дьявол», созданная в 1831 году (Березин 2000, 50).

Соло или рельефные «высказывания» трубы в музыке венских классиков встречаются довольно редко, однако тем заметнее они для слушателя. Словно яростный луч среди мрака, сверкает сигнал трубы (D-dur) в начале «Альцесты» Глюка, перерезая собой беспросветный минор увертюры и трагическую экспрессию первого хора. В Allegretto из Симфонии № 100 («Военной») Й. Гайдна труба в коде исполняет настоящий сигнал тревоги; как грозное пророчество звучат трубы с литаврами в коде Benedictus из гайдновской Мессы d-moll («Нельсон») и — аналогично — перед репризой траурного марша из Третьей симфонии Бетховена и в Agnus Dei из его «Торжественной мессы». Переломной точкой всей драматургии — и сценической, и музыкальной — в опере «Фиделио» становится соло трубы за сценой, возвещающее о прибытии министра.

Тромбоны классической эпохи уступали в «проломной» силе звука современным инструментам, однако все же казались слишком мощными для симфонического оркестра. Семантика тромбонов хорошо отражена у Шубарта. ■ «Этот инструмент — чисто церковный и имеет три разновидности: альтовый, теноровый и басовый тромбон. <...> На протяжении столетий этот инструмент никогда не профанировали, но всегда полагали принадлежностью храма Божия. Священные тромбоны висели у врат храма, однако им позволялось играть лишь по праздникам или вменялось сопровождать ход церковного песнопения. Впрочем, в наши дни их поставили также на службу в опере. Используют их также с огромным эффектом в хорах из больших опер.

Тон тромбона — пронзительный и намного более плотный, чем у трубы; ни на каком другом инструменте в мире протяжные ноты не удаются так, как на нем. Ныне для тромбонов пишут не только церковные песнопения, но и концерты, сонаты, соло, и всё это производит удивительное воздействие. <...> Однако совершенно несомненно, что звук тромбона целиком подходит для религии и совершенно не годится для мирских дел» (Schubart 1784/1973, 242–243).

В этой связи стоит упомянуть о важном отличии в использовании либо трубы, либо тромбона, вызванном не столько музыкальными, сколько филологическими причинами. Апокалиптическая tuba, созывающая на Страшный суд, по-немецки переводится как «тромбон» (Posaune), а на других языках оказывается «трубой». Поэтому, например, в Tuba mirum из Реквиема Моцарта солирует тромбон, а в арии баса из третьей части «Мессии» Генделя, повествующей о том же самом («The trumpet shall sound»), — труба.

Церковная музыка праздничного характера могла обходиться в принципе и без тромбонов, поскольку блеск ей придавали трубы и литавры, но в особо торжественных и траурных случаях тромбоны обязательно присутствовали. Три тромбона есть в последнем сочинении Глюка — хоровом De profundis, а также в Реквиеме В. А. Моцарта; присутствуют они в его совсем ранней «Торжественной мессе» c-moll 1768 года (KV. 139), в «Коронационной мессе» 1777 года (KV. 317), в «Торжественной мессе» C-dur 1780 года и в неоконченной, но по своему размаху несомненно торжественной, Мессе c-moll 1783 года (KV. 427). В принципе даже в тех церковных сочинениях XVIII века, где партии тромбонов специально не выписаны, они могли использоваться просто в силу многовековой традиции (см.: Березин 2000, 53).

Тромбоны имеются в некоторых операх и театральных сочинениях Моцарта, связанных с религиозной проблематикой: это музыка к драме «Тамос, царь Египетский», «Идоменей» (финальное вещание оракула), «Дон Жуан» (сцена на

кладбище и финал второго акта) и «Волшебная флейта». Здесь Моцарт выступает непосредственным продолжателем Глюка, применявшим тромбоны в аналогичных ситуациях в «Альцесте» (в том числе в арии Альцесты из первого акта «Божества Стикса») и «Ифигении в Тавриде» (второй акт, сцена Ореста с фуриями). За Глюком последовали и французские композиторы, сохранившие за тромбоном «сакральные» или «инфернальные» ассоциации (Лесюэр, опера-оратория «Смерть Адама» — монолог Ангела Смерти, сопровождаемый, помимо струнных, кларнетами, фаготами и тремя тромбонами).

После Генделя — а возможно, под его влиянием — тромбоны стали привычными и в ораториальном жанре. У Моцарта тромбон имеется уже в детском сочинении «Прегрешение против первой заповеди» (1767)⁴¹ и затем — в кантате «Кающийся Давид» (KV. 469), основанной преимущественно на музыке Мессы с-moll. Инструментуя в 1789 году для исполнения в Вене «Мессию» Генделя, Моцарт добавил в партитуру, помимо полного комплекта деревянных духовых и валторн, также три тромбона. Тромбоны присутствуют в поздних ораториях Гайдна и в «Христе на Масличной горе» Бетховена.

Пожалуй, именно Бетховен начал относиться к тромбону не только как к инструменту, несущему определенные символические функции и воплощающему возвышенно-религиозное или трагическо-роковое начало, но и выполняющему необходимую в большом оркестре роль «фундамента» медной группы. Если у Моцарта и Гайдна нужно еще выискивать партитуры с тромбонами, то у Бетховена их множество: это театральная музыка («Фиделио», «Афинские развалины» ор. 113, «Король Стефан» ор. 117, увертюра «Освящение дома» ор. 124 и Марш с хором ор. 114), кантата «Славное мгновение» ор. 136, «Битва при Виттории» ор. 91. Тромбоны в чисто симфоническом, не театральном, оркестре появились только у Бетховена, причем отнюдь не с самого начала, а лишь в финале Пятой и в сцене грозы из Шестой симфоний и затем — в финале Девятой.

Бетховену же принадлежит и такое редкое по тембровому колориту сочинение, как Три эквале WoO 30 для четырех тромбонов. Они были написаны в 1812 году в Линце по заказу Ф. К. Глögля и рассчитаны на городских «башенных музыкантов», игравших на публичных церемониях. Данному примеру Бетховена много лет спустя последовал в своих эквале для того же состава А. Брукнер.

Цинк (или корнет), старинный мундштучный инструмент, в XVIII веке доживал свои последние годы и, пытаясь то примешаться к ансамблю деревянных духовых, то сойти за дискантовый или альтовый тромбон, пользовался противоречивой репутацией. Шубарт писал про него: ■ «Это инструмент чрезвычайно резкий и пронзающий, подобно мечу, любые многолюдные собрания. Играть на нем очень вредно для легких, поскольку дуть приходится в очень маленькое отверстие, так что он стал причиной чахотки и смерти многих исполнителей. Вряд ли сыщешь инструмент, более пагубный для здоровья, чем этот. Возможно, по данной причине столь мало людей мастерски владеют им. Цинк делается из слоновой кости или из твердого дерева, у него 6 отверстий и маленькие клапаны; ради удобства он имеет согнутую форму. <...> Аппликатура его чрезвычайно трудна и основывается на флейтовой или гобойной. <...> С давних пор цинки используют только или по большей части при богослужении. Они выступают в

⁴¹ Это была первая часть коллективного театрализованного представления; вторую написал М. Гайдн, а третью — А. К. Адльгассер.

сопровождении тромбонов, валторн и органа, поддерживая пение самой многочисленной общины. Глюк пытался применить его в оперных хорах, причем успешно. — Исполнителей на цинке следует искать ныне лишь в Германии, ибо только здесь имеются обладатели таких легких, которые в состоянии справиться с этим трудным инструментом. Они даже превратились у нас в особую гильдию, задача которой — сопровождать хоровое церковное пение и пробуждать благоговение у местных жителей путем исполнения с башен духовных песен и коротких сонат. Среди множества исполнителей на цинке лишь немногие заслуживают того, чтобы спустить их на землю. В Ротенбурге на Таубере почти полвека назад была уйма цинкенистов, из которых выделялись братья Цан, славившиеся по всей Германии как первоклассные мастера. <...> Последний из этих Цанов ради своего искусства в игре на цинке был приглашен в Россию, где при дворе несчастного Петра III приобрел такое богатство, что сейчас может вести привольнейшую жизнь в собственном имении. Но поскольку наша великая нация, к сожалению, становится всё слабее, то я не вижу никаких благоприятных перспектив для этого трудного и великолепного инструмента» (Schubart 1784/1973, 243–244).

Рассказ Шубарта о ротенбургской семье Цанов следует дополнить более точными сведениями. Братья Иоганн Георг и Георг Генрих Цаны не только играли на цинке, но и служили: первый — гобоистом в Копенгагене, а второй — флейтистом в Будапеште. Приглашенный в 1762 году в Россию Георг Филипп Цан был не младшим, а старшим братом их обоих; в 1761 году он работал фаготистом в Риге, затем лет двадцать служил в оркестре итальянской оперы в Петербурге «с немислимим для духовика окладом в 1200 р.» — вероятно, по той причине, что он уже прославился как выдающийся виртуоз «на фаготах» и был не рядовым оркестрантом, а «концертёром» (А. Л. Порфирьева; МП 3, 235–236). Пётр III не успел оказать ему покровительство; карьера Цана пошла вверх уже при Екатерине II. Следовательно, слава Цана была связана всё-таки не с архаичным цинком, а с фаготом, на котором он, по словам Я. Штелина, играл «с особенной прелестью» (Там же).

У венских классиков, кроме Глюка, никаких примеров использования цинка не встречается. У Глюка же пара этих инструментов под названием *cornetti* в сочетании с тромбонами фигурирует в венской редакции оперы «Орфей» (1762) и нигде больше; в парижской редакции оперы *cornetti* заменены кларнетами.

Сerpент — басовая разновидность цинка, имевшая характерную змеевидную форму и получившая по ней свое название — дожил практически до XIX века, но лишь на музыкальной периферии. В XVIII веке серпент использовался в башенной и городской музыке, в церквях (особенно во Франции), в военных оркестрах. Звук его был зычным, мощным, но грубым, и потому в «цивилизованный» оркестр его, как правило, не допускали. Однако французские композиторы конца XVIII века, в частности, Госсек и Керубини, вводили усовершенствованный серпент в свои партитуры в качестве баса группы духовых. Два серпента усиливают мощный медный состав и в марше К. Каноббио из музыки к «Начальному управлению Олега» (1790).

Случаи применения серпента венскими классиками единичны. Они касаются только произведений для военного оркестра. У Гайдна это 3 из 6 партит Нов. II (№ 43–46) и ряд маршей, созданных для официальных парадов и церемоний в 1792-м и 1795 годах в Англии («Дербиширские марши» Нов. VIII № 1–2, Марш для принца Уэльского Нов. VIII № 3, Марш для Королевского общества

музыкантов Hob. VIII № 3-bis). Кроме них, можно назвать бетховенский Марш для военного оркестра WoO 24, сочиненный в 1816 году по просьбе командира венского артиллерийского корпуса Ф. К. Эмбеля в связи с торжественным парадом.

В музыке романтической эпохи серпент постепенно вытесняется другими низкими медными инструментами. Один из редких случаев его использования в симфоническом оркестре XIX века — Р. Вагнер, опера «Риенци», поставленная в Дрездене в 1842 году⁴².

Офиклеид, по характеру в чем-то сходный с серпентом, был изобретен и запатентован в 1817 году парижским мастером Ж. М. Асте и потому в самом конце классической эпохи его успели применить лишь немногие композиторы, работавшие во Франции (впервые — Спонтини в опере «Олимпия», поставленной в 1819 году в Париже). У венских классиков офиклеид не встречается; в немецкие оркестры он также проник не скоро. В 1840-х годах Берлиоз, гастролируя по Германии, сетовал на отсутствие в лейпцигском оркестре офиклеида, который пришлось заметить четвертым тромбоном (Берлиоз 1961, 425).

Волынка, чрезвычайно распространенная в фольклоре самых разных европейских народов, издавна изображалась в художественной музыке средствами других инструментов при помощи бурдонного баса. Эта практика сохранилась и у венских классиков в тех случаях, когда они создавали образы сельской идиллии или народного веселья. Волынка же как таковая у них не встречается; редкие исключения можно отыскать только в произведениях комического или фольклорного характера (Г. Аберт упоминает о волынке в «Крестьянской свадьбе» Л. Моцарта; Аберт I/I, 58; итальянская волынка — цампонья — встречается среди других экзотических инструментов в опере-буффа Паизиелло «Гостиница Марекьяро»; см.: Крунтяева 1981, 120).

Сигнальные духовые инструменты, способные издавать лишь самые примитивные звуки, также изредка использовались или имитировались в классической музыке.

Прежде всего, это **почтовый рожок**, который люди тогда слышали ежедневно. Это был маленький медный инструмент 2-х или 4-футового регистра. Форма его была согнутой, как у рога; лишь к 1830 году он стал напоминать трубу. На почтовом рожке игрались простейшие мотивы наподобие «золотого хода» валторны (при наличии двух исполнителей) или фанфар. Большого от почтальона и не требовалось.

Почтовый рожок в шуточных целях введен в несколько танцевально-развлекательных партитур венских классиков. У В. А. Моцарта его можно найти в зальцбургской Серенаде KV. 320, D-dur и в Трех немецких танцах KV. 605; у Бетховена — в 12 немецких танцах WoO 8. Танцы Моцарта и Бетховена писались для новогодних балов в венском Редутном зале — отсюда, вероятно, сходные музыкальные приемы.

По-видимому, ради комического натуралистического эффекта звук почтового рожка введен П. А. Гульельми в оперу «Притворные чувства любви» (см.: Ветлицына 1987, 57). Вероятно, можно отыскать и другие подобные примеры.

В опосредованном виде звучание почтового рожка претворялось в клавирной музыке начиная, по-видимому, с «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» И. С. Баха и кончая Сонатой ор. 81а «Прощание, разлука, свидание» Бетховена.

⁴² За указание на этот пример автор благодарен И. А. Барсовой.

В последнем случае смысл лейтмотива рожка — отнюдь не только шуточный; привычная сигнальная мелодия подтекстовывается словами «Lebe wohl» и становится тематической основой всей первой части, звуча то как подобие тяжелого вздоха (во вступлении), то как возбужденное восклицание, то как нежный напутственный диалог (кода), то зов, тонущий в колокольном перезвоне (последние такты).

Венские классики, несомненно, слышали и длинный деревянный пастушеский **альпийский рог** (Alphorn), или **коровий рог**. Его звучание отражено в произведениях с соответствующей тематикой. Непосредственно этот рог применен в «Пасторальной симфонии» Л. Моцарта; типичный мотив рога в исполнении обычных оркестровых инструментов звучит в начале финала «Пасторальной симфонии» Бетховена.

Сторожевой рог, в который трубили ночные сторожа, можно было услышать в некоторых деревнях до начала XIX века. На нем было возможно извлечь только одну ноту (в крайнем случае, путем передувания, две). Его звучность получила наиболее тонкое художественное отражение в «Нюрнбергских майстерзингерах» Вагнера. Однако и в музыке XVIII века можно отыскать нечто подобное. Как нам представляется, именно звучание сторожевого рога изображает валторна в начале первого акта оперы Керубини «Лодоиска» (действие происходит ночью).

57

(il fait encore nuit)

All⁰ moderato

Л. Керубини. «Лодоиска», акт I

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, starting with a half rest followed by a half note G. The middle staff is a piano accompaniment, starting with a half rest followed by a half note G. The bottom staff is a bass line, starting with a half rest followed by a half note G. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first measure of the vocal line is marked with a forte (f) dynamic. The piano accompaniment features a series of chords and eighth notes. The bass line has a half note G and a half note F#.

Уникальный пример использования в камерном оркестре XVIII века, наряду с двумя скрипками и басом, набора из семи **игрушечных духовых инструментов** — это «Детская симфония», которая традиционно значится в списке сочинений Й. Гайдна (Hob: II № 47), однако, как полагают ныне исследователи, скорее могла быть сочинена Л. Моцартом (см. там же, 333; Аберт I/I, 467). В этой потешной «симфонии» звучат, помимо прочего, свистульки, подражающие голосам птиц — перепелу, кукушке, соловью. Такие эксперименты с «необработанными» бытовыми звуками свойственны как раз Л. Моцарту, автору многих простодушно-программных сочинений — «Катание на санях», «Крестьянская свадьба», «Военный дивертисмент» и др. Потому гипотеза о его авторстве кажется правдоподобной.

В эпоху Французской революции ассоциации с античными героическими образами настолько овладели воображением музыкантов, что по описаниям был воссоздан древний медный духовый инструмент римлян — **Tuba curva**, или **букцина**. Начиная с 1791 года букцина использовалась в музыке массовых церемоний под открытым небом, но затем была прочно забыта.

Совершенно особым явлением XVIII века был **русский роговой оркестр**, возникший из ансамбля охотничьи рогов в 1751 году и остававшийся популярным вплоть до эпохи Александра I. Изобретателем рогового оркестра и специфической нотации для него был И. Мареш (как валторнист он учился в Дрездене у знаменитого А. И. Хампеля). Поскольку рог был инструментом с очень ограниченными возможностями и первоначально мог издать только один звук, Мареш в качестве дополнительных инструментов использовал и обычные медные — валторны, трубы, почтовые рожки, а также — для большей звонкости — набор колоколов, однако позднее в оркестр включались только рога. Для исполнения в закрытом помещении, чтобы не оглушать слушателей, Мареш предложил деревянные рога. Он же придумал снабдить рога клапанами, что позволяло извлекать из них 2–3 звука.

О русских роговых оркестрах существует отдельная литература, начало которой было положено еще в XVIII веке приятелем и единомышленником Мареша И. Х. Гинрихсом. Его книга *«Начало, успехи и нынешнее состояние русской роговой музыки»* с текстом сразу на трех языках (немецком, французском и русском) вышла в свет в 1796 году в Петербурге. В XIX и XX веках появились и другие исследования на эту тему (Финдейзен 1903; Вертков 1948; Бутир 1999 // МП 3). Поэтому мы не будем здесь углубляться ни в историю предмета, ни описывать технику игры на рогах.

Подчеркнем лишь некоторые моменты. Воспринимаясь как совершенно русское, нигде больше не существовавшее явление, первые роговые оркестры, тем не менее, создавались и руководились работавшими в России западноевропейским музыкантами, так что являлись в определенном смысле плодом интеграции культур. Лучше всего роговой оркестр воспринимался на открытом воздухе — в парке, на реке, на берегу озера. Дыхание живой природы, плеск воды, шелест ветвей, пение птиц, отзвуки эхо — все это смягчало и одухотворяло некоторую механистичность звучания оркестра, в котором каждый музыкант периодически брал одну-две ноты и заботился только о точности попадания в такт. С другой стороны, «органная» торжественная безличность рогового оркестра использовалась на помпезных придворных празднествах, на больших балах и приемах (см.: Бутир 1999 / МП 3, 23).

Как особая группа медных духовых роговой оркестр использовался в ряде театральных и ораториальных партитур, созданных в России во второй половине XVIII — начале XIX века. Это вторая редакция оперы Г. Ф. Раупаха «Альцеста» (1774), кантата «Тебя Бога хвалим» Дж. Сартти (1787), мелодрама Е. И. Фомина «Орфей» (1792), а также Реквием (1798) и некоторые другие сочинения О. А. Козловского, А. Н. Титова, С. А. Дегтярева. Как замечал Л. М. Бутир, «некоторые оперы и оратории европейских композиторов, в партитурах которых имелись тромбоны, исполнялись в Санкт-Петербурге также с роговым оркестром («Сотворение мира» Й. Гайдна)» (МП 3, 23). В ряду этих примеров выделяется «Орфей» Фомина, где роговой оркестр использован не ради большей помпезности, а для изображения грозных сверхъестественных сил, приводящих к гибели героя (см.: Ветлицына 1987, 32–33).

7.6.7. Ударные

В классическом оркестре, как оперном, так и симфоническом, ударные инструменты не только не составляли отдельной группы, но и вообще могли отсутствовать. Ударные обязательно включались только в военный или «янычарский» оркестр, а также иногда в гармоническую музыку и бальный оркестр. В камерной музыке они появлялись только в порядке исключения.

Литавры применялись чаще и обильнее всех прочих ударных. Составляя единое целое с натуральными трубами, они изображали героическое, царственное, воинственное, праздничное начало в операх, ораториях и симфониях, звучали по большим праздникам в церкви и придавали торжественность балу. Литавры классической эпохи звучали не так гулко и громоподобно, как нынешние; их звук был четче и определеннее в высотном отношении (Mertin 1978, 54).

Классики и их современники использовали всего пару литавр, настроенных обычно как тоника и доминанта главной тональности.

Обычная задача труб и литавр в классическом оркестре, помимо обеспечения определенной образности, было придание большей громкости и яркости tutti. Как правило, это совпадало с проведением главной темы в главной тональности и создавало динамический контур всей формы. Но если произведение не требовало участия труб, то обычно отсутствовали и литавры — их нет, например, в Симфонии № 40, g-moll, Моцарта.

Помимо обычного удара, на литаврах в эту эпоху начали применять и тремоло, производившее на публику сильный эффект. Недаром Симфония № 103 Й. Гайдна из-за своего необычного первого такта была прозвана — «Симфония с тремоло литавр». Примечательно, что здесь во вступлении тремоло служит не для изображения crescendo, а звучит у одной литавры pianissimo. На тремоло литавр слушатели обращали внимание и в Messe In tempore belli, C-dur, Гайдна, дав ей название «Мессы с литаврами» — «Paukenmesse».

Наиболее изобретательно и новаторски литавры использовал Бетховен. Хотя на эту тему существует специальное исследование (Мис 1971), все же остановимся на некоторых особо выдающихся примерах.

Примечательнее всего то, что литаврам у Бетховена довольно часто поручается *тематический материал*, причем литавры используются не в массе tutti, а как совершенно самостоятельный голос, не привязанный ни к трубам, ни вообще к меди. Так, чрезвычайно выразительна переключка «прощальных» пассажей фортепиано и глухого «рокового» мотива литавр на нюансе *pp* в коде первой

части Третьего фортепианного концерта. Ничего общего с традиционной воинственной семантикой литавр этот эпизод не имеет — для сравнения можно вспомнить грубовато-задиристое соло литавр в начале № 8 из балета «Творения Прометея». Литавры весомо «высказываются» также в третьей части Пятой симфонии («лейтмотив судьбы»), в третьей части Девятой симфонии и в ряде других произведений Бетховена. Поразительно также однозвучное соло литавры в коде траурного марша из «Героической симфонии» (такт 238), где в ответ на жалобный речитатив флейты раздаётся глухое, замогильное, бесстрастное *c* — последняя нота фразы, тоника, уже лишенная плоти и крови.

В кульминационных эпизодах симфоний Бетховена литавры также «подают» по-новому — например, вся реприза главной партии в первой части Девятой симфонии, идущая на сплошном трагическом тремоло литавры, была беспрецедентным решением; обычно литавры отмечали «точечные» кульминации. Кроме того, хотя литавра играет здесь тонический звук *d*, тема гармонизована мажорным секстаккордом с басом *fis* (у низких струнных), и это несоответствие придает музыке дополнительное напряжение — мажор получается грозным, страшным, катастрофическим.

Но вообще у Бетховена литавры уже не связываются только с традиционными громкостными эффектами. Очень часто они заняты в «тихих» эпизодах, иногда вовсе лишенных драматизма или только намекающих на него. Образ инструмента становится столь психологически сложным, что включает в себя и роковые предчувствия (потаенное сердцебиение), и воплощение самой Судьбы, изъясняющейся вятным, но совершенно «нечеловеческим» языком, и даже метафору Смерти. Всё это происходит на *p* и *pp*, без форсирования звучности. Наиболее известные примеры приведены в статье П. Миса: интродукция к оратории «Христос на Масличной горе», *Adagio* из Четвертой симфонии, последний такт хора узников в первом акте «Фиделио», вступление в арии Флорестана из второго акта. Именно в этом вступлении Бетховен применил уникальную тритоновую настройку литавр (*Es* – *A*), которая не встречается, вероятно, больше нигде не только у него, но и вообще в классической музыке. В данном случае диссонанс литавр чрезвычайно действенно выражает ту жуть, которую должен испытать зритель, погружившийся вместе с героем в ледяной мрак, пронизанный предсмертной тоской и отчаянием.

Всё богатство смыслов и образных ассоциаций Бетховен передавал при помощи всего *двух* литавр, никогда не пытаясь ни увеличить их количество, ни прибегнуть к радикальной их перестройке (кроме тритона в начале второго акта «Фиделио»). Литавры играют у него либо тонику и доминанту, либо октаву, либо (еще один исключительный случай) — сексту, как в скерцо из Седьмой симфонии.

Между тем у некоторых музыкантов возникали куда более радикальные проекты. Например, А. Рейха в завершении своего огромного трактата по композиции описывал собственный замысел вокально-оркестрового сочинения, посвященного гармонии сфер, в котором намеревался задействовать 8 литавр, играющих два хроматических ряда (*g* – *as* – *a* – *b*; *c* – *des* – *d* – *es*; см.: Рейха 1991, 196). Никому из венских классиков такое просто не могло бы прийти в голову⁴³.

⁴³ На наш взгляд, данный проект Рейхи мог отозваться в романтической новелле В. Ф. Одоевского «Последний квартет Бетховена», где в уста глухого композитора вложены мечты о небывалой симфонии, тема которой построена «на хроматической мелодии двадцати литавр» (Одоевский 1975, 80).

И даже у французских композиторов, современников Рейхи, больше двух литавр не встречается.

Большой и малый барабан оставались у классиков принадлежностью военной и вообще пленэрной музыки, лишь изредка проникая в театральную музыку и почти никогда — в симфоническую (исключений единицы).

Шубарт писал в своей книге: ■ «Ужасна и правдива догадка о том, что первый повод к изобретению барабана дала месть. Варвар, вероятно, мог думать: «Мой враг мертв! Но я еще побарабаню по его коже». Так он и сделал, а его преемники избрали для этой цели ослиную шкуру. Единственный свойственный этому инструменту характер — воинственный тон, и потому на свете так мало народов, не знакомых с барабаном. <...> В барабане есть поистине что-то дикое, буйное, призывающее к борьбе и, благодаря силе своего резонанса, настолько удобное для подачи сигналов, что трудно представить себе в этой роли другой инструмент» (Schubart 1806/1973, 252).

Единственный заметный пример использования большого барабана в камерной музыке XVIII века — это «Битва за Прагу» Ф. Кошвары для фортепиано, скрипки и барабана (см. главу «Топика и стилистика», раздел 5.6).

Обычно же либо большой, либо малый барабан входил в состав «янычарской музыки» и звучал вместе с **тарелками, треугольником** и духовыми. Данный инструментарий мог использоваться сам по себе в военной или пленэрной музыке, но мог включаться и в театральный оркестр, особенно в операх с экзотическими сюжетами («Пилигримы в Мекку» Глюка, «Непредвиденная встреча» Й. Гайдна, «Похищение из сераля» Моцарта). Не очень типичный случай применения большого барабана и громко бряцающих тарелок в малом жанре — это песня В. А. Моцарта «Хотел бы я быть императором» KV. 539. Текст песни призывал к войне против турок — отсюда ее «янычарский» облик.

В симфониях венских классиков большой барабан в составе «янычарского» инструментария встречается лишь дважды: в Allegretto и финале Симфонии № 100 Й. Гайдна и в финале Девятой симфонии Бетховена.

Менее громогласный **малый барабан (тамбурин, барабан басков)** также имел воинственную семантику, но мог использоваться в прикладной танцевальной музыке. Моцарт ввел его в инструментовку контрдансов KV. 534 и KV. 535, написанных в 1788 году (показательно, что последний из них в автографе был назван «La Bataille», причем его фортепианное переложение, опубликованное 19 марта того же года в венской газете, именовалось «Осада Белграда»). Присутствует малый барабан и в 5 контрдансах KV. 609 Моцарта, созданных предположительно в этот же период. У Бетховена тамбурин занят в 12 оркестровых контрдансах WoO 14 (седьмой из них содержал тему из финала балета «Творения Прометея», которая затем легла в основу финальных вариаций из «Героической симфонии»).

Колокольчики (глокеншпиль, карильон) в XVIII — начале XIX века чаще использовались в своей клавишной разновидности. Вслед за Генделем, применившим такой инструмент в оратории «Саул», к нему обращались Моцарт в «Волшебной флейте» и затем — Глинка в «Руслане и Людмиле». Регистр «глокеншпиль» имелся и во многих органах; он был уместен при исполнении веселой рождественской или свадебной музыки.

Тамтам, или гонг, был уже известен в конце XVIII века. Считается, что впервые он был использован в траурном марше Госсекса на похоронах Мирабо

в 1791 году, что произвело колоссальное впечатление на современников. Широкого применения в классической музыке тамтам не имел, но изредка встречался там, где требовалось выразить аффект потустороннего ужаса. В этой связи Ю. А. Фортунатов упоминал оперу Д. Штейбельта «Ромео и Джульетта» (1793), Реквием О. А. Козловского (1798) и его же музыку к трагедии В. А. Озерова «Фингал» (1805). В XIX веке, начиная со Спонтини, тамтам стал в оркестре обычен (Фортунатов 1981, 407). У венских классиков он в оркестре отсутствует.

Из других редкостных ударных можно вспомнить **санные бубенцы** (Л. Моцарт — сюита «Катание на санях», В. А. Моцарт — 3 немецких танца KV. 605). У Л. Моцарта в названной сюите звучат также **удары хлыста**, что следует расценивать скорее как шумовой эффект, нежели как особый инструмент. В аналогичном качестве в «Битве при Виттории» Бетховена использована **ружейная и пушечная канонада**. Однако обычно звучание натуральных шумов в классической музыке не приветствовалось. Они сразу же снижали жанр произведения, превращая его из серьезного в развлекательно-бытовой. Если композитор не притянул ни на что другое, то он, конечно, мог себе это позволить. Но таких случаев немного. Они встречаются скорее у авторов переходной эпохи — например, у Л. Моцарта (выстрелы из пистолета в «Крестьянской свадьбе») — либо в произведениях, имевших прикладное значение и служивших эффектным оформлением государственных празднеств (пушки и колокола в некоторых партитурах Дж. Сарти — например, батарея из 10 пушек в оратории «Тебе Бога хвалим», написанной в честь победы князя Потемкина под Очаковым; см.: Порфирьева 1999 // МП 3, 83).

Перечень ударных инструментов у Шубарта довольно неожиданно завершает **варган**, всегда ассоциирующийся у нас с фольклором, но никогда — с классической музыкой. Тем не менее так же, как и другие экзотические инструменты вроде лиры с органчиком, стеклянной гармоники или эоловой арфы, варган в конце XVIII — начале XIX века вошел в моду и имел немало приверженцев. Шубарт писал: ■ «Ныне на варгане играют сонаты, вариации и вообще что угодно. Обнаружилось даже, что тембр этого устаревшего инструмента принадлежит к изысканнейшим звукам на свете. Если бы его тембру придать большую очерченность и ввести в границы определенной мелодии, варган мог бы облагородиться» (Schubart 1806/1973, 255).

Венские классики варгану внимания не уделяли, однако И. Г. Альбрехтсбергер создал около 1800 года Концерт для варгана и басовой мандолины (BRM 1989, «L-Q», 100).

Чтобы подытожить наш краткий органологический экскурс, обратимся к словарю Г. К. Коха 1802 года, где имеется весьма обширная статья «Instrument», содержащая, помимо прочего, максимально полный для тогдашнего времени перечень музыкальных инструментов — как древних (египетских, еврейских, греческих), так и более современных.

Из всего этого богатства мы выберем только инструменты, помещенные Кохом в VI–VIII разделы. Большинство из них уже фигурировали на этих страницах, но нам важен сам взгляд на инструментарий классической эпохи глазами музыканта, жившего на последнем ее рубеже и взявшего на себя труд подвести некоторые итоги.

■ «VI. Ныне используемые инструменты

А. Духовые инструменты:

1) *духовые, получающие воздух при помощи мехов:*

орган, позитив, волынка;

2) получающие воздух посредством вдувания ртом:

труба, валторна, тромбон, гобой, флейта (в том числе терцовая и октавная), кларнет, бассетгорн; фагот (в том числе кварттовый и контрафагот), английский рожок; цинк или корнет; серпент; поперечная дудка; каландрон (настроечный свисток);

В. *Ныне используемые струнные инструменты:*1) *смычковые:*

скрипка, альт, виоль д'амур, виола да гамба, баритон, виолончель, контрабас и немецкий бас;

2) *щипковые* (звук извлекается пальцем или перышком):

арфа и педальная арфа; лютня, теорба, гитара и пианофорте-гитара; мандолина; коласцион [calascione⁴⁴], цитра, (монохорд)⁴⁵;

3) *клавишные инструменты:*

клавикорд, клавесин, фортепиано — крыловидное и столовое;

4) *те, на которых играют палочками:*

панталеон; цимбалы (среди струнных инструментов сюда же относится эолова арфа с ее самой большой разновидностью — гигантской арфой (Riesenhärfе), струны которой звучат при помощи потока воздуха);

5) *ныне используемые ударные инструменты:*

литавра, барабан, треугольник, тарелки, тамбурин, кастаньеты, гlockenspiel, варган, гонг, колокола, (камертон)⁴⁶.

VII. Инструменты, изобретенные в уходящем столетии

А. *Струнные инструменты*, а именно:1) *клавишные:*

анимохорд, аполлонион, смычковый клавесин и смычковый молоточковый клавир; чембало д'амур, королевский клавесин, орфика, электрический клавесин, гармонический клавесин, акустический клавесин, клавесин с бычьей кожей, мелодика, танкетный клавир, фортепиано и форбьен, струнная гармоника, денидор [denis d'or], стеклохорд [Glaschord], цветной клавесин, двойной клавесин или визави, нагельклавир и диттанакласис или дитталелокланг⁴⁷.

2) *струнные инструменты смешанного типа:*

полихорд, аполлон, гармоничель, пианофорте-гитара, писсер, педальная арфа, панталеон, нагельгармоника и лира-гитара.

⁴⁴ Коласцион (в *итал.* произношении колашон) — лютня с длинной шейкой, популярная в Италии с XVI в. (МИМ, 187). Единственный известный нам пример использования коласциона в музыке выдающегося композитора XVIII века — финал второго акта оперы Паизиелло «Гостиница Марекьяро» (Крунтяева 1981, 120). Гретри вспоминал о коласционе как инструменте римского простонародья, считая его разновидностью большой гитары (Гретри 1939, 83). «Колашон» упоминается также в словаре музыкальных терминов Герстенберга (Герстенберг 1795, 22–44). — Л. К.

⁴⁵ Монохорд помещен в скобки, так как не является собственно музыкальным инструментом, будучи только объектом акустических опытов с одной струной. — Л. К.

⁴⁶ Камертон помещен в скобки, так как не является собственно музыкальным инструментом. — Л. К.

⁴⁷ Большинство из вышеперечисленных инструментов так или иначе описаны в словаре Коха; см. соответствующие статьи. — Л. К.

В. Духовые инструменты:

оркестрион — род органа, кларнет, бассетгорн, английский рожок, аморшаль⁴⁸, валторна с инвенциями, геркотектоническая туба (преобразование русских охотничьих рогов в рога разного размера для русского рогового оркестра, см. «Русская охотничья музыка»).

С. Стекланные инструменты:

гармоника, эвфон, клавицилиндр, стеклянно-струнная гармоника, изобретенная бароном фон Дальбергом.

XVIII. Национальные инструменты русских:**А. Струнные инструменты:**

палалайка (*sic!*), гуддок, гуссель или гусли, пандура и рыля (Rileh).

В. Духовые:

ваulinка [волынka] или вальника, и дудка;

С. Ударные инструменты:

барабан и торопил или губная гармошка (Brummeisen)»
(Koch 1802, 788–790)

Завершают перечень Коха «инструменты турок» (раздел IX), список которых мы опустим. Весь этот каталог интересен как своей полнотой, так и принципами классификации. Он еще раз показывает нам, сколь разнообразной могла быть тембровая оболочка музыки, исполнявшейся в классическую эпоху, и сколь активными (и порой весьма продуктивными) были поиски новых выразительных средств.

В дальнейших разделах этой главы мы вернемся, однако, к собственно классическими инструментам и рассмотрим те составы и жанры, которые были наиболее характерными для венских классиков.

7.7. Музыка для духовых

Духовые инструменты, занимая в классическом оркестре подчиненное положение, тем не менее обладали довольно широкой собственной сферой применения. Это и камерная музыка (в частности, застольная и просто развлекательная), и пленэрная (серенады под открытым небом), и бальная, и военная (сигнальная и парадная), и башенная (ансамбли городских башенных музыкантов, существовавшие еще со Средневековья).

Группа деревянных духовых, обычно выступавшая вместе с 2 валторнами, называлась в XVIII веке «**гармонией**» (Harmonie) или «**гармонической музыкой**». Минимальный состав — пять-шесть музыкантов, полный — 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны. К ним могли присоединяться также от случая к случаю флейты, английский рожок, трубы, серпент (Березин 2000, 91). Для подобных составов в классическую эпоху писалось невероятно много развлекательной музыки в жанрах дивертисмента, серенады, партиты, а также бальные танцы, парадные марши и другие сочинения. В конце XVIII века для «гармонической музыки»

⁴⁸ Разновидность валторны. — Л. К.

перекладывались целые оперы (в частности, «Похищение из сераля» В. А. Моцарта, аранжированное, как считается, автором).

Ансамблями для духовых увлекались практически во всех европейских странах от Англии до России (см. подробнее: Березин 2000, 98–157). В Вену интерес к этому роду музыки пришел к началу 1780-х годов. Инициатива исходила от императора Иосифа II, который в 1782 году приказал создать духовой октет, куда вошли бы по паре гобоев, кларнетов, валторн и фаготов. Известны и имена членов этого «звездного» ансамбля, включавшего музыкантов высочайшего класса (например, кларнетистов братьев Штадлеров; см.: Березин 2000, 111)

Существует предположение, что именно для придворного ансамбля Моцарт создал свою уникальную по серьезности Серенаду c-moll KV. 388, однако его музыка по какой-то причине не понадобилась.

Вслед за императором ансамбли гармонической музыки завели себе и некоторые венские вельможи; распространение этого увлечения повлекло за собой быстрый рост репертуара, которому отдали должное и венские классики. Наиболее выдающееся явление — это, несомненно, гармоническая музыка В. А. Моцарта, однако из-за огромного объема материала, разнообразия связанных с ним проблем и обширности посвященной ему литературы мы этой теме касаться не будем.

Стилистика «гармонической музыки» нашла свое отражение не только непосредственно в сочинениях венских классиков для секстета или октета духовых, но и в других жанрах. Самое прямое воспроизведение «гармонической музыки» на оперной сцене мы встречаем в финале оперы Моцарта «Дон Жуан» (вплоть до цитирования тогдашних «шлягеров»). Косвенным образом о стилистике и то-посе серенады как любовного признания в учтиво-галантной форме напоминают нам концертирующие духовые в других операх Моцарта: флейта, гобой, валторна и фагот в арии Илии № 11 из второго акта «Идоменея»; флейта, гобой и фагот в арии Сюзанны № 27 из третьего акта «Свадьбы Фигаро» (в последнем случае три инструмента могли символизировать и сложившийся на сцене любовный «треугольник»).

В России мода на «гармоническую музыку» достигла апогея именно в классическую эпоху, когда такие ансамбли появились при дворах видных вельмож и состоятельных помещиков. Русская традиция имела свои особенности: гобой в ней были заменены на флейты либо вообще отсутствовали. Именно для исполнения в России создавали свою музыку для духовых Дж. Паизиелло, Й. Штарцер и другие известные композиторы; сравнительно недавно В. В. Березину удалось обнаружить в Российской национальной библиотеке большую коллекцию рукописей «гармонической музыки» из собрания Н. Б. Юсупова (см. подробнее: Березин 1999, 11–12).

Деревянные духовые в сочетании с валторнами, взятые как целостная группа, в симфонической музыке венских классиков иногда выступают и *метафорой органа*, то есть используются не в бытовом, а в сакральном значении. На наш взгляд, это происходит в эпизоде Росо Andante в финале «Героической симфонии» Бетховена (т. 349 и далее), где «органному» высказыванию гобоя, кларнетов, фаготов и валторн отвечает «хор» струнных — это как бы воспоминание о погибшем герое и молитва за его душу. Нечто сходное слышится и в главной теме Adagio из Девятой симфонии, но здесь, наоборот, струнные берут на себя исполнение «хорала», а духовые (кларнеты, фаготы и валторны) играют эхо подобно репликам органа, регистрованного приглушенно и мягко (без флейт и гобоев).

Другой сферой применения духовых была **военная** музыка. Она делилась на сугубо прикладную, *сигнальную и походную*, художественным свойствам которой не придавалось значения — и *парадно-праздничную*, где, конечно, также не требовалось шедевров, однако желательными были и некоторые эстетические достоинства.

Сигналы исполнялись обычно трубами и литаврами. В словаре Г. К. Коха в статье «Feldstücke» упоминаются следующие виды сигналов, или «коротких пьес для трубы» (сквозная нумерация наша):

■ «1. Portès felles («собрать ранцы») — подается за 2–3 часа до отбытия кавалерии.

2. A cheval («По коням»).

3. Марш.

4. La Retrait («Отступление»).

5. A l'Etendart («К знамени»).

6. Alarme («К оружию»).

7. Apell («К отступлению»).

8. Ban («Вызов»).

9. Charge («К нападению на врага», за которым следует либо Марш, либо Alarme.

10. Фанфара — исполняется 3 или 4 трубами и литаврами.

11. Туш — самая шумная музыка, применяется либо при выходе (Intrade), либо при тостах и т. п.

12. Guet («Вахта») — перед выходом вахтпарада.

13. Застольная музыка»

(Koch 1802, 558–559).

Эти сигналы каждодневно могли слышать не только солдаты, но и мирные жители, обитавшие недалеко от расположения военных частей или приходившие посмотреть на строевые упражнения. Поэтому, хотя никакого художественного значения такая музыка не имела, она находила отражение в композиторском творчестве — в многочисленных инструментальных «Битвах», в театральной музыке, изображавшей сражения, а иногда и в классических симфониях и даже церковных сочинениях (композиции на текст Te Deum; Й. Гайдн — Мессы In tempore belli и In angustias («Нельсон»); Бетховен — «Торжественная месса», Dona nobis pacem).

В отличие от сигналов *парадно-праздничные* произведения писались для духового оркестра, включавшего в себя и деревянные духовые, от флейты-пикколо до фагота и контрафагота, и медные, и ударные.

В учебнике композиции Коллмана этот род музыки подразделяется на «дежурные пьесы» (pieces of duty) и «особые» (occasional pieces). К первым относятся разные виды марша. Обычный военный марш ■ «рассчитан на шаг пехоты, марширующей на параде. <...> В его характере должна быть отвага и величавость (Boldness and Grandeur), но без дикости и без причудливых модуляций. Обычно он пишется в четырехдольном размере, однако обозначается как перечеркнутое \mathbb{C} , <...> и при маршировании требует двух шагов на такт. **Быстрый марш** — пьеса, рассчитанная на обычный прогулочный шаг и предназначенная также для развлечения слушателей. Она обычно пишется на $\frac{2}{4}$ или $\frac{6}{8}$ и состоит из 2, 3-х или 4-х секций от 8 до 16 тактов каждая. Играть ее нужно так, чтобы в каждый такт укладывалось по 2 шага. Если подразумевается марш, то музыка должна быть легкой и включать в себя простые, но решительные (bold)

пассажи и модуляции. Для таких маршей часто используются котильоны или контрдансы, но тогда они играют не быстрее, чем это позволяет шаг. **Строевой марш** (Тгоор) — это пьеса, исполняя которую сам военный оркестр марширует перед построеным войском или на параде. Она состоит из интродукции и собственно марша. <...> Этот марш может писаться на $2/4$ или $6/8$, но так, чтобы на такт приходилось два неспешных шага» (Kollmann 1799, 95).

К этому перечню следует добавить кавалерийский марш, приспособленный к темпу не человеческого, а конского шага или галопа; такие марши также писались на $2/4$ или $6/8$, но были подвижнее пеших. «Лошадиная музыка» (по выражению Бетховена) сочинялась в том числе и для так называемых «конных каруселей» — то есть показательных выступлений, устраивавшихся в мирное время для демонстрации выучки отборных кавалеристов и для развлечения зрителей.

«Особые пьесы», согласно Коллману, игрались военными оркестрами в свободное от служебных обязанностей время. Это были развлекательные сочинения: танцы, обработки песен и оперных фрагментов, и т. д. (Kollmann 1799, 96).

Судя по тому, что этому виду музыки Коллман считал необходимым уделить место на страницах практического учебника композиции, он был, по-видимому, сильно востребован широкой публикой и отнюдь не находился в полном пренебрежении у композиторов⁴⁹. В конце классической эпохи возникла даже тенденция перекладывать для военного оркестра весьма сложные по содержанию и выразительным средствам произведения (например, увертюру Бетховена «Эгмонт», аранжированную с согласия автора Ф. Штарке; см.: КН, 230).

7.8. Струнный квартет

Эстетическим антиподом военной музыки была камерная музыка для струнных, а из всех ее родов самым важным для классической эпохи стал, вероятно, струнный квартет. Этот жанр не существовал в эпоху Барокко, поскольку не мог появиться, когда в музыкальном мышлении господствовал принцип *basso continuo* — следовательно, возникновение квартета само по себе может рассматриваться как знак перехода к новому, гомофонно-гармоническому мышлению. В других жанрах, теснее связанных с идеей аккомпанирования, переход продолжался дольше и не был столь явным. Хотя фортепиано в камерной музыке уже не играло партию *continuo*, а напротив, претендовало на роль солиста, оно вольно или невольно становилось центром притяжения всех прочих участников ансамбля. К тому же ни один другой вид ансамблевой музыки (кроме, возможно, клавирной сонаты) не пользовался столь устойчивой популярностью в самых разных слоях общества, от аристократии и профессиональной элиты до рядовых любителей музицирования.

Как отмечал Ф. Даунс, «1760-е годы ознаменовали развитие подлинно современного типа камерной музыки для различных сочетаний инструментов без участия клавира. Струнный дуэт, струнное трио, струнный квартет и квинтет, хотя и встречались до 1760 года, начинают составлять большую долю в активном любительском музицировании, чем когда-либо раньше» (Downs 1992, 147). Однако

⁴⁹ См. об этом: Кадачигов 1993.

струнный дуэт оставался жанром достаточно непритязательным; струнное трио в принципе также не посягало на особую серьезность и сложность (исключение — Трио ор. 3 и ор. 9 Бетховена), струнные квинтеты и секстеты писали лишь некоторые из крупных композиторов (так, Боккерини этот жанр очень любил, а у Й. Гайдна вообще нет ни одного струнного квинтета). И только квартет развивался чрезвычайно стабильно и динамично, эволюционируя от одного из видов «домашней» развлекательной музыки к жанру, притязающему на лирико-психологическую и даже интеллектуально-философскую проблематику.

Статистика, связанная с квартетным сочинительством и издательством, поражает воображение. Только в Париже между 1760-м и 1780 годами было опубликовано более 500 новых квартетов; свою лепту в этот мощный поток вносили и иностранцы, работавшие во Франции — например, Дж. Камбини, создавший 174 струнных квартета (Downs 1992, 147, 149). Сходная ситуация наблюдалась и в Лондоне, где на квартетной ниве также трудились приезжие таланты (К. Ф. Абель, И. К. Бах и другие). Множество струнных ансамблей, в том числе квартетов, создавал начиная с 1760 года живший в Мадриде, но известный во всей Европе Боккерини.

«Отцом» классического квартета, как и симфонии, принято считать Й. Гайдна. Этот постулат может вызвать справедливые возражения: хотя первые квартеты Гайдна (ор. 1 и ор. 2) были написаны около 1759 года — то есть несколько раньше аналогичных сочинений Боккерини — они ничем особенным не отличались от обычной хорошей продукции того времени. Показателен, в частности, тот факт, что престарелый Гайдн, редактируя каталог своих сочинений, по рассеянности утвердил в качестве своих три квартета ор. 3, которые, как было установлено позднее, принадлежали перу его современника и соотечественника Р. Хофштеттера⁵⁰. Понятно, что увенчанный мировой славой композитор вовсе не был заинтересован в присвоении чужих произведений — просто по стилю они оказались весьма близки его собственным, и он мог запомнить, писал ли он их полвека тому назад.

Следовательно, формально Гайдн не был ни создателем жанра, ни даже — вплоть до 1781 года — законодателем нового квартетного стиля. Если вспомнить только имена его соотечественников, то квартеты десятками создавали И. Б. Ван-халь (100 произведений), Ф. Крамарж (более 100), П. Враницкий (около 60) и другие композиторы (подробнее см.: Фельдгун 1994, 199). А если учесть, что в то время для струнного квартета постоянно перекладывались и произведения, написанные для других составов, в том числе оркестровые симфонии и сольные клавирные сонаты, то квартетный репертуар второй половины XVIII века покажется практически безбрежным.

Однако вместе с тем признание «отцовских» прав Гайдна на жанр струнного квартета имеет под собой реальные основания. Истинная заслуга Гайдна заключалась не в хронологическом приоритете и не в продуктивности композитора на квартетном поприще (им было создано 83 квартета), а в том, что Гайдн не боялся экспериментировать и со временем придал этому жанру художественные качества, высоко поднимавшие его над обычной продукцией той эпохи.

⁵⁰ В плагиате был повинен не Гайдн, а один парижский издатель, который, вероятно, ради лучшего сбыта, заменил на титульном листе не известное широкой публике имя Хофштеттера на уже популярное имя Гайдна.

У раннеклассического струнного квартета была своя поэтика, обладавшая огромной притягательной силой. Утонченная развлекательность, приятность и непринужденность, тон галантной светской беседы между четырьмя равноправными, но умеющими ладить друг с другом и уступать друг другу «персонажами» — в кругу подобных образов, иногда приправленных нежно-меланхолическими, пасторальными и шутливыми нотками, обретается стилистика боккериниевских, догайдовских и ранних гайдновских квартетов. Поэтому названия подобных произведений включают в себя весь спектр тогдашних бытовых жанров. Так, в различных прижизненных копиях квартеты ор. 1 Гайдна именуются «кассациями», «дивертисментами», «ноктюрнами», «сонатами а quattro», «партитами» и даже «симфониями». Количество частей в раннеклассическом квартете варьировалось от двух (Боккерини, французские композиторы) до пяти (гайдновские ор. 1).

Исполнялись такие произведения либо чисто дилетантским, либо смешанным профессионально-любительским ансамблем. Тот же гайдновский ор. 1, написанный по заказу К. Фюрнберга, звучал в доме заказчика в исполнении двух профессионалов (сам Гайдн и брат И. Г. Альбрехтсбергера, виолончелист) и двух любителей (местный священник и управляющий имением Фюрнберга; см.: Кремлев 1972, 44). Подобная практика сохранялась вплоть до конца классической эпохи, хотя музыкальный язык и стиль струнных квартетов намного усложнились по сравнению с серединой столетия. Так, А. К. Разумовский время от времени брал в руки скрипку, участвуя в игре состоявшего у него на службе ансамбля под руководством И. Шуппанцига, а Н. Б. Голицын, заказывая в 1822 году Бетховену три струнных квартета (будущие ор. 127, ор. 130 и ор. 132), сообщал, что сам играет на виолончели.

Квартетное музицирование вообще имело среди дилетантов конца XVIII — начала XIX века едва ли не такое же широкое распространение, как исполнительство на клавире. В Музыкальном справочнике по Вене и Праге за 1796 год перечисляется длинный ряд дилетантов из числа знати, служащих и представителей разных немusикальных профессий: ■ «Господин Бек из почтового ведомства умеет с большой легкостью, вкусом и нежностью вести смычок. Играет концерты и квартеты...»; «Дочь дантиста, мадемуазель Бруннер, ловко играет на скрипке. Годится в квартете, может исполнять концерты»; «Левенау из полиции играет на скрипке и альте»; «Граф Аппони устраивает концерты, на которых звучит квартетная музыка» — и т. д. (в сокращении цит. по: Фельдгун 1994, 202).

В зависимости от уровня мастерства и понимания публики и исполнителей, ранние квартеты имели несколько различных типов композиции и соотношения голосов.

Концертный (или *концертирующий* — *concertante*) *квартет* отличался виортуозной фактурой — особенно это касалось партии первой скрипки, исполнявшейся обычно профессионалом или хорошо обученным любителем. Однако в квартетах Боккерини солировала зачастую виолончель, на которой играл маэстро. Все другие голоса добровольно отступали при этом в тень, создавая солисту выигрышный фон или попросту играя откровенный аккомпанемент, однако иногда вставляли и собственные реплики. О полном равноправии голосов в таких сочинениях говорить не приходилось, хотя все голоса здесь были облигатными (Ratner 1980, 127). По-видимому, на данную разновидность жанра оказали прямое влияние как опера, так и инструментальный концерт.

Диалогический квартет (*quatuor dialogue*) подразумевал подражание беседе путем обмена довольно краткими репликами между различными инструментами. Фактура здесь была более дробной, изобилующей мелкими деталями и имитациями, но не претендующей на подлинную «ученую полифонию».

Квартет-симфония — специфическое порождение переходной эпохи, когда наряду с симфониями оркестровыми существовали и симфонии только для струнных и continuo. Если такая симфония игралась солистами, она превращалась в род сугубо камерной музыки. И наоборот, квартет, исполненный симфоническим составом, по 3 и более инструмента на каждую партию, воспринимался как симфония. В тех местах, где встречались виртуозные пассажи, обычно указывалось «соло». Такие превращения могли претерпевать различные виды камерной музыки от дуэта до секстета. Например, изданные в Париже в 1755 году Трио ор. 1 Я. Стамица назывались: «Шесть сонат для трех концертирующих голосов, которые могут исполняться либо втроем, либо с полным оркестром» (BR R-Z, 184). Поэтому и обозначения квартетов как «симфоний» встречалось в раннеклассический период довольно часто. Квартеты Боккерины ор. 2 (1760–1761) на титульном листе первого издания 1767 года были названы «*Шесть симфоний, или квартетов*» (Downs 1992, 147). Отголосок этого понимания симфонии мы неожиданно находим в весьма передовом по своим установкам трактате А. Ф. Коллмана: ■ «Симфонии могут быть написаны во всех формах, свойственных сонатам, то есть: для одного сольного инструмента, для одного или более облигатных инструментов с аккомпанементом, для двух или более концертирующих инструментов без аккомпанемента» (Kollmann 1799, 19).

Наконец, уже на излете классической эпохи мы встречаемся с таким странноватым феноменом, как *двойной квартет*. Произведения такого рода создали, например, И. Г. Альбрехтсбергер (3 квартета) и Л. Шпор (4 квартета: ор. 65, ор. 77, ор. 87, ор. 136). Уникальный случай возвращения — уже на совсем новом этапе — к старинной идее квартета-концерта мы встречаем опять же у Шпора; это Концерт для струнного квартета с оркестром ор. 131 (1845).

Однако у венских классиков квартет уже однозначно принадлежит не к роду «симфоний», а к роду «сонат» — то есть произведений, в которых каждая партия играется одним музыкантом. Приведем в этой связи характерную дефиницию из Музыкального словаря Г. К. Коха: ■ «*Quatuor*. Этот столь любимый в течение многих лет род композиции для четырех инструментов является разновидностью сонаты и, в строгом смысле, включает в себя четыре концертирующих партии, ни одна из которых не может претендовать на роль основной. <...> За последние сорок лет квартет является наиболее широко культивируемым родом сонаты, чему, без сомнения, в большой мере способствовали шедевры Гайдна. Среди всех сочинений этого жанра, известных нам, четырехголосные сонаты Моцарта (помимо своей эстетической красоты) являются наилучшими образцами композиции для четырех облигатных партий» (Koch 1802, 1209–1210).

Хотя в конце XVIII — начале XIX века квартетное музицирование и сочинительство продолжает оставаться популярным во всей Европе, современники, как мы видим, начинают четко выделять на общем фоне приятной музыки такого рода произведения Й. Гайдна и Моцарта. В третьем томе своего учебника композиции, Кох писал о квартетах Моцарта, посвященных Гайдну: ■ «Покойный Моцарт [sic! — Л. К.] издал в Вене с посвящением Гайдну 6 квартетов... которые среди всех современных четырехголосных сонат в наибольшей мере отвечают

понятию собственно квартета и являются единственными в своем роде и по оригинальному сочетанию в них контрапунктического (*gebundenen*) и свободно-го стиля, и по трактовке гармонии» (Koch 1793, 326–327). Коху вторил и Моми-nyi: ■ «Квартеты Гайдна и Моцарта — это восторг и наслаждение для знатоков. Плейелевские, уступая им в глубине, полны естественности и изящества, обращаясь к чувствительным и нежным душам» (цит. по: Ratner 1980, 128). Несколько позже к корифеям жанра присоединяется и Бетховен.

У каждого из классиков струнный квартет проделал эволюцию от жанра, полностью соответствующего вкусам и модам эпохи (ранние квартеты Гайдна и Моцарта, ор. 18 Бетховена) к «авторскому» жанру, заключающему в себе свое собственное, не ориентирующееся на симфонию или концерт, содержание (Гайдн, ор. 33; Бетховен, ор. 59) — и наконец, к совершенно индивидуальным произведениям, открывающим для жанра новые перспективы (Моцарт, «гайдновские» квартеты; Гайдн, ор. 76; Бетховен, поздние квартеты). Поскольку квартетам венских классиков посвящена обширная литература, мы позволим себе не говорить здесь о них подробно, остановившись только на проблеме «простоты» и «сложности», прямо связанной с изменением поэтики жанра.

Если в разгар увлечения квартетными досугами в этом жанре не сочиняли разве что очень ленивые или сильно занятые на службе композиторы, то к концу XVIII века у многих созрело ощущение, что настоящий струнный квартет — далеко не «легкая» музыка ни в композиторском, ни в исполнительском смысле. Кох в своем учебнике предостерегал новичков: ■ «Квартет — самый трудный род пьес, на который может отважиться лишь полностью образованный и имеющий большой опыт композитор» (Koch 1793, 326). И недаром Бетховен решился издать своей первый квартетный ор. 18 лишь в 1800 году — одновременно с Первой симфонией; оба жанра были слишком ответственными, чтобы «штурмовать» их сходу. Друг Бетховена Ф. Вегелер, вспоминая о ранних камерных сочинениях композитора, уверял, что из первой попытки написать квартет у него вышло большое струнное трио (ор. 3), а из второй — струнный квинтет (ор. 4); мемуарист фактически солидаризировался с мнением анонимного критика, писавшего в 1836 году: ■ «Струнный квартет — самый сложный и в какой-то мере неблагодарный жанр музыкальной композиции как для авторов, так и для исполнителей. Ведь его сочинение требует столь глубоких и основательных знаний равно свободного и строгого письма, такой тонкости, деликатности и воспитанности вкуса, такой глубины и проникновенности духа, что именно струнный квартет, являясь в некотором отношении основой всей инструментальной музыки, призван в тесных рамках четырех голосов выказать в тончайших чертах всю ту живость и глубину, для которой у оркестра найдется сотня способов» (Wegeler — Ries 1838, 30).

Созданию такого представления о струнном квартете предшествовал интенсивный период углубления содержания и усложнения композиции этого жанра. Первым шагом в данном направлении стало стремление композиторов уравнивать в правах все четыре голоса, умерив склонность скрипок к солированию, избавив альт от флегматичной малоподвижности и изменив взгляд на виолончель только как на басовую опору ансамбля. Очень постепенно, от опуса к опусу, двигался к такой концепции квартетного письма Гайдн; решающий сдвиг наступил у него, однако, лишь в шести «Русских квартетах» ор. 33 (1781). По своему образному строю эти квартеты не преступают границ стилистики, обычной для камерной музыки; даже внешняя яркая новая примета — введение в цикл скерцо

вместо менуэта — вполне соответствует характерной для жанра поэтике остроумной беседы. Изменения касаются внутренней сути жанра, который всё больше адресуется не простодушным дилетантам, а тонким ценителям. В квартете возникает специфическая «камерная» виртуозность, совсем не рассчитанная на громкие аплодисменты и заключающаяся не в бравурных пассажах «концертирующих» партий, а в восхитительной и сложно устроенной гармонии целого и деталей, в естественности переходов от гомофонии к самой изощренной полифонии (однако в данном случае без использования фуги как таковой), в свободном и легком ритмическом дыхании. Г. Аберт, говоря о достигнутых Гайдном вершинах, проникновенно писал о «свободном согласии», царящем в квартетном ансамбле — даже добровольно берущие на себя роль аккомпанемента голоса сохраняют собственную «мелодическую жизнь» и «не только поддерживает верхний, но комментирует сказанное им, словно выражая реакцию, вызываемую главной мыслью в душах остальных исполнителей. Так возникает искусство, освобожденное от всякого материального притяжения, но обращенное лишь к идеальному, психологическому, распространяющееся не везде и всюду, а проникающее вглубь и обнажающее тончайшие духовные связи, недоступные для других инструментальных комбинаций» (Аберт II/I, 162).

Одним из тех, кто сумел оценить гайдновское новаторство по достоинству, был Моцарт. Он, конечно, знал не только его квартеты ор. 33, но и сочинения предыдущих опусов (ор. 9, ор. 17 и особенно ор. 20). И в шести моцартовских квартетах, посвященных Гайдну (они сочинялись с 1782-го по 1785 год), запечатлено как само это восхищенное знание, так и столь свойственное квартетному жанру доверительное раскрытие своих собственных устремлений. Необычный для Моцарта длительный срок работы над «гайдновским» циклом и собственные признания композитора в том, что эти квартеты стоили ему немалых усилий, свидетельствуют о том, что к этому времени и для фонтанирующего идеями Моцарта квартет превратился в «трудный жанр». Если не говорить о чисто композиторском аспекте (тут оба мастера столь же различны, сколь и достойны друг друга), а принимать во внимание только поэтику жанра, то здесь Моцарт во многом пошел гораздо дальше Гайдна. У Гайдна сложность обычно подается в игровой оболочке; у Моцарта она уже не маскируется, а прямо декларируется.

Самой яркой из таких деклараций было известное медленное вступление Квартета KV. 465, C-dur, с резкими перечениями голосов, благодаря которому весь квартет получил название «Диссонантного». Смысл данного приема не могли понять и принять даже многие критики не только XVIII, но и XIX века, в том числе страстный моцартианец А. Д. Улыбышев. Это была подлинная *musica reservata* — «музыка для посвященных». Хотя Моцарт вряд ли имел какое-либо представление об этой ренессансно-маньеристической традиции преднамеренно усложненной и утонченной манеры письма с обильным использованием хроматизмов, диссонансов и сложного контрапункта, рассчитанной на понимание весьма узкого круга интеллектуалов и аристократов, он создал ее фактический аналог. «Гайдновские» квартеты Моцарта — это музыкальный диалог двух гениев, в котором уже нет места ни церемонным условностям, ни светской болтовне обо всем сразу и ни о чем конкретно. В этом смысле «Прусские квартеты» (KV. 575, D-dur; KV. 589, B-dur; и KV. 590, F-dur), написанные Моцартом позднее цикла «гайдновских» и посвященные королю-виолончелисту Фридриху Вильгельму II, оставаясь по композиторской и исполнительской технике такими же, если даже не еще

более виртуозными, внешне гораздо ближе к обычной поэтике квартетного жанра, поскольку знаток уловит в них и глубину, и мудрость, а любитель, быть может, ограничится ощущением приятности, сердечности и веселой общительности.

Выход за рамки поэтики светского и домашнего музицирования вел не только в сторону нарастания интеллектуальной сложности письма, но и в сторону углубления субъективно-лирического начала. Гайдн, отваживаясь на это, вплоть до квартетов ор. 76 чаще предпочитал уклоняться в сферу жанров, обладавших собственной топикой и потому легко распознаваемых слушателем. Сколь ни необычным кажется, например, гайдновский Квартет ор. 20 № 5, f-moll, с его острым драматизмом и фугой в финале, сама тема этой фуги, абсолютно типовая и освященная барочной традицией (позднее аналогичной темой воспользовался и Моцарт в фуге «Kyrie eleison» из Реквиема), сразу расставляет все акценты восприятия, заставляя исполковать этот квартет как свободную вариацию на тему Страстей по аналогии, например, с гайдновской же Симфонией № 49, f-moll. В случае в квартетной версией оркестрового сочинения «Семь слов Спасителя на кресте» эти параллели между церковной и камерной музыкой уже совершенно законны. Гайдн здесь апеллирует к традиции более старинной, нежели классическая, заставляя тем самым признать право камерной музыки на нечто более высокое и серьезное, нежели милое украшение досуга.

Моцарт же нередко трактует камерность как *интимность*, допускающую любые проявления субъективности, вплоть до самых пронзительных и откровенно исповедальных. Констанца Моцарт рассказывала много лет спустя супругам Новелло о том, что, якобы, Квартет d-moll сочинялся в те самые часы, когда она мучилась родами, производя на свет первенца, и что потом она узнала в партитуре буквально вписанные туда свои крики и стоны. В принципе это вполне могло случиться (дата — 1783 год — совпадает), однако, даже если и не относиться к словам Констанцы с полным доверием, трудно представить себе, чтобы такое переживание прошло для самого Моцарта бесследно. Отсюда — ощущение того, что Квартет d-moll — это музыка о жизни и смерти, но не Христа, а обычного человека, который, сознавая свою слабость и бессилие перед лицом высших сил, все же пытается сохранять в диалоге с ними трагическое достоинство и не выказывать всю глубину своего отчаяния. Интимно-экзистенциальный, не церковный и не оперный, драматизм такого рода присутствует и в других камерных сочинениях Моцарта — например, в Квинтете для струнных инструментов KV. 516, g-moll (1787). Правда, в отличие от финала квартета с его сицилианой в духе *danse macabre*, квинтет заканчивается внешне «благополучно». Можно, конечно, думать, будто, вырвавшись из плена забот и тревог, композитор предлагает слушателю просто порадоваться жизни. Но после мучительно скорбной медленной интродукции, источающей боль каждым своим тактом, порхающее веселье финала заставляет заподозрить, что в интродукции «лирический герой» квинтета умер, а в финале вдруг очнулся и обнаружил себя в раю. Это какая-то иная жизнь, жизнь за порогом земных страданий, жизнь после смерти.

Гайдн считал для себя возможным заговорить о столь же сокровенном лишь в поздних квартетах, да и то не на протяжении всего цикла, а лишь в специально отведенных для лирики медленных частях. Однако он и здесь никогда не оставляет своего «героя» наедине с Судьбой и Смертью; хоральность и молитвенность смягчают остроту переживания коллизии «Я и Вечность». Эмоциональный спектр подобной лирики у Гайдна совершенно исключает пессимистический фатализм

или отчаяние. Например, в *Largo assai* E-dur из Квартета op. 74 № 3, g-moll (1793 год), первый раздел выдержан в духе четырехголосного хора. Средний раздел, e-moll, — молитва, в которой слышен прежде всего мелодический голос первой скрипки.

58a)

Й. Гайдн. Квартет op. 74 № 3

Largo assai

The first system of the musical score for 'Largo assai' from Haydn's Quartet Op. 74 No. 3. The top staff is a vocal line with markings 'mezza voce' and 'ten.' (tenuto). The bottom staff is a piano accompaniment with markings 'cresc.' (crescendo), 'ff' (fortissimo), and 'p' (piano).

58б)

Эпизод

The second system of the musical score, labeled 'Эпизод' (Episode). It continues the piano accompaniment from the first system, starting with a 'p' (piano) marking.

В репризе хора первая скрипка сохраняет за собой роль солиста (ее партия, в отличие от других, орнаментально украшена). Маленькое, но очень эффектное вторжение «нечеловеческого начала» (прерванный каданс и таинственное тремоло *pp* у всех инструментов в т. 49–50) заставляет предположить, что молитва оказалась услышанной, и *Largo* завершается тихим благоговейным умиротворением. Это уже не аналог церковного жанра, поскольку часть написана в одной из типовых форм арии (ныне ее определили бы как сложную трехчастную с эпизодом) — но и не инструментальная ария без слов, ибо хоровая фактура преобладает над сольной. Перед нами тот случай, когда жанр квартета оказывается способным вобрать в себя целый комплекс разнородных ассоциаций, оставаясь при этом самим собою. Сходный пример — *Largo. Cantabile e mesto* Fis-dur из Квартета op. 76 № 5, D-dur (1797 год) — удивительная «прощальная песня», столь же элегическая, сколь просветленная и наполненная верой в бессмертие. Если учесть, что первая часть этого квартета — вариации на тему в жанре сицилианы, то можно предположить, что Гайдн сознательно или интуитивно по-

мизирует здесь с трагической концепцией моцартовского Квартета d-moll, предлагая взамен пантеистическую веру в бесконечность бытия, пусть и надличного. Проблематика его поздних квартетов смыкается с проблематикой поздних ораторий, не преступая, однако, самоограничительных пределов.

Бетховен начал свое квартетное творчество как бы с предыдущей стадии развития жанра, не претендуя в своем ор. 18 на философские высоты или особые психологические глубины (кроме, пожалуй, *Adagio affettuoso* из ор. 18 № 1), однако и не позволяя себе нисходить до чистой развлекательности. Решительный переход к поэтике демонстративной «трудности» у Бетховена происходит лишь начиная с «Русских квартетов» ор. 59, и далее он с этой стези ни разу не уклоняется.

Отнюдь не всеми слушателями это направление воспринималось как верное. В 1811 году в лейпцигской AMZ была опубликована рецензия на издание Квартета ор. 74 Бетховена, где после вежливых реверансов и похвал говорилось: ■ «Пишущий эти строки, однако, должен откровенно признаться: он не хотел бы, чтобы, идя по такому пути, инструментальная музыка потеряла самое себя. Квартет — это такой род музыки, в котором нельзя чтить память усопших или выражать отчаяние. Напротив, он должен радовать дух добродетельно-кроткой игрой воображения» (цит. по: ПБ 1, 445). Следующий свой Квартет ор. 95 Бетховен обозначил в автографе как «*Quartetto serio*» (КН, 267). В нем он делал именно то, что так не нравилось анонимному рецензенту: «выражал отчаяние» (в драматичной первой части и в бурной третьей), «чтил память усопших» (в сумрачной второй части и в элегическом финале) — однако камерная музыка при этом не потеряла себя, ибо квартет, даже нагруженный таким обязывающим содержанием, не превратился ни в оперу, ни в реквием, ни в симфонию.

Залогом сохранения квартетом собственного лица был как раз принцип возрастающей субъективности, допускавшей любую степень композиционной, психологической и интеллектуальной сложности, невозможной ни в более публичных жанрах (таких, как опера, симфония, оратория, месса и т. д.), ни в более лирических по своей природе (сольная или дуэтная соната, фортепианное трио). Поздние квартеты Бетховена, в которых уровень внешней и внутренней сложности превышает все мыслимые пределы, тем не менее являются итогом последовательного саморазвития классической квартетной традиции от музыки для любителей к музыке для знатоков.

Полное неприятие или равнодушное непонимание поздних квартетов Бетховена современниками — это, как ни странно, один из мифов музыкознания, возникший уже после смерти композитора. Мы уже не можем судить о том, насколько глубоко воспринимали эту музыку те, кто ее играл и слушал в конце 1820-х годов, однако то, что она вызвала к себе огромный интерес и подчас производила на аудиторию магическое и ошеломляющее воздействие — это факт.

Дело в том, что рядовые любители в это время уже не брались за партитуры такой трудности. Они исполнялись профессиональными коллективами, которые именно тогда начали превращать струнный квартет из чисто домашнего жанра в концертный. Еще в 1803 году критик К. Ф. Михаэлис задавался на страницах AMZ вопросом: ■ «Почему прекрасные инструментальные квартеты или квинтеты *Гайдна, Моцарта, Плейеля, [Ф. А.] Хофмайстера* так уже напроць исключены из программ публичных концертов?» (цит. по: Kropfinger 1980, 332). Примерно в 1810-х годах начали проводиться абонементные квартетные концерты; к 1820-м годам эта практика стала уже довольно распространенной.

В программу таких концертов входили не только квартеты, но и другие инструментальные камерные произведения. Вот как, например, выглядела программа одного из концертов квартетного абонементного цикла И. Шуппанцига за 1825 год: ■ «Начало этому абонементу положил знаменитый Двойной квартет Л. Шпора; затем последовали Большое трио Моцарта, Квартет f-moll Бетховена, а в заключение, по всеобщему требованию публики, был дан излюбленный Септет Бетховена» (цит. по: ВKh 7, Апт. 267, S. 377).

Н. Б. Голицын, заказавший Бетховену квартеты op. 127, op. 130 и op. 132, не возражал против их публичного исполнения в Вене, и Бетховен этим правом охотно пользовался. Так, в 1825 году Квартет op. 127 прозвучал сначала в исполнении ансамбля И. Шуппанцига (не очень удачно), а затем несколько раз — в исполнении И. М. Бёма, причем К. Хольц отзывался об игре последнего как о «школярски правильной» (ВKh 8, 46). Партитуры этого квартета домогался, хотя бы на один концерт, и другой венский скрипач — Й. Майзедер (ВKh 7, 192), который достиг желаемого и несколько раз сыграл op. 127 в доме банкира И. Дембшера. Квартет op. 132 игрался Шуппанцигом в 1825 году как приватно, так и публично; op. 130 прозвучал в абонементном концерте Шуппанцига в 1826 году с фугой в качестве финала — только квартеты op. 131 и op. 135 были публично исполнены посмертно. Судя по тому, что ведущие музыканты оспаривали друг у друга право на исполнение поздних квартетов, никто из них не расценивал эту музыку как творение «безумца». Количество исполнений говорит и о том, что публика испытывала к этим необычным произведениям устойчивый интерес, пусть даже с долей сенсационности. Критики также воздерживались от резких суждений. Разве что в Берлине в 1828 году рецензент назвал сыгранный К. Мёзером Квартет op. 132 ■ «страстно эмоциональным, чересчур длинным и трудным для разумения» (*schwer fässlich*; Kropfinger 1980, 360–361). Однако о том, что жанру квартета противопоставлено «выражать отчаяние» или обращаться с «благодарственной песней к божеству», как в Adagio из op. 132, в это время уже не было речи.

Успехи квартета как концертного или полуконцертного жанра не мешали ему оставаться любимым жанром домашнего музицирования, и соответствующий репертуар постоянно пополнялся. Однако историческое будущее жанра было связано с той тенденцией, которая проявилась в творчестве венских классиков в конце XVIII — первой трети XIX века: квартет как пробный камень для композитора; квартет как источник утонченного душевного и интеллектуального наслаждения для знатоков; квартет как жанр, позволяющий с интимной доверительностью говорить о самом сложном, обращаясь к «своей» аудитории.

7.9. Фортепиано

Среди великого множества разнообразных клавишных инструментов, существовавших в XVIII веке, определяющим для классической музыки стало только фортепиано. Потому в настоящем разделе мы уже не будем говорить о клавесине, клавикорде и их причудливых гибридах с органом, арфой или скрипкой. Ведь и фортепиано переживало в ту пору период интенсивного и экстенсивного развития. Некоторые варианты его внешнего облика и звучания оказались впослед-

ствии забытыми, однако образы старинных инструментов остались жить в музыке, написанной в расчете на их возможности.

Граница между эпохами клавесина и фортепиано — примерно последняя треть XVIII века. Клавесины и клавикорды еще довольно долгое время сохранялись в обиходе, однако строительство новых инструментов сходило на нет и в начале XIX века вообще прекратилось. Строительство же фортепиано, наоборот, переживало бум. Невзирая на высокую стоимость, спрос на новые инструменты возрастал. Профессионалы и любители спорили о преимуществах и недостатках фортепиано той или иной фирмы; все нововведения (расширение диапазона, специфические педали и т. д.) тотчас осваивались композиторами и виртуозами; возник подлинный пианизм и появилась фортепианная литература, уже не исполнимая на клавесине или клавикорде.

В классическую эпоху выделялись три центра фортепианного строительства: Вена, Лондон и Париж. То были три разных взгляда на облик, свойства и задачи фортепиано. Гайдн и Бетховен на протяжении своего творческого пути соприкасались со всеми тремя типами инструментов, Моцарт — как минимум с двумя, венским и парижским. Конечно, фортепиано производились и в Германии, и в Италии, и (приезжими мастерами) в России, однако, чтобы не потеряться в материале, остановимся только на вышеуказанных трех вариантах, прямо повлиявших на стиль классической фортепианной музыки.

И. Н. Гуммель, много гастролничавший по Европе и имевший дело с различными инструментами, выделял в 1828 году только венский и лондонский типы фортепиано: ■ «Существуют вообще два рода фортепианной механики: немецкий (так называемый венский), легкий в обращении, и английский, менее легкий. Остальные являются сочетаниями обоих типов или их частичными преобразованиями. <...> Венский легко подвластен самым слабым рукам. Он позволяет играющему придавать исполнению всевозможные нюансы; четко и быстро отзывается на прикосновение; имеет округлое флейтоподобное звучание, которое хорошо выделяется — особенно в больших залах — из оркестрового аккомпанемента; не создает слишком большого напряжения для беглости. К тому же они долговечны и почти вдвое дешевле английских.

С этими инструментами надлежит обращаться соответственно их свойствам. Они не позволяют ни сильного акцента, ни биения по клавишам всей мощностью руки, ни тяжеловесного удара — сила звука должна извлекаться только при помощи беглости пальцев. Например, многозвучные аккорды большей частью исполняются как очень быстрое арпеджиато (*ganz rasch gebrochen*), и это производит гораздо большее воздействие, чем одновременный удар по всем звукам изо всей силы. Для мужских рук нужно выбирать такие инструменты, которые не слишком поверхностны или, как говорится, не слишком неглубоки при касании» (Hummel 1828, 438–439).

К венскому типу относились отнюдь не только те фортепиано, которые делались в самой Вене. Праотцем венской традиции был знаменитый органний и клавирный мастер из Страсбурга Г. Зильберман, сотрудничавший, как известно, с И. С. Бахом. Ученик Зильбермана, Иоганн Андреас Штейн из Аугсбурга, создал собственную фирму, которая и положила начало «венским фортепиано». С семьей Штейна в приятельских отношениях находился Моцарт, который в 1777 году явился для знакомства к главе фирмы под вымышленным именем, однако «очень скоро выдал себя своей игрой» (Аберт I/II, 80). У старшего Штейна были талантливые

преемники — сыновья Маттеус Андреас и Фридрих Адreas, а также дочь Анна Мария, которую все звали Наннеттой и которая в 1794 году вышла замуж за пианиста И. А. Штрейхера, с которым переехала в Вену и основала новую фирму «Штрейхер». С четой Штрейхеров близко общался Бетховен. Все дети Штейна были пианистами и фортепианными мастерами.

Моцарт, испытав штейновские фортепиано, дал о них подробный отчет в письме отцу от 17 октября 1777 года. Поскольку это письмо опубликовано на русском языке, приведем лишь некоторые выдержки: ■ «Ранее, чем я увидел кое-что из работ Штейна, наиболее любимыми моими клавирами были инструменты Шпета, но теперь я должен отдать предпочтение [инструментам] Штейна; ибо демпфера в них работают много лучше, чем у регенсбургских. Ежели я сильно ударю, то оставляю ли я палец или подниму, — звук прекратится в тот самый момент, когда я этого захочу. Я могу попасть на клавишу, как мне угодно, — звук всегда будет одинаковым, он не подведет, не выскочит, не провалится и не пропадет совсем; одним словом, все выровнено. Правда, он не отдает такое пианофорте дешевле 300 фл[оринов], но его труды и прилежание невозможно оплатить⁵¹. <...> Когда он изготовит подобный клавир, то (как он сам сказал мне) он усаживается за него и пробует всякого рода пассажи, пальцевую беглость и скачки и работает до тех пор, пока клавир не удовлетворит все его требования, ибо он работает на пользу музыке, а не только ради своей выгоды, иначе [инструмент] был бы готов сразу же. <...> Механика, которую нажимают коленями, у него также сделана лучше, чем у других. Едва дотронешься до нее, как она уже действует; и поскольку она лишь немного отодвигается в сторону коленом, то не слышно ни малейшего призвука» (Аберт I/II, 80–81).

Особенности штейновского фортепиано легко прочитываются в поэтике моцартовского пианизма. Это легкость, ясность, изящество, избегание динамических и фактурных перегрузок, сохранение спокойного достоинства при исполнении трудных пассажей и аристократическая сдержанность в самых эмоциональных моментах. Однако в Вене Моцарт пользовался концертным фортепиано работы местного мастера А. Вальтера, изготовленным около 1780 года. Этот инструмент он постоянно возил с собою с концерта на концерт — по-видимому, он устраивал композитора больше, чем любой другой, хотя в домах венских аристократов имелись и прекрасные штейновские инструменты. Именно к вальтеровскому инструменту Моцарт велел изготовить ножную клавиатуру наподобие органной. Вальтеровское фортепиано Моцарта было в 1856 году передано в зальцбургский музей сыном композитора Карлом; с 1937 года оно используется в концертах Моцартеума и неоднократно записывалось на пластинки (Баренбойм 1972, 287). Объем инструмента — 5,5 октав; ножные педали отсутствуют, но имеются два коленных рычага, примерно аналогичных правой и левой педали современного рояля (скрытость от глаз этих рычагов могла, вероятно, породить у некоторых современников ложное мнение о том, что Моцарт при игре не пользовался правой педалью). Клавиатура — типично венская, чуть более тугая, чем у

⁵¹ Для сравнения приведем некоторые цифры: годовое жалованье зальцбургского вицекапельмейстера Л. Моцарта равнялось 350 флоринам, сам В. А. Моцарт в качестве придворного органиста получал начиная с 1779 года 450 флоринов в год. Рядовые оркестранты из капеллы князя Н. Эстергази имели в это время по 200–300 флоринов (Braunbehrens 1991, 139–140).

инструментов Штейна, но более легкая, чем современная; звучание объемное и регистрово дифференцированное: басы — глубокие, но округлые и ясные, позволявшие сохранять четкость даже при взятии аккордов в тесном расположении; средний регистр — мягкий и певучий, верхний — «хрустальный», чуть стеклянно-го тембра.

Примерно в это же время, около 1781 года, вальтеровские фортепиано появились и в венском дворце князя Н. Эстергази. Трудно сказать, когда именно Гайдн начал предпочитать фортепиано своему прежнему любимцу клавикорду (который, впрочем, оставался его рабочим инструментом при сочинении музыки). Вероятно, это произошло также в 1780-е годы.

Из венских фортепиано Гайдн предпочитал инструменты братьев Иоганна и Венцеля Шанцев. Композитор писал в издательство «Артариа» 26 октября 1788 года: ■ «Чтобы наилучшим образом сочинить для Вас 3 клавирных сонаты, я вынужден был купить новое фортепиано⁵². А поскольку издавна известно, что у ученых, к коим я себя также ныне причисляю, иногда не хватает денег, то я почтительнейше прошу Ваше благородие выплатить господину органному и инструментальному мастеру Венцелю Шанцу... 31 дукат, каковые я с благодарностью возвращу Вам до конца января 1789 года» (Bartha 1965, № 111). Просьба композитора была исполнена, а новым инструментом он оказался чрезвычайно доволен. В 1790 году Гайдн советовал приобрести такое же фортепиано своей приятельнице Марианне фон Генцингер для исполнения Сонаты № 49, Es-dur, для фортепиано. Он писал ей 20 июня из Эстергазы: ■ «Эта соната была уже в прошлом году предназначена мною для Вашей милости, лишь Adagio к ней я сочинил совершенно новое, и я наилучшим образом его Вашей милости рекомендую. <...> Оно несколько трудновато, зато в нем много чувства. Жаль только, что у Вашей милости нет фортепиано Шанца, иначе Вы достигли бы на нем большого эффекта» (Там же, № 149). В другом письме к Генцингер от 27 июня того же года Гайдн возвращается к разговору об инструментах: ■ «Очень жаль, что у Вашей милости нет фортепиано Шанца, поскольку оно позволяет достичь большей выразительности... Ваши прекрасные руки и их натренированная беглость заслуживают этого и еще большего. Я знаю, что мне следовало бы приспособить мою сонату к клавиру наподобие Вашего, но для меня это было невозможно, поскольку я совершенно отвык от него» (Там же, № 150). Настоятельные советы Гайдна были услышаны. Когда Марианна спустя несколько дней решилась-таки на покупку нового инструмента, Гайдн вновь вернулся к этой теме в письме от 4 июля: ■ «Это верно, что г-н [Антон] Вальтер, мой друг, очень знаменит, и он каждый год осыпает меня многими любезностями, но, между нами и совершенно откровенно... у него это обойдется чрезвычайно дорого. Я знаю фортепиано г-на фон Никля, оно великолепное, но для рук Вашей милости слишком тугое; на нем не всё можно исполнить с надлежащей тонкостью. Поэтому я хотел бы, чтобы Ваша милость попробовали инструмент г. Шанца. Его фортепиано обладают совершенно особой легкостью и приятностью в обращении. Вашей милости крайне необходимо хорошее фортепиано, а мои сонаты при этом так много выиграют» (Там же, № 151).

⁵² Речь идет не о сольных сонатах, а о трех фортепианных трио Ноб. XV: 11–13. Как уже упоминалось ранее, в конце XVIII века все камерные ансамбли именовались «сонатами».

К сожалению, инструментов Венцеля Шанца, вызывавших такой восторг Гайдна, по-видимому, не сохранилось или их описания не попали в доступные нам источники. Зато в коллекции Венского общества любителей музыки имеется прямоугольное фортепиано (Tafelklavier) работы Иоганна Шанца примерно 1791–1800 годов, и этот инструмент, как предполагается, мог принадлежать Гайдну, который в начале XIX века, судя по некоторым сведениям, подарил его одной из фрейлин княгини Марии Генменегильды Эстергази (см.: *ЖН*, 505, № 728).

Вопрос о том, на каких инструментах следует играть определенные сочинения Гайдна, остается открытым; по-видимому, он не допускает совершенно однозначных решений, поскольку сама эпоха тяготела в этой сфере к разнообразию взаимодополняющих вариантов (подробнее см.: Меркулов 1991). Из подлинно гайдновских инструментов до наших дней дожил только клавикорд, изготовленный в 1794 году венским мастером И. Богаком (хранится в Королевском музыкальном колледже в Лондоне; изображение: Hollis 1977, 10). Относительно клавесина лондонской фирмы «Шуди и Бродвуд» 1775 года из коллекции венского Общества любителей музыки однозначного мнения нет. Х. Р. Холлис предположила, что инструмент мог быть прислан английской фирмой Гайдну в подарок еще в 1775 году (Hollis 1977, 11); О. Биба, напротив, утверждал, что ни в гайдновских документах, ни в учетных книгах фирмы нет указаний на то, что он был подарен или продан композитору, хотя «это характерный пример английского клавесина того времени, очень подходящий для исполнения определенных произведений Гайдна. На инструментах такого рода он вполне мог музицировать в Англии» (*ЖН*, 562). Это концертный двухмануальный клавесин с большим набором регистров и особым приспособлением (в виде правой педали) для эффектов *crescendo/diminuendo*. С другой стороны, правы, по-видимому, и те, кто предполагает, что в английских концертных выступлениях Гайдн сидел, скорее всего, за фортепиано, а не за клавесином (см.: Меркулов 1991, 137–138). Одно другому в принципе не мешало: в салонах и частных домах композитор мог играть на клавесинах и клавикордах, а в концертах — на более мощном инструменте. Живший в Лондоне Л. Дусик одолжил Гайдну свое бродвудовское фортепиано, отличавшееся от венских и силой звучности, и диапазоном (5,5 октав вместо обычных на континенте 5), и несколько иной механикой. Так, вместо коленных механизмов, характерных для венских фортепиано, здесь были знакомые нам правая и левая педали (изображение бродвудовского инструмента 1794 года см.: Hollis 1977, 16).

Знаменитая английская фирма «Шуди и Бродвуд», лидировавшая в производстве фортепиано, была семейной: Джон Бродвуд приходился зятем швейцарцу Б. Шуди, основателю предприятия, а после его смерти в 1803 году встал во главе дела и переименовал фирму в «Джон Бродвуд и сыновья». Гуммель отзывался об английских фортепиано несколько более сдержанно, чем о венских: ■ «Английской механике нужно отдать должное за ее долговечность и полнозвучность. Однако эти инструменты не позволяют достичь той же степени беглости, что венские, так как удар по клавишам требует значительно большей весомости, и они западают намного глубже. К тому же при репетициях одного звука молоточки освобождаются не так быстро. <...> Между прочим, я наблюдал, что, хотя в комнате эти инструменты звучат так громко, тем не менее в большом помещении свойства их звука меняются, и они меньше выделяются на фоне сложного оркестрового сопровождения, чем наши [венские фортепиано]. По моему мнению, это следует отнести за счет их слишком плотного и сильного звука» (Hummel 1828, 439).

Не будем забывать, что Гуммель учился у Моцарта и впитал его представления о клавирном исполнительстве. Моцарт же в силу исторических причин не мог играть на английских фортепиано: когда он мальчиком был в Лондоне в 1764 году, Шуди еще строил клавирины. А в конце XVIII века бродвудовские фортепиано были на континенте большой редкостью; в Вене их, судя по всему, не было.

В рекламных целях фортепианные фабриканты иногда дарили или безвозмездно одалживали свои весьма дорогие инструменты знаменитым музыкантам, дабы те их пропагандировали. Так, парижский мастер С. Эрар, не довольствуясь тем, что инструмент его работы с 1801 годы находился во владении Наполеона, подарил в 1803 году рояли своей фирмы Гайдну и Бетховену. Гайдновский инструмент, к сожалению, не сохранился; бетховенский же цел и хранится ныне в Вене.

Французский тип фортепиано, о котором Гуммель не считал нужным говорить как о чем-то самоценном, представлял собой инструмент, в памяти которого как бы еще не стерлось его щипково-клавесинное происхождение. С. Эрар начал в 1768 году свою карьеру со строительства клавиринов. Первое свое фортепиано в типичной прямоугольной форме он построил в 1776 году. Создавал он и экспериментальные «гибридные» инструменты: «механический клавирин» с двумя резонансными деками и двумя хорами струн, один из которых автоматически давал четырехфутовый обертон к первому; сочетание клавирина и фортепиано, а также двухмануальное фортепиано-орган, построенное для королевы Марии-Антуанетты. Его инструменты имели большой успех: «Парижские лютнисты почувствовали в эраровских фортепиано такую угрозу для своего бизнеса, что просили (безрезультатно) Людовика XVI издать приказ о закрытии его фирмы» (Gill 1981, 241).

В 1789 году Эрар указом Конвента был изгнан из Франции и провел годы революции в Лондоне, где освоил опыт английских производителей фортепиано (в первую очередь братьев Бродвуд) и основал лондонский филиал своей фирмы. В 1796 году он вернулся во Францию и ввел новшества, перенятые у англичан, в свое дело, развернутое им с еще большим размахом, нежели прежде. Собственными изобретениями Эрара были арфа с двойными педалями (1811) и механизм удара с двойной репетицией на фортепиано (1823).

Под влиянием английских инструментов эраровские фортепиано конца XVIII — начала XIX века приобрели форму концертного рояля, причем в конструкции рамы он первым стал систематически использовать стальные перегородки, придававшие инструменту большую прочность, а резонансу — большую силу. Тем не менее звучность эраровских фортепиано ощутимо отличалась и от английских, и от венских. По сравнению с английскими инструментами, на них было легче играть, а по сравнению с венскими, в них больше слышалось клавесинно-арфовых реминисценций.

Типичный эраровский рояль начала XIX века имел обычно 4 или 5 ножных педалей, функции которых несколько отличались от теперешних. На нем имелась «продлевающая» педаль, призванная придавать гулкость звучанию и в целом аналогичная нынешней правой педали. Модератор, посредством которого между молоточками и струнами прижималась мягкая матерчатая или кожаная прокладка, напоминал нашу левую педаль и создавал нежное, приглушенное звучание. Другие возможные педали — демпфер или сурдина (создавал эффект *pizzicato* или «лютни») и *due corda* (при ее нажатии из трех струн, принадлежавших к каждой клавише, звучали только две). Можно было играть и на одной струне; приспособление *una corda* часто имело вид коленного переключателя. Звук при

этом получался арфово-клавесинный, да и сама тембровая концепция инструмента, подразумевавшая наличие нескольких не похожих друг на друга «регистров», также исходила из клавесинного принципа.

Поэтому встречающиеся в фортепианных произведениях Бетховена 1800-х годов обозначения «*una corda*» и «*due corde*», неисполнимые на современных инструментах, были вполне возможными на роялях Эрара. Правда, на венских фортепиано «*una corda*» исполнялось все-таки на двух струнах, но на некоторых английских и эраровских было возможно играть и на одной. Так, вся первая часть Сонаты ор. 27 № 2 (так называемой «Лунной») на эраровском фортепиано в согласии с авторскими ремарками звучит не как мрачный романтический пейзаж, написанный густыми масляными красками, а скорее как подкрашенная акварелью гравюра (сочетание «арфового» тембра *una corda* и поднятых демпферов). Правая педаль по своему действию также несколько отличалась от нынешней: на многих инструментах можно было придать гулкое звучание только басам, не затрагивая верхний регистр. Отсюда ремарка Бетховена в автографе Сонаты ор. 53: ■ «Там, где значится *Ped.*, нужно поднять демпферы как в басах, так и в дисканте» (цит. по: Grundmann/Mies 1966, 15). На инструментах конца XVIII — начала XIX века, включая эраровские, было можно выполнить без риска получить гармоническую «грязь» и такие указания Бетховена, которые ныне озадачивают всех пианистов: например, требования сплошной педали (поднятых демпферов) при исполнении речитативов в первой части Сонаты ор. 31 № 3 или темы рондо из Сонаты ор. 53.

Понятие *Hammerklavier*, ассоциирующееся у большинства музыкантов исключительно с Сонатой ор. 106 Бетховена, на самом деле относилось ко всем молоточковым фортепиано классической эпохи. Однако в данном случае, при рассмотрении поздних бетховенских сонат начиная с ор. 101, речь должна идти об особом виде молоточкового инструмента — о концертном рояле фирмы «Бродвуд». В Вене 1820-х годов такое фортепиано было только у Бетховена, которому его в 1818 году прислал в подарок Т. Бродвуд. Этот инструмент отличался и от венских, и от эраровских аналогов расширенным объемом клавиатуры и большей силой звучания, обусловленной и более тугой клавиатурой, и использованием стальных элементов в конструкции. Бродвудовское фортепиано уже ничем не напоминало клавесин, являясь предтечей современных концертных роялей.

При изучении клавирной и фортепианной музыки венских классиков необходимо учитывать, на какой инструмент было рассчитано то или иное произведение. Это важно не только для исполнителей, стремящихся сохранить «ауру» старинного звучания даже на современных роялях, но и для музыковедов, работающих с текстами произведений и рискующих сделать неверные выводы из того, что записано в нотах. Если какое-то авторское указание кажется современному музыканту невыполнимым, то оно, скорее всего, было рассчитано на возможности инструмента определенного типа, имевшего либо ножную клавиатуру, либо педаль *una corda* и *due corde*, либо дифференцированную продлевающую педаль, либо даже ряд органнх труб или что-нибудь совсем экзотическое — «янычарскую» установку, регистр фагота, лютни и т. д.

Кроме того, знание специфики инструментов помогает воздерживаться от «прогрессистской» односторонности при рассмотрении эволюции столь важного для классической эпохи жанра, как фортепианная соната. Обычно эту эволюцию представляют себе как победоносный путь от миниатюрных ранних гайдновских

сонат (композитор называл их *divertimenti*) к более развернутым, но все же камерным по своей природе зрелым сонатам Гайдна и Моцарта, а затем — к пронизанным симфоническим ощущением поздним сонатам обоих старших мастеров и к первым опусам молодого Бетховена. Внешне это так и есть, однако каждый из описанных этапов был обусловлен не только развитием классической сонатной формы и сонатного цикла, но и характером инструментов, исполнительской техники и представлений о поэтике жанра. Одни задачи ставились перед сонатами, писавшимися для патронов или учеников и предназначенными для домашнего музицирования, другие задачи — перед произведениями, которые композитор мог сам исполнять в частных салонных концертах или же сочинял для самых способных своих учеников. Но в целом в классическую эпоху любая сольная соната, сколь бы серьезной, трудной и масштабной по замыслу она ни была, оставалась *камерной музыкой*. Даже у Бетховена, который начиная с ор. 7 первым ввел обозначение «Grande Sonate», отмежевываясь от прежнего инструктивного или бытового понимания жанра (Newman 1963, 21, 520), фортепианная соната оставалась все же камерной музыкой, не предназначенной для больших концертных залов.

Отсюда следует, что, нисколько не отрицая значимость объективной эволюции жанра, следует при этом расценивать каждый ее этап как вполне самоценный, соответствующий данному историческому моменту и несущий в себе определенный внутренний смысл. Классическая соната колеблется в эстетических границах между изящной светской салонностью и яркой концертностью, никогда не превращаясь, однако, ни в легковесную безделушку, ни в громогласную демонстрацию виртуозности. Ее внутренний стержень — это неперемнное ощущение достоинства и значительности тех «чувств единичных особ», которые она, по словам Г. К. Коха, должна была выражать во всех возможных нюансах. Однако даже здесь у классиков ощущается тонкий, интуитивно выверенный баланс универсального и индивидуального, при котором возможен лишь внятный акцент на последнем, но не возведение его в ранг абсолютной ценности.

7.10. Инструментальный концерт

Собственно, поэтика жанра классического концерта также основывается на соблюдении этого баланса, достижение которого здесь порою выглядит как трудно решаемая проблема, как театральная интрига или как занимательная игра. К этому подталкивала сама этимология слова, означающего, как известно, «состязание» (*лат.* и *итал.* «concerto»), но вбирающего также смысловой оттенок созвучного ему понятия «согласие», «стройное пение» (*лат.* «concentus»).

Во второй половине XVIII века многочисленные разновидности барочного концерта, простиравшиеся от ансамблевого *concerto grosso* до сольного концерта без сопровождения (И. С. Бах, «Итальянский концерт» для клавесина), образовали два полюса жанра: *симфонию concertata*, примыкавшую к чисто симфоническим формам, где коллективное начало чаще всего доминировало над личностным, и *концерт для солиста* или солистов с оркестровым сопровождением, где, наоборот, оркестр нередко довольствовался подчиненной ролью.

В восприятии музыкантов классической эпохи концерт занимал промежуточное положение между оркестровой и сольной музыкой и потому обладал

двойственной поэтикой. С одной стороны, это жанр довольно серьезный, почти как симфония, с другой — отчасти и развлекательный, даже зрелищный, благодаря интересу к солирующему виртуозу; с третьей же стороны, уподобление инструмента певческому голосу провоцировало ассоциации с оперой как в сфере выразительности, так и в сфере конкретных музыкальных форм и исполнительских приемов.

Самые распространенные солирующие инструменты в концертах классической эпохи — скрипка и клавиш (клавесин, фортепиано); реже встречаются виолончель и другие струнные инструменты (альт, баритон, контрабас), свою иерархию образуют духовые (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, труба); прочие варианты можно рассматривать как сравнительно редкие (арфа, орган), единичные (бассет-кларнет) и иногда исключительные случаи (варган, лира-органетто).

Почему сложились именно такие предпочтения, в целом понятно. Во-первых, некоторые инструменты были не очень выигрышны при сопоставлении с оркестровым звучанием (например, флейта или мандолина), а другие, наоборот, обладали чересчур характерной «физиономией», противоречившей универсальной поэтике классического симфонизма. К тому же владевшая тогда умами идея «музыка — это язык сердца» требовала от «неживых» инструментов прежде всего подражания человеческому пению или выразительной декламации, а лучше всего к этому оказались приспособлены от природы певучая скрипка и многофункциональный клавиш — причем скрипка в XVIII веке лидировала.

Если в классической симфонии «герой» произведения максимально обобщен, а его «личность» рассредоточена по всей партитуре, то в концерте ситуация принципиально иная: героем становится солист, выделяющийся из «массы» не только темброво, но и визуально. Кроме того, в отличие от нынешней практики, когда, помимо солиста, имеется и дирижер, в классическую эпоху эти две роли сочетались в одном лице, так что солисту приходилось и «спорить» с оркестром, и произносить перед ним выразительные «монологи» (каденции), и властно вести его за собой (эпизоды *tutti*). Поэтому весьма примечательна мысль Г. К. Коха о том, что в концерте, как в античной трагедии, солист изливает душу не столько публике, сколько хору, то есть оркестру (Koch 1793, 332).

Ранее мы уже говорили об изменении в конце XVIII века семантики образа скрипки в сторону мужественной воинственности, ссылаясь при этом на исследование Т. В. Берфорд (2000, 22–23). Примерно то же можно сказать и относительно солирующего клавира. Клавесин с его более камерной звучностью апеллировал к утонченной светскости и вряд ли мог на равных выдержать состязание с полным симфоническим оркестром. Когда ему на смену повсеместно пришло фортепиано, в жанре концерта усилилось виртуозно-героическое начало. Это выразилось и в укрупнении масштабов цикла и пропорций всех его частей, и в усилении оркестровой звучности, и в опоре на «крупную» технику у солиста (аккорды, двойные ноты, широкие арпеджио), и в характере тематизма с преобладанием маршевости в главных темах. Недаром последний, Пятый фортепианный концерт Бетховена (1809) получил неавторское название «Императорского».

Амплуа «героя» классического концерта во многом сродни амплуа героя романов конца XVIII — начала XIX века: это юная, богато одаренная, сугубо положительная и никоим образом не демоническая личность, которая обретает свой путь в прекрасном мире или, подобно гётевскому Вертеру, претерпевает мучительные страдания, из которых, как правило, все же находит некий позитив-

ный выход. Большинство классических концертов, как и симфоний, написаны в мажорных тональностях; изредка встречающиеся минорные концерты обладают почти трагической силой пафоса, но завершаются, как правило, все-таки в жизнеутверждающем мажоре (В. А. Моцарт, Концерт № 20, d-moll, для фортепиано с оркестром; Бетховен, Концерт № 3, c-moll). Ощущение душевной надломленности или разочарованности больше свойственно либо раннеклассическим концертам (К. Ф. Э. Бах), либо раннеромантическим (Ф. Рис, Концерт op. 55, cis-moll, для фортепиано с оркестром, 1812 год; И. Мошелес, Концерт № 3 op. 58, g-moll, 1820 год).

Столь явное внимание к личностному началу в сольной партии стало, вероятно, причиной того, что чрезвычайно типичный для барочной музыки тип концерта для нескольких солистов с сопровождением оркестра или без оного в классическую эпоху отошел на второй план и затем почти исчез. Концерты для двух инструментов с оркестром у венских классиков редки, а для трех — просто единичны. Таковые имеются, например, у В. А. Моцарта (Концерт KV. 242 для трех клавиров с оркестром, 1776 год) и у Бетховена (Тройной концерт op. 56 для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром). Рекомендую последнее сочинение в 1804 году издателю, Бетховен замечал, что ■ «конечно, концерт с тремя сольными партиями тоже представляет собой нечто новое» (ПБ 1, № 99). Эти слова показывают, насколько прочно к тому времени оказалась забытой барочная традиция *concerto grosso*. Тройной концерт остается наименее популярным и, вероятно, наиболее загадочным из всех концертов Бетховена. Возможно, ключом к его смыслу может стать сама идея оппозиции большого симфонического оркестра и чисто камерного ансамбля солистов (фортепианное трио), вызывающая ассоциации с историей частной жизни трех друзей, которая разворачивается перед нами на фоне эпохи революций, войн и политических катаклизмов (на воинственный эпохальный дух намекает маршевый характер тематизма первой части и стиль торжественного придворного полонеза в финале).

Л. Ратнер выделил три типа раннеклассического и классического фортепианного концерта: «1) развлекательная музыка, где фортепиано используется как певучий или декоративный инструмент в вежливом (*neat*) диалоге с оркестром, являющемся несколько расширенным камерным ансамблем; 2) бравурные сочинения, в которых фортепиано полностью затмевает своим блеском оркестр; 3) род драматической сцены, материал и партитурная запись которой изобилуют резкими контрастами» (Ratner 1980, 294). Эти же разновидности можно обнаружить и в концертах для других инструментов.

Первый тип концертов прекрасно выражал поэтику «галантного стиля» и преобладал примерно до 1780-х годов при салонном музицировании для избранной публики в сравнительно небольших помещениях. Исполнение таких концертов было вполне доступным рядовым любителям; для таковых они порой и сочинялись.

Второй тип стал процветать, когда появилось довольно большое количество странствующих виртуозов, целью которых было привлечь внимание публики своим исполнительским мастерством и необычайными исполнительскими приемами. Так, например, Д. Штейбельт славился своими *tremulando*, вставляя их в каждое сочинение; М. Клементи, по-видимому, гордился своими октавами и двойными нотами; излюбленным «коньком» Бетховена были мощные аккорды, двойные трели и сочетание в партии одной руки трели и мелодического рисунка. Если подлинные мастера знали меру в применении этих эффектных средств, то

большинство сочиняющих виртуозов нещадно эксплуатировали свои и чужие находки. В данном роде концертов были возможны творческие удачи, но в основной своей массе такая музыка вызывала чисто «спортивный» интерес у публики и резкое неприятие со стороны истинных музыкантов.

Третий тип — концерт как аналог драмы или оперной сцены — был отчасти связан с театральными чертами самого жанра. Его значение возросло благодаря влиянию оперы на музыку XVIII века. Уже у композиторов берлинской школы (И. Й. Кванца, Фридриха II, К. Ф. Э. Баха) медленные разделы концертов и ансамблевых сонат нередко выдержаны в жанре и стиле оперных ариозо и речитативов. В дальнейшем идея драматизации концерта распространяется и на другие части: концертное сонатное *allegro* сближается по форме и содержанию с арией *da saro*, медленные части пишутся непосредственно в вокальных формах, финалы по своей стилистике перекликаются с оперой-буффа, и т. д. Для венских классиков этот тип концерта очень важен, причем каждый автор трактует его по-своему. Моцарт — как прирожденный оперный композитор, Гайдн — как мастер «инструментального театра», Бетховен — как симфонист, обладающий драматическим мышлением. В некоторых случаях подражание оперной сцене доходит до буквального (Л. Шпор, Концерт № 8 для скрипки с оркестром; см. о нем в конце главы «Поэтика вокальных жанров»).

Однако к классификации Л. Ратнера мы бы добавили еще один тип, созданный именно венскими классиками (только им это оказалось по силам) и сделавшийся ведущим в музыке XIX и XX веков: *симфонизированный концерт*, где оркестр и солист выступают почти на равных (при возможном перевесе в пользу оркестра). Этот тип концерта отличается от всех прочих своими масштабами (он равен симфонии по длительности или даже превосходит ее), значительностью содержания, превращающей сольную виртуозность лишь в одно из выразительных средств наряду со всеми прочими, а также ведущей ролью развития, или разработки, благодаря чему прежний вступительный оркестровый ригурнель превращается в настоящую оркестровую экспозицию, а всё последующее выглядит как развитие заложенных в ней потенций. К концертам такого рода относятся некоторые поздние концерты Моцарта (включая Концерт A-dur для бассет-кларнета с оркестром) и почти все концерты Бетховена (за исключением, возможно, двух первых, ор. 15 и ор. 19, хотя и в них «симфонические» тенденции уже очень ощутимы).

Категория «концертирования» не была для классической эпохи столь же существенно важной, как для эпохи Барокко, где на ее основе строилась целая эстетическая система, связанная с идеями и состоятельностью, и репрезентативности, и декоративности. Но жанр концерта, как мы видим, не был замкнут в своих собственных рамках и простирает свое влияние и вверх, смыкаясь с высшим жанром оркестровой симфонии, и вниз, влияя на некоторые сугубо камерные жанры (квартет и соната в стиле *concertante*). По сравнению с симфонией жанр концерта был гораздо более свободным, допускавшим самые смелые эксперименты и в выборе и трактовке инструментов, и в сфере формообразования (вплоть до точного воспроизведения вокальных форм), и в области средств музыкальной выразительности (например, гармонический язык в фортепианных концертах Моцарта нередко выглядит смелее и парадоксальнее, чем в его симфониях). Но по сравнению с сонатой, фортепианной или ансамблевой, в концерте делался больший акцент на внешнем и театральном, а не на доверительно-личностном;

даже исповедальность приобретала в концерте характер сценического «жеста», не лишаясь при этом подлинной искренности.

Необходимо заметить также, что концерт — последний жанр классической музыки, в котором исполнителю можно и нужно было импровизировать. Творческая установка на шедевр, *opus perfectum et absolutum*, изгнала во второй половине XVIII века импровизацию из всех жанров инструментальной музыки, кроме концерта, превратив ее в особый род музицирования (в концертах-академиях Моцарта и Бетховена импровизация ставилась отдельным пунктом в кульминационной точке программы). В концерте же предусматривались места для каденций, обычно в коде первой части перед заключительным *tutti* и в финале примерно на том же месте. Если исполнителем концерта был сам автор, то публика, вероятно, ждала, что в каденции он превзойдет сам себя в отношении виртуозности и композиторской изобретательности. Но если концерт игрался не автором, то здесь идея состязания (*concerto*) приобретала смысл творческого соперничества: исполнитель обязан был попытаться сказать свое собственное слово в диалоге с автором, не нарушив в то же время стиля и пропорций сочинения. К сожалению, подавляющее большинство авторских и неавторских каденций классической эпохи для нас безвозвратно утеряны. Идея записи каденций и парадоксального превращения этих изначальных импровизаций в отдельный, вполне отточенный *opus* возникла в конце XVIII века, по-видимому, в дидактических целях. Во всяком случае, сохранившиеся наброски каденций и готовые каденции к некоторым концертам Моцарта (например, к фортепианным № 18, B-dur, и № 23, A-dur) заставляют предполагать, что они сочинялись не для самого композитора, а для его учениц и поклонниц (Концерт № 18 предназначался, вероятно, слепой пианистке Марии Терезии Парадиз; см. МК, 305). Во времена Бетховена дела уже обстояло несколько иначе. С одной стороны, каденции самого Бетховена к его концертам были записаны, по всей видимости, для эрцгерцога Рудольфа, с которым он начал систематически заниматься с 1809 года. С другой стороны, то обстоятельство, что в Пятом концерте каденции вписаны непосредственно в партитуру и, стало быть, уже не допускают никаких вольностей со стороны исполнителя, говорит о том, что для Бетховена было важно уберечь свое создание от чьего-либо произвольного вмешательства, и, фиксируя *post factum* каденции к более ранним концертам, он следовал внутренней потребности в распространении своей творческой юрисдикции на всю музыкальную ткань этих произведений. Результаты, правда, получались иногда не совсем адекватные: так, сочиненная в 1809 году каденция к первой части Концерта № 2 (ор. 19), явно превышает уровень сложности звучавшей до этого музыки и грозит разрушить своим героическим натиском ее прелестный галантный мирок. Примерно так же случилось и с двумя каденциями Бетховена к фортепианному Концерту № 20, d-moll, Моцарта — едва ли не единственному концерту другого автора, который Бетховен играл публично. Бетховен, судя по всему, зафиксировал каденции для своего ученика Ф. Риса, однако выразил в них, помимо прочего, также идею горделивого состязания с кумиром своей юности — Моцартом. Обе каденции, особенно первая, словно бы стремятся превзойти по драматизму и виртуозной броскости музыку Моцарта, вступая с нею в напряженный и подчас даже эстетически рискованный диалог.

В дальнейшем развитии жанра зона каденции осталась тем местом, где могла звучать принципиально другая, нежели авторская, музыка, и даже к тем классическим концертам, которые уже имели авторские или близкие к ним по

стилистике каденции, продолжали сочиняться другие варианты этих кульминационных монологов солиста. Однако идея свободной импровизации в XIX веке практически ушла из жанра концерта, хотя идея состязательности осталась.

В этой главе мы преднамеренно оставляем в стороне другие важные сферы инструментального творчества и музицирования. Иногда потому, что их эстетические принципы оказываются весьма схожими с уже описанными выше (например, поэтика различных струнных ансамблей будет более или менее близка поэтике струнного квартета, а, к примеру, ансамблей с участием фортепиано — поэтике либо концерта, либо фортепианной сонаты). Иногда же потому, что сами эти жанры в системе классической музыки находятся на периферии ценностной шкалы, хотя и среди них встречаются подлинные жемчужины (таковы жанры фантазии, фортепианной миниатюры, танцевальной сюиты).

Свойственная классическому мышлению иерархичность ничуть не препятствовала, как мы могли убедиться, процветанию почти любых периферийных явлений. Однако были высокие сферы, куда эти явления практически вообще не допускались (например, жанр симфонии); были сферы, где такие соприкосновения оказывались возможными («серьезная» камерная музыка), и, наконец, были сферы, где периферийное господствовало (развлекательная и бытовая музыка). Но благодаря единству музыкального языка границы между разными жанрами оставались потенциально преодолимыми.

В целом же инструментальная музыка по праву может рассматриваться как венец всего созданного классической эпохой. Если по отношению к опере еще возможна живая дискуссия о качественной оценке тех или иных направлений второй половины XVIII — начала XIX века, то по отношению к инструментальной музыке подобная дискуссия выглядела бы чисто умозрительным упражнением, поскольку для всякого знатока и любителя классическая инструментальная музыка — такое же воплощение совершенства, как античная скульптура или живопись эпохи Возрождения. В этом смысле эстетический идеал оказался не только гипотетически достижимым, но и реально осуществившимся.

Заключение

Закрывая эту книгу, читатель, возможно, посетует как на ее многословие, так и на некоторую недоговоренность. При столь широкой проблематике подобные упреки неизбежны. Единственный правомерный ответ на них заключается не в авторском «я так хочу» и не в оправдательном «так уж оно получилось», а в характере самой изучаемой эпохи, творческое мышление которой, несмотря на всю свою многогранность, основывается на некоей системе универсальных ценностей, несущей в себе этико-философский смысл и распространяющей его на все слои музыкальной материи и на все институты музыкальной практики. Поняв, что в системе главное, что второстепенное, какие параметры обязательны, какие лишь допустимы, а какие грозят разрушить ее целостность, всякий читающий сможет сам продолжить ее изучение, руководствуясь теоретическими источниками, практическими правилами и собственным чутьем.

Однако нам кажется бесполезным еще раз остановиться на проблеме внешнего и внутреннего рубежа, отделявшего классическую эпоху от последующей романтической. И в этой книге, и в предыдущем нашем исследовании эта граница описана как двойная: внешним ее разделителем выглядит период 1813–1815 годов, связанный с политическими и социальными переменами общеевропейского масштаба (разгром Наполеона, передел карты Европы на Венском конгрессе и усиление политической реакции в целом ряде стран). Но внутренняя эволюция музыкальной классики во многом определялась и субъективными факторами, то есть характером личности того или иного композитора, его эстетическими пристрастиями и творческой традицией, с которой он себя ассоциировал. Не существуя в искусстве такой мощной фигуры, как Бетховен, о периоде 1810–20-х годов пришлось бы говорить, как о своеобразном декадансе музыкальной классики с превращением героического в ампирное или официозное, патетического — в мелодраматическое, пасторального — в декоративно-условное, и т. д. Однако благодаря Бетховену крайний предел поступательного развития венского классического стиля оказался отодвинутым к концу 1820-х годов. После ухода Бетховена можно было говорить о классических или классицистских традициях в творчестве тех или иных композиторов, но уже нельзя было рассматривать классический стиль ни как доминирующий, ни даже как существенно важный для новой эпохи.

Иногда трудно отогнать от себя мысль о том, что в истории все же сокрыт некий мистический смысл, обнаруживаемый подчас на самой ее поверхности, в слое внешних явлений. Именно в период 1810–20-х годов культура и природа словно бы освобождали поле деятельности для следующего поколения художников, безжалостно заставляя уйти в небытие завершителей классической эпохи и первых вестников романтизма: в 1822 году умер Э. Т. А. Гофман, в 1826 году — К. М. Вебер, в 1827-м — Бетховен, годом позже — Шуберт; в 1829-м прекратил активное творчество Россини, зато в очень короткий промежуток времени родились композиторы, определившие лицо музыки XIX века: в 1803 году — Берлиоз, в 1804-м — Глинка, в 1809-м — Мендельсон, в 1810-м — Шопен и Шуман, в 1811-м — Лист, в 1813-м — Вагнер и Верди. К концу 1820-х — началу 1830-х

годов некоторые из них уже громко заявили о себе, выступив, невзирая на очевидные различия своих индивидуальностей, в качестве представителей одного поколения. Многие из них были лично знакомы друг с другом и связаны иногда дружбой, иногда соперничеством, иногда тем и другим вместе.

Но в отличие от предыдущей эпохальной границы, разделившей Барокко и Классику и пришедшейся примерно на середину XVIII века, на сей раз в музыке не произошло столь радикальных сдвигов, из-за которых поколения «отцов» и «детей» совершенно перестали бы понимать и ценить друг друга. Венские классики и ранние романтики, включая наиболее близкого к ним Мендельсона, пользовались одной и той же системой жанров (выбирая в ней нужное для себя наклонение), одним и тем же репертуаром типовых форм, одним и тем же инструментарием; они изъяснялись на сходном гармоническом языке и учились по одним и тем же учебникам, а порою у одних и тех же учителей (так, учениками А. Сальери в разные годы были и Бетховен, и Шуберт, и Мошелес, и совсем юный Лист, а аббат Фоглер, как уже упоминалось, сделался на склоне лет наставником К. М. Вебера и Дж. Мейербергера). Недопонимание между музыкантами разных взглядов и возрастов, конечно, имело место, однако оно не приводило к ощущению настоятельной необходимости порвать с прошлым или, наоборот, горделиво отгородиться от сторонников новых веяний, записав их в «музыкальные шарлатаны». Ни Моцарту, ни Гайдну, ни тем более Бетховену не грозило посмертное забвение и равнодушие со стороны ближайших потомков, постигшее при аналогичном эпохальном переходе величайших мастеров Барокко.

Причина предыдущего перепада уровней восприятия заключалась, на наш взгляд, не просто в психологической несовместимости, например, И. С. Баха с его сыновьями или Генделя с молодым Глюком, а в объективных реалиях: довольно резко изменилась вся система музыкальной практики, от генеральной дефиниции музыки до представлений о стилях и жанрах. В 1820-х годах таких потрясений музыка не переживала, но это не значит, что качественных и необратимых перемен в ней не было (на страницах нашего исследования мы неоднократно указывали на эстетическую невозможность применения того или иного выразительного средства, типичного для романтиков, в искусстве классической эпохи). Просто перемены казались поначалу не настолько заметными, чтобы сами современники сочли их эпохально значимыми. Да и великие классики были весьма щедры на художественные «пророчества», которым их потомки охотно следовали. Ведь так часто даже искушенные знатоки, изучая музыку венских классиков, не могут преодолеть соблазна слышания ее в «обратной» перспективе и находят «шубертовское» — у Моцарта и Гайдна, «шумановское» и «листовское» — у Бетховена, и т. д. Особенно много аллюзий в поздних произведениях Бетховена, отсылающих слушателя то вглубь истории, к Палестрине, И. С. Баху и Генделю, то в невообразимо далекое будущее вплоть до «бесконечной мелодии» Вагнера, мистических экстазов Скрябина, дерзкой иронии Прокофьева, угловатой линейности Хиндемита...

Всё это дало некоторым историкам и многим музыкантам-практикам основания обозначать в дальнейшем весь период примерно от 1750-х годов и до рубежа XIX–XX веков как единую *классико-романтическую эпоху*. Интуитивно это внутреннее единство ощущали сами музыканты XIX столетия. Сошлемся хотя бы на мнение Н. А. Римского-Корсакова, который, прослушав в 1904 году исполнение «Страстей по Иоанну» И. С. Баха, записал в дневнике: «Прекрасная

музыка, но это музыка совершенно другого века, и выслушать целую ораторию в настоящее время невозможно. <...> Период *нашей* музыки: музыки свободной, музыки с игрой и сменой разнообразных настроений, музыки с применением всех разнообразных технических средств, музыки, излившейся в разнообразные и интересные формы, музыки выразительной — начался с Гайдна и Моцарта. Бах же, Гендель, Палестрина, Лассо и проч. суть представители уже чуждого нам звуко-созерцания» (Римский-Корсаков 1980, 310). Границы вполне очевидны: венские классики включаются в период «нашей» музыки, а мастера позднего Барокко — категорически нет. Аналогичную картину можно увидеть и в учебных курсах гармонии или музыкальной формы: музыка венских классиков и композиторов XIX века изучается в одном общем разделе, а музыка «старинная» (включая И. С. Баха и Генделя) или «современная» (начиная с Дебюсси и нововенцев) — отдельно.

Возможно, при взгляде с очень большой временной дистанции и при рассмотрении самых важных тенденций в развитии европейской музыки такой подход методологически оправдан и правомерен. Однако столь широкий взгляд почти бесполезен и даже вреден для музыканта-практика, будь то въедливый историк, исторически мыслящий теоретик или дотошный исполнитель-аутентист. Таким специалистам важно знать, например, не что такое простая трехчастная форма вообще в ее структурно-схематическом выражении, а как конкретно ее мыслили себе, сочиняли, играли и варьировали в прикладной и неприкладной музыке в конце XVIII века. Но понять это до конца можно лишь, погрузившись вглубь эпохи и постигнув сложную духовную материю ее внутренних взаимосвязей. Знание того, как эта же форма трактовалась впоследствии Шуманом, Григом, Скрябиным или Шёнбергом, в данном случае ничему не поможет и ничего не объяснит. Зато вполне может пригодиться знание того, как танцевали менуэт и какие имелись разновидности этого танца; каковы были типичные инструментальные составы; какими штрихами было принято играть, и какое всё это имело отношение к поэтике «галантности». Именно это и оказалось забыто в XIX веке. Музыка венских классиков продолжала играть и изучаться, но из-за невольной аберрации музыкального сознания при естественной смене поколений она стала мыслиться не в тех категориях, в которых некогда создавалась.

Ныне, когда историческим «давно прошедшим» временем, *plusquamperfectum*, стал уже не XVIII, а XIX век, вполне может возникнуть необходимость по-новому услышать, рассмотреть и понять изнутри также и музыку романтической эпохи. Но эту задачу мы оставляем другим исследователям.

Литература¹

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. I, кн. I, II; ч. II, кн. I, II. М., 1978–1985.
2. Альшванг А. А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. 5-е изд. М., 1977.
3. Антипова Т. В. Музыка и бытие. Смысл толкования в контексте толкования смысла. М., 1997.
4. Античные риторика / Сост. и коммент. А. А. Тахо-Годи. М., 1978.
5. Аристотель. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1978.
6. Арнонкур Н. [Фрагменты книги «Музыкальный диалог»] // Сов. музыка. 1991. № 12.
7. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М., 1963.
8. Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта. М., 1972.
9. Баренбойм Л. Как исполнять Моцарта? // Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта. М., 1972.
10. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М., 1975.
11. Барсова И. А. Оркестр // Муз. энциклопедия: В 6 т. Т. 4. М., 1978.
12. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVIII века). М., 1997.
13. Березин В. В. Кларнет и бассетгорн в масонской символике Моцарта // Музыкальные инструменты и голос в истории исполнительского искусства. М., 1991.
14. Березин В. В. Духовые инструменты в раннеклассическом оркестре // Инструментальная музыка классицизма: Вопросы теории и исполнительства. М., 1998.
15. Березин В. В. Немного нового о хорошо забытом: к истории духового ансамбля Harmoniemusik в России // Старинная музыка. 1999. № 2 (4).
16. Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М., 2000.
17. Берков В. О. Гармония Бетховена. М., 1975.
18. Берлиоз Г. Мемуары. М., 1961.
19. Берфорд Т. В. Стилиевые истоки творчества Н. Паганини: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2000.
20. Берше Дж. О «Диком охотнике» и «Леноре» Готфрида Августа Бюргера // Романтизм глазами итальянских писателей. М., 1984.
21. Блинова С. В. Формирование и функционирование тематизма в венской симфонической школе XVIII века (композиторы «второго ранга»): Дис. ... канд. искусствоведения. Вологда, 1999.
22. Бобровский В. П. Соната Бетховена «Quasi una fantasia» cis-moll («Лунная») // Бетховен: Сб. статей / Сост. Н. Л. Фишман. М., 1972. Вып. 2.

¹ В список включены только те издания, которые цитируются или упоминаются в тексте книги. Для удобства читателя труды, созданные примерно до 1830 года (в отдельных случаях несколько позже) и использованные нами как относящиеся к изучаемой эпохе источники, выделены в списке жирным шрифтом.

23. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. М., 1989. Вып. 1.
24. Бонфельд М. Комическое в симфониях Гайдна: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1979.
25. Бонфельд М. Пародия в музыке венских классиков // Сов. музыка, 1977. № 5.
26. Бочаров Ю. С. Французская увертюра в музыке эпохи барокко. М., 1998.
27. Брянцева В. Н. Французская комическая опера XVIII века. М., 1985.
28. Бутир Л. М. Роговая музыка или роговой оркестр // МП 3. СПб, 1999.
29. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. М., 1934.
30. Бюкен Э. Героический стиль в опере / Ред. пер. М. В. Иванов-Борецкий. М., 1936.
31. Вертков К. Русская роговая музыка. Л.; М., 1948.
32. Ветлицына И. М. Некоторые черты русской оркестровой культуры XVIII века. М., 1987.
33. **Вольтер. Орлеанская девственница. Магомет. Философские повести. М., 1971.**
34. Воспоминания о Шуберте / Сост, пер., предисл. и примеч. Ю. Н. Хохлова. М., 1964.
35. Вязкова Е. В. Исследование // Людвиг ван Бетховен. Московская тетрадь эскизов за 1825 год. М., 1995.
36. Вязкова Е. В. Бетховен: Оратория «Христос на горе Елеонской». Творческий процесс и некоторые стилистические связи // Русско-немецкие музыкальные связи. М., 1996.
37. Вязкова Е. В. Процессы музыкального творчества: сравнительный текстологический анализ: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1998.
38. **Гёльдерлин Ф. Гиперион. Стихи. Письма. М., 1988.**
39. Гервер Л. Л. Легко ли анализировать Моцарта? // Сов. музыка. 1991. № 12.
40. Гервер Л. Л. Arg combinatoria в музыке Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля: Сб. трудов. Вып. 135. М., 1996.
41. **Гердер И. Г. Избранные соч. / Сост. В. М. Жирмунский. М.; Л., 1959.**
42. **Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества / Пер., примеч. А. В. Михайлова. М., 1977.**
43. **[Герстенберг И. Д.] Карманная книга для любителей музыки на 1795 год. СПб, 1795.**
44. **Гесс де Кальве. Теория музыки. Переведено с немецкой рукописи Разумником Гонорским. Ч. 1, 2. Харьков, 1818.**
45. Гинзбург Л. С. Людвиг ван Бетховен и Н. Б. Голицын // Бетховен: Сб. статей / Сост. Н. Л. Фишман. М., 1972. Вып. 2.
46. Глинка М. И. Полное собр. соч. Т. 1: Литературные произведения и переписка. М., 1973.
47. Головина В. Н. Мемуары // История жизни благородной женщины. М., 1996.
48. **Гольдони К. Сочинения: В 4 т. М., 1997.**
49. **Гретри [А. Э. М.] Мемуары или Очерки о музыке. Т. 1 / Пер., вступ. статья, коммент. П. Грачева. М.; Л., 1939.**
50. Двоскина Е. М. Античная теория ритма: Трактат Аврелия Августина «De musica libri sex»: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1998.
51. **Державин Г. Р. Стихотворения. М., 1983.**

52. *Державин Г. Р. Разсуждение о лирической поэзии или об оде // Державин Г. Р. Избранная проза. М., 1984.*
53. *Дис А. История жизни Йозефа Гайдна / Пер., предисл., примеч. С. В. Грохотова. М., 2000.*
54. *Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М., 1999.*
55. *Дюрон Ж. Оркестр во Франции XVII–XVIII вв. // Старинная музыка в контексте современной культуры. Проблемы интерпретации и источниковедения. М., 1989.*
56. *Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики / Пер., вступ. статья, сост., коммент. А. В. Михайлова. М., 1981.*
57. *Жеребин А. И. Стиль рококо как пространство культуры (рецепция рококо в Германии XIX века) // XVIII век: Литература в контексте культуры. М., 1999.*
58. *ЖФШ = Жизнь Франца Шуберта в документах / Сост. Ю. Н. Хохлов. М., 1963.*
59. *Заковырина Т. К вопросу о комическом в инструментальной музыке // Эстетические очерки. М., 1977. Вып. 4.*
60. *Захарова О. И. Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII в. // Проблемы музыкальной науки. М., 1975. Вып. 3.*
61. *Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII в. М., 1983.*
62. *Зимин П. Н. История фортепиано и его предшественников. М., 1968.*
63. *Зотова Е. В. Музыка Й. Гайдна для колесной лиры (концерты и ноктюрны): Дипломная работа. Московская консерватория, 1996.*
64. *Зыкова Е. П. «О джентльменах и пастухах»: Пасторальный идеал в культуре Нового времени // Литература в системе культуры. М., 1997. Вып. 1.*
65. *Кадачигов В. Е. Произведения для духовых ансамблей и духового оркестра венских классиков: проблемы музыкального бытования, инструментальных жанров, музыкальной формы: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1993.*
66. *Кажарская Ю. Д. Музыкальная культура мадридского двора XVIII в. и творчество Антонио Солера: Дипломная работа. Московская консерватория, 1998.*
67. *Кальман [Гервер] Л. Л. О некоторых формах проявления типичного в инструментальной музыке венского классицизма: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1982.*
68. *Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. М., 1983.*
69. *Карс А. История оркестровки [1925]. М., 1989.*
70. *Келдыш Ю. В. Рококо // Муз. энциклопедия: В 6 т. Т. 4. М., 1978.*
71. *Кириллина Л. В. Бетховен и теория музыки XVIII — начала XIX века: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1988.*
72. *Кириллина Л. В. Орфизм и опера // Муз. академия. 1992. № 4.*
73. *Кириллина Л. В. Бетховен как учитель композиции // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории, методологии. М., 1994. Вып. 2.*
74. *Кириллина Л. В. Моцарт и Гёте: некоторые сюжетные параллели // Гётевские чтения 1993. М., 1994.*
75. *Кириллина Л. В. Бетховен и французская революция // Мир искусств: Альманах. М., 1995.*
76. *Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996.*
77. *Кириллина Л. В. Метаморфозы менюэта // Муз. академия. 1998. № 1.*

78. Кириллина Л. В. Загадки «Торжественной мессы» // Муз. академия. 2000. № 1.
79. Климовицкий А. И. О главной теме и жанровой структуре первого Allegro «Героической» // Бетховен: Сб. статей / Сост. Н. Л. Фишман. М., 1972. Вып. 2.
80. Климовицкий А. И. О творческом процессе Бетховена. Л., 1979.
81. **Козловский О. А. Оркестровая музыка / Ред. текста, исслед., коммент., нотный кат. Ю. А. Фортунатова. М., 1997.**
82. Конен В. Дж. Театр и симфония. 2-е изд. М., 1974.
83. Копчевский Н. А. Предисловие // Фрескобалды Дж. Избранные клавирные сочинения. М., 1983.
84. Корсунская С. «Флейтист на троне». О музыкальной деятельности короля Пруссии Фридриха II Великого // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: Материалы научно-практической конференции. М., 1999.
85. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Эпоха Новерра. Л., 1981.
86. **Краткое понятие о всех науках, для употребления юношеству. Второе издание, исправлено и умножено прибавлением главы о музыке с нотами. М., 1774.**
87. Кремлев Ю. А. Йозеф Гайдн. М., 1972.
88. Крунтяева Т. С. Итальянская комическая опера XVIII века. Л., 1981.
89. Крыстева Н. Финал Девятой симфонии Бетховена и musica sacra // Laudamus. М., 1992.
90. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998.
91. Кюстин де, А. (Маркиз де-Кюстин). Николаевская Россия. М., 1990.
92. Ландовская В. О музыке. М., 1991.
93. **Лелейн Г. С. Клавикордная школа, или краткое и основательное показание к согласию и мелодии практическими примерами изъясненное. М., 1773, 1774.**
94. Лесовиченко А. М. Западная музыкальная традиция и средневековое религиозное сознание: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1992.
95. **Лессинг Г. Э. Избранные произведения. М., 1953.**
96. **Лиры и трубы. Русская поэзия XVIII века. М., 1973.**
97. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: Проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.
98. **Ломоносов М. В. Сочинения. М., 1961.**
99. Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Платон. Аристотель. М., 1993
100. Луцкер П. В. «Cosi fan tutte» и проблемы позднего стиля Моцарта // В. А. Моцарт: Проблемы стиля. М., 1996.
101. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии. М., 1998.
102. **Манфредини В. Правила гармонические и мелодические. С итальянского на русский перевел Степан Дехтярев. СПб, 1805.**
103. Матвеева Е. Ю. Поздние оратории Гайдна в контексте его эпохи // Гётевские чтения 1997. М., 1997.
104. Матвеева Е. Ю. Поэтика жанра в позднем творчестве Й. Гайдна (на примере оперной и церковной музыки): Дипломная работа. РАМ им. Гнесиных, 1997.
105. Матвеева Е. Ю. Музыкальный театр Й. Гайдна: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000.
106. **МДИМ — Материалы и документы по истории музыки. XVIII век / Сост. М. В. Иванов-Борецкий. М., 1934.**

107. *Махов А. Е.* Ранний романтизм в поисках музыки. М., 1993.
108. *Медушевский В. В.* О дольном и горнем у Моцарта // Моцарт — XX век: Сб. статей. Ростов, 1993.
109. *Мельник В. Б.* «Трактат о высокой композиции Антонина Рейха» (музыкальная теория и практика во Франции XIX века): Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1992.
110. *Меркулов А.* Клавирные сочинения Й. Гайдна: для клавикорда, клавесина или фортепиано? // Музыкальные инструменты и голос в истории исполнительского искусства: Сб. науч. тр. М., 1991.
111. *Милка А., Шабалина Т.* Занимательная бахиана. СПб, 1997. Вып. 1.
112. МИМ = Музыкальные инструменты мира. Иллюстрированная энциклопедия / Пер. с англ. Т. В. Лихач. Минск, 2001.
113. *Миронов Л.* Трио Бетховена для фортепиано, скрипки и виолончели. М., 1974.
114. *Мис П.* Значение литавр в произведениях Людвиг ван Бетховена // Бетховен: Сб. статей. М., 1971. Вып. 1.
115. *Михайлов А. В.* Начало и конец мировой литературы: Цикл лекций в Московской консерватории. 1992–1993. Конспект.
116. *Михайлов А. В.* Классический стиль Гёте и роман «Избирательное сродство» // Гётевские чтения 1997. М., 1997.
117. *Михайлов А. В.* Музыка в истории культуры. М., 1998.
118. *Москвичева Г. В.* Русский классицизм. М., 1986.
119. **Моцарт Л. Основательное скрипичное училище / Пер. П. Торсона. СПб., 1801.**
120. Муз. энциклопедия: В 6 т. М., 1973–1982.
121. МЭГ = Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. / Сост. А. В. Михайлов, В. П. Шестаков. Вступ. статья А. В. Михайлова. М., 1981–1982.
122. МЭЗЕ = Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / Сост., общая вступ. статья В. П. Шестакова. М., 1971.
123. МЭР = Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / Сост. А. И. Рогов. М., 1973.
124. МП = Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XVIII век. Кн. 1–4. / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб, 1996, 1998, 1999, 2001.
125. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М., 1982.
126. *Назарова Л. В.* Й. Гайдн. «Семь слов Спасителя на кресте» в контексте жанра *symma passionis*: Курсовая работа по ист. муз. Рукопись. Московская консерватория, 1999.
127. *Насонов Р. А.* «Универсальная Музургия» Афанасия Кирхера: музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего барокко: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1996.
128. *Никульникова И.* Театр и симфония: Топос комического в симфониях Й. Гайдна: Курсовая работа по ист. муз. Рукопись. Московская консерватория, 1998.
129. **Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах [1760]. Л.; М., 1965.**
130. *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л., 1975.
131. *Огаркова Н. А.* Вокальная камерная музыка // Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 1. СПб, 1996.
132. *Пименова Г. В.* Вопросы музыкального синтаксиса в трудах западноевропейских теоретиков XVIII века: Дипломная работа. Московская консерватория, 1981.

133. Письма Бетховена 1787–1811 [ПБ 1] / Сост., вступ. статья, коммент. Н. Л. Фишмана. Пер. Л. С. Товалевой, Н. Л. Фишмана. М., 1970.
134. Письма Бетховена 1812–1816 [ПБ 2] / Сост., вступ. статья, коммент. Н. Л. Фишмана. Пер. Л. С. Товалевой, Н. Л. Фишмана. М., 1977.
135. Письма Бетховена 1817–1822 [ПБ3] / Сост., вступ. статья, коммент. Н. Л. Фишмана, Л. В. Кириллиной. Пер. Л. С. Товалевой, Н. Л. Фишмана.
136. ПФРЛ = Полный французский и российский лексикон, с последнего издания французской академии на русский язык переведенный собранием ученых людей. Ч. 1: От А до К. СПб, 1786.
137. Порфирьева А. Л. Сarti // Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 3. СПб, 1999.
138. Протопопов Вл. В. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.
139. Протопопов Вл. В. Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена // Бетховен: Сб. статей. М., 1971. Вып. 1.
140. Протопопов Вл. В. История полифонии. Вып. 3: Западноевропейская музыка XVII – 1-й четверти XIX в. М., 1985.
141. Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма (Поэтика Ломоносова) // Контекст 1982. М., 1983.
142. Пушкин А. С. Соч. в 3 т. М., 1986.
143. Равдоникас Ф. В. Синтаксис релятивного двухмерного модуса // Музыкальная коммуникация. СПб., 1996 (Проблемы музыкознания. Вып. 8).
144. Радиге А. Французские музыканты эпохи Великой французской революции. М., 1934.
145. Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву. 1790. М., 1990.
146. Рейха А. Трактат о высокой музыкальной композиции / Пер. с фр. В. Мельник. Машинопись. Московская консерватория, 1991.
147. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М., 1980.
148. Робинс-Лэндон Х. К. Новое о Реквиеме // Сов. музыка. 1991. № 12.
149. Ройзман Л. И. Фортепиано // Муз. энциклопедия. Т. 5. М., 1981.
150. Рубаха Е. А. Финал инструментального цикла венских классиков как художественное претворение контрданса. К вопросу о связях классической симфонии и бытовой музыки XVIII века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1983.
151. Рубаха Е. А. Контрданс. Его особенности, истоки и воздействие на музыку венских классиков // Музыка и хореография современного балета. М., 1982. Вып. 4.
152. Рубаха Е. А. Странствующие оркестры и формирование венского классического стиля // Музыка быта в прошлом и настоящем: Сб. статей. Ростов, 1996.
153. Рубаха Е. А. Танец и симфония // Муз. академия. 1998. № 1.
154. Русакова А. Трактат Аристиды Квинтилиана «О мусическом искусстве»: Дипломная работа. Ч. 1, 2. Московская консерватория, 2000.
155. Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза //Избранные соч.: В 3 т. Т. 2. М., 1961.
156. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу. СПб, 1998.
157. Рыцарев С. А. Кристоф Виллибальд Глюк. М., 1987.
158. Саболичи Б. История венгерской музыки. Будапешт, 1964.

159. Саква К. К. Предисловие // В. А. Моцарт. Песни / Сост. К. Саква, А. Ерохин. М., 1975.
160. **[Сарти Дж.] Объяснение на музыку Господином Сартием сочиненную // Начальное управление Олега. Спб., 1791.**
161. Саськова Т. В. Жанровая природа пасторали в историко-культурном осмыслении // Литература в контексте культуры. М., 1997.
162. Свирида И. И. Утопизм и садово-парковое искусство эпохи Просвещения // Культура эпохи Просвещения. М., 1993. Вып. 1.
163. Семенов Ю. Е. Предыстория композиторской инструментовки. Западноевропейский Ренессанс и Барокко: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1993.
164. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1993
165. Симонова Э. Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от канцонетты к арии da saro): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1977.
166. Симонова Э. Р. Рождение школы бельканто // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция. Материалы научно-практической конференции. М., 1999.
167. Слободкин Г. С. Венская народная комедия XIX века. М., 1985.
168. Смирнова-Россет А. О. Воспоминания. Письма. М., 1990.
169. **Стендаль. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазии. Жизнь Россини. М., 1988.**
170. Стручалина Э. А. К проблеме гармонического новаторства Шуберта // Laudamus. М., 1992.
171. Сусидко И. П. Музыкальная драма Глюка в контексте эпохи Просвещения: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1988.
172. Сусидко И. П. Оперная форма у Россини // Джоаккино Россини: Современные аспекты исследования творческого наследия: Сб. статей / Ред. М. Р. Черкашина. Киев, 1993.
173. Сусидко И. П. Опера seria: генезис и поэтика жанра: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2000.
174. Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
175. Фельдгун Г. Смычковый квартет в творчестве «малых мастеров венского классицизма» // Периферия в культуре: Материалы международной конференции (апрель 1993). Новосибирск, 1994.
176. Финдейзен Н. Ф. Роговая музыка в России // Музыкальная старина. Спб., 1903. Вып. 2.
177. Фишман Н. Л. Исследование // Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы. М., 1962.
178. Фишман Н. Л. Этюды и очерки по бетховениане. М., 1982.
179. Фортунатов Ю. А. Тамтам // Муз. энциклопедия: В 6 т. Т. 5. М., 1981.
180. Фортунатов Ю. А. Оркестр Моцарта // Инструментальная музыка классицизма: Вопросы теории и исполнительства. М., 1998.
181. Фраккароли А. Россини. Письма Россини. Воспоминания. М., 1990.
182. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
183. **Фукс Л. Практическое руководство к сочинению музыки для сочинителей русского церковного пения / Пер. с нем. Спб., 1830.**

184. Харлап М. Г. Ритмика Бетховена // Бетховен: Сб. статей / Сост. Н. Л. Фишман. М., 1971. Вып. 1.
185. Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма: Сб. статей / Сост. В. Н. Холопова. М., 1978.
186. Харлап М. Г. Темп // Муз. энциклопедия: В 6 т. Т. 5. М., 1981.
187. Ходорковская Е. С. Опера-серия в России // Музыкальный театр: Сб. научных трудов / Сост. Л. Порфирьева. СПб, 1991 (Серия Проблемы музыковедения. Вып. 6).
188. Холопов Ю. Н. Понятие модуляции в связи с проблемой соотношения модуляции и формообразования у Бетховена // Бетховен: Сб. статей / Сост. Н. Л. Фишман. М., 1971. Вып. 1.
189. Холопов Ю. Н. Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
190. Холопов Ю. Н. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма: Сб. статей / Сост. В. Н. Холопова. М., 1978.
191. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. М., 1988.
192. Холопов Ю. Н. Гармонический анализ. В 3-х ч. Ч. 1. М., 1996.
193. Холопова В. Н. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. М., 1979. Вып. 4.
194. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.
195. Холопова В. Н. Цицерон и Бетховен // Контекст — 1994, 1995. М., 1996.
196. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Уч. пособие. СПб, 1999.
197. Хохлов Ю. Н. Строфическая песня и ее развитие от Глюка к Шуберту. М., 1997.
198. Хохлова Н. В. Голоса и образы птиц в искусстве XVIII века: Дипломная работа. Московская консерватория, 2001.
199. Хэриот Э. Кастраты в опере. М., 2001.
200. Черная М. Р. Полифония в камерных жанрах клавирной музыки В. А. Моцарта и традиции XVIII века. Вопросы теории и исполнительства: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1994.
201. Чешихин В. Е. Как Бетховен занимался теорией композиции // Русская музыкальная газета. 1918. № 3–8, 11–12.
202. Чигарева Е. И. О тематической драматургии в опере Моцарта «Дон Жуан» // Вопросы оперной драматургии. М., 1975.
203. Чигарева Е. И. Музыкальная композиция в романе Гёте «Избирательное сродство» // Гётевские чтения 1997. М., 1997.
204. Чигарева Е. И. Моцарт в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1998.
205. Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М., 2000.
206. Чичерин Г. В. Моцарт. 5-е изд. Л., 1987.
207. Шерман Н. С. Формирование равномерно-темперированного строя. М., 1964.
208. Шиллер Ф. Избранные произведения. На нем. языке / Сост. А. В. Михайлов. М., 1984.
209. Широкова В. П. «Янычарский» стиль: Культура и Варварство // Сов. музыка, 1991. № 12.
210. Шушкова О. М. Вопросы немецкой музыкальной эстетики и теории XVIII века (по материалам трактатов И. А. Шайбе): Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1990.

211. *Шушкова О. М.* Раннеклассическая музыка: Эстетика. Стилиевые особенности. Музыкальная форма. Рукопись. Владивосток, 2001.
212. *Щербо Т. А.* От менуэта к скерцо. К проблеме эволюции сонатно-симфонического цикла: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1976.
213. *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество. М., 1977.
214. *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Ереван, 1988.
215. **Юности честное зерцало или показание к житейскому обхождению. СПб, 1717. Факсимильное изд. М., 1990.**
216. *Яковлев М. М.* Гимн // Муз. энциклопедия: В 6 т. Т. 1. М., 1973.
217. *Ярхо Б. И.* Методология точного литературоведения // Контекст 1983. М., 1984.
218. *Abert H.* Einleitung // *Gluck C. W.* Orfeo ed Euridice. Wien; Leipzig, 1914 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XXI Jhg. Bd. 44a).
219. ***Albrechtsberger-Seyfried = Albrechtsberger J. G. Sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonielehre und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte. Systematisch geordnet, vermehrt und hrsg. v. seinem Schüler I. Ritter von Seyfried. Bd. 1. Wien, o. J.***
220. ***Albrechtsberger J. G. Gründliche Anweisung zur Composition. Leipzig, 1790.***
221. **AMZ = Allgemeine Musikalische Zeitung (Leipzig).**
222. *Arnold F. T.* The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the XVIIth and XVIIIth Centuries. Vol. 1–2. New York, 1965.
223. *Avison Ch.* An Essay on Musical Expression. London, 1753.
224. *Bach C. Ph. E.* Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Faksimile-Nachdruck der 1. Aufl. Berlin 1753 und 1762 / Hrsg. v. L. Hoffmann-Erbrecht. Leipzig, 1978.
225. **[Bartha D.] Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen / Hrsg. v. D. Bartha. Budapest, 1965.**
226. *Bauer W.* Antike Metren bei Beethoven // Schweizerische Musikzeitung. 1958. № 6 (Juni).
227. **Beethoven 1786–1799: L. van Beethoven. Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799 / Ed. by J. Kerman. Vol. 1–2. London, 1970.**
228. **BG = Beethoven L. van. Briefwechsel. Gesamtausgabe. Bd. 1–8 / Hrsg. v. S. Brandenburg. München, 1996–1998.**
229. *Bemetzrieder M.* Traité de musique. Paris, 1776.
230. *Berardi A.* Ragionamenti musicali. Bologna 1681.
231. **[Bernhard C.] Die Kompositionslehre H. Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhads / Hrsg. v. J. M. Müller-Blattau. Kassel, 1963.**
232. **BAMZ = Berliner allgemeine musikalische Zeitung. 1824–1830.**
233. *Biba O.* Beethoven und die «Liebhaber Concerte» in Wien im Winter 1807/1808 // Beethoven Kolloquium Wien 1977. Kassel, 1978.
234. **Birnbach H. Über die verschiedene Form grösserer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung // BAMZ. 1827. № 34, 35, 36, 37, 45, 46.**
235. *BKh = Ludwig van Beethovens Konversationshefte / Hrsg. v. K.-H. Köhler, D. Beck G. Herre u. a. Bd. 1–10. Leipzig, 1968–1993.*
236. ***Bononcini G. M. Musico prattico, op. 8. Bologna, 1673.***
237. *Born G.* Mozarts Musiksprache. Schlüssel zu Leben und Werk. München, 1985.

238. *Brandenburg S.* The Historical Background to the «Heiliger Dankgesang» in Beethoven's A-minor Quartet Op. 132 // *Beethoven Studies 3* / Ed. by A. Tyson. Cambridge, 1982.
239. *Braunbehrens V.* Mozart in Wien. 7 Aufl. Mainz, 1991
240. *Braunbehrens V.* Antonio Salieri. Ein Musiker im Schatten Mozarts? München; Mainz, 1992.
241. BRM = Brockhaus Riemann Musiklexikon / Hrsg. v. C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht. Mainz, 1989.
242. *Brown C.* The Orchestra in Beethoven's Vienna // *Early Music*. Vol. XVI. 1988. № 1.
243. **[Brown J.] Letters upon the Poetry and Music of the Italian Opera Addressed to a Friend. By the Late Mr. John Brown, Painter. Edinburgh, 1789.**
244. *Bücken E.* Die Musik des Rokokos und der Klassik. Potsdam, 1927.
245. **Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt. Mainz, 1824ff.**
246. *Castil-Blaze F. A. J.* Dictionnaire de musique moderne. Vol. 1–2. Paris, 1821.
247. *Cepede de la, B.* La poétique de la musique. T. 2. Paris, 1785.
248. *Cherubini L.* Andamenti d'armonia.
249. *Cholopow J.* Prinzipien der musikalischen Formbildung bei J. S. Bach: Die Struktur der Bachischen Fuge im Kontext der Entwicklung von Harmonik und Thematismus // *Beiträge zur Musikwissenschaft*. 1983. H. 2.
250. *Chusid M.* Some Observations on Lityrgy, Text and Structure in Haydn's Late Masses // *Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Karl Geiringer* / Ed. by H. C. Robbins Landon. London, 1970.
251. *Dahlhaus C.* Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. Kassel, 1967.
252. *Dahlhaus C.* Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax // *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. 1978. H 2.
253. **Daube J. E. Generalbaß in drey Accorden. Leipzig, 1756.**
254. *Deutsch O. E.* Vorwort // *Joseph Haydn. Werke. Bd. XXXI. Kanons* / Hrsg. v. O. E. Deutsch. München; Duisburg, 1959.
255. *Donington R.* The Rise of Opera. London; Boston, 1981.
256. *Downs Ph. G.* Classical Music. The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven. New York; London, 1992.
257. **Eximeno A. Dell' origine e delle regole della Musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione. Roma, 1774.**
258. **EM = Encyclopedie méthodique. Musique. T. 1: Publiée par MM. Framery et Ginguené. T. 2: Publiée par MM. Framery, Ginguené et de Momigny. Paris, 1791, 1818.**
259. *Floros C.* Beethovens Eroica and Prometheus-Music. Wilhelmshaven, 1978.
260. *Floros C.* Mozart-Studien I. Zu Mozarts Sinfonik, Opern- und Kirchenmusik. Wiesbaden, 1979.
261. **Fux J. J. Gradus ad Parnassum, sive manudictio ad compositionem musicae regulare. Viennae, 1725.**
262. **Fux J. J. Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmässigen Musikalischen Composition. Leipzig, 1742.**
263. *Gartrell C. A.* The Significance of the Leningrad Tabulatures in the Development of the Baryton // *Старинная музыка в контексте современной культуры: Проблемы интерпретации и источниковедения*. М., 1989.

264. **Gathy A. Musikalisches Conversations-Lexikon. 2 Aufl. Hamburg, 1840.**
265. *Gerhard A.* Republikanische Verhältnisse. Der «tragico fine» in den Dramen Metastasio // Zwischen Opera Buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert / Hrsg. v. J. Maehder, J. Stenzl. Frankfurt am Main, 1994.
266. **Gianelli P. Dizionario della musica sacra e profana. In 3 vol. Venezia, 1801.**
267. *Gill D.* (Ed.) The Book of the Piano. Oxford, 1981.
268. *Gmeiner J.* Menuett und Scherzo. Tutzing, 1979.
269. **Grohmann J. G. Kurzgefasstes Handwörterbuch über die schönen Künste. Bd. I. Leipzig, 1795.**
270. Grove = The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie. 20 Vol. London, 1980.
271. *Grundmann H., Mies P.* Studien zum Klavierspiel Beethovens und seiner Zeitgenossen. Bonn, 1966.
272. *Gülke P.* Zur Neuauflage der Sinfonie № 5 von L. van Beethoven. Werk und Edition. Leipzig, 1978.
273. *Heartz D.* Galant // Grove. Vol. 7.
274. *Heartz D.* Rococo // Grove. Vol. 16.
275. *Heartz D.* Haydn, Mozart, and the Viennese School 1740–1780. New York, 1995.
276. JH = Joseph Haydn in seiner Zeit. Eisenstadt, 1982.
277. *Jung H.* Die Pastorale: Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos. München, 1980.
278. **Hiller J. A. Wochentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend. 4 Bd. Leipzig, 1766–1770.**
279. *Hoboken A. van.* Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. 3 Bd. Mainz, 1971.
280. *Hogwood Chr.* Georg Friedrich Händel. Stuttgart, 1992.
281. *Hollis H. R.* The Musical Instruments of Joseph Haydn. Washington, 1977.
282. *Horsley I.* Fugue. History and Practice. New York; London, 1966.
283. *Hortschansky K.* Der tragische Held in der italienischen Oper am Ende des 18. Jahrhunderts // Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Libretto-Forschung. Eisenach, 1991.
284. *Hörwarthner M.* Joseph Haydns Bibliothek // Joseph Haydn in seiner Zeit. Eisenstadt, 1982.
285. **Kerst F. (Hrsg.) Die Erinnerungen an Beethoven. 2 Bd. Stuttgart, 1913.**
286. *Kinderman W.* Beethoven's Diabelli Variations. Oxford, 1987.
287. KH = Kinsky G., Halm H. Das Werk Beethovens. Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis. München; Duisburg, 1955.
288. *Kircher A.* Musurgia universalis. Romae, 1650.
289. *Kirillina L.* 3 Klavierquartette Es-Dur, D-Dur und C-Dur WoO 36 // Beethoven. Interpretationen seiner Werke / Hrsg. v. A. Riethmüller, C. Dahlhaus, A. L. Ringer. Laaber, 1994. Bd. 2.
290. *Kirillina L.* Russische Übersetzungen deutschen Musikschrifttums aus dem 18. Jahrhundert // Europa in der Frühen Neuzeit. Festschrift für Günter Mühlpfordt / Hrsg. v. E. Donnert. Weimar u. a., 1997. Bd. 3.
291. *Kirkendale W.* New Roads to Old Ideas in Beethoven's «Missa Solemnis» // The Musical Quarterly. 1970. Vol. LVI, № 4.
292. *Kirkendale W.* Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music. Durham, 1979.

293. *Kirnberger J. Ph. Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie.* Berlin; Königsberg, 1773.
294. *Kirnberger J. Ph. Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. 2 Bd.* Berlin, 1774.
295. *Kirnberger J. Ph. Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition als Vorbereitung zur Fugenkenntniss.* Wien, 1782.
296. *Knecht J. H. Elementarwerk der Harmonie.* München, 1814.
297. *Koch H. Chr. Versuch einer Anleitung zur Composition. Bd. 1–3.* Leipzig; Rudolstadt, 1782, 1787, 1793.
298. *Koch H. Chr. Musikalisches Lexikon (1802). Faksimile.* Hildesheim, 1964.
299. *Koch H. Chr. Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik.* Leipzig, 1807.
300. *Köchel L. von. Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts.* Wiesbaden, 1964.
301. *Kollmann A. F. Chr. An Essay on Practical Musical Composition.* London, 1799.
302. *Konrad U., Staehelin M. «allzeit ein buch». Die Bibliothek Wolfgang Amadeus Mozarts.* Wolfenbüttel, 1991.
303. *Kramer R. Beethoven and Carl Heinrich Graun // Beethoven Studies I / Ed. by A. Tyson.* New York, 1973.
304. *Kropfinger K. Klassik-Rezeption in Berlin (1800–1830) // Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert / Hrsg. v. C. Dahlhaus.* Regensburg, 1980.
305. *Landon H. C. R. Haydn: Chronicle and Works. The Years of The Creation 1796–1800.* London, 1977.
306. *Landon H. C. R. (Hrsg.) Das Mozart-Kompendium. Sein Leben — seine Musik.* München, 1991.
307. *Lindley M. Temperaments // Grove. Vol. 18.*
308. *Lippmann F. «Die Feen» und «Das Liebesgebot» oder Die Wagnerisierung diverser Vorbilder // Wagnerliteratur — Wagnerforschung. Bericht über das Wagner-Symposium München 1983 / Hrsg. v. C. Dahlhaus, E. Voss.* Mainz u. a., 1985.
309. *Lowinsky E. E. Taste, Style, and Ideology in Eighteenth-Century Music // Aspects of the Eighteenth Century / Ed. by A. Wasserman.* Baltimore, 1965.
310. *Luthy W. Mozart und die Tonartencharakteristik.* Baden-Baden, 1974.
311. *Mann A. The Study of Fugue.* New York, 1965.
312. *Mann A. Haydn as Student and Critic of Fux // Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Kalr Geiringer / Ed. By H. C. Robbins Landon.* London, 1970.
313. *Marpurg F. W. Abhandlung von der Fuge.* Leipzig, 1806.
314. *Marpurg F. W. Handbuch bey dem Generalbaße und der Composition.* Berlin, 1762.
315. *Marpurg F. W. Neue Methode allerley Arten von Temperaturen dem Claviere aufs bequemste mitzutheilen.* Berlin, 1790.
316. *Marx A. B. Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache // BAMZ 1824. № 19, 20, 21.*
317. *Mattheson J. Kleine General-Baß-Schule.* Hamburg, 1735.
318. *Mattheson J. Der vollkommene Kapellmeister.* Hamburg, 1739.
319. *Maunder R. Mozart's Requiem.* Cambridge, 1988.
320. *McClymond M. P. Aria // NGDO. London, 1994. Vol. 1.*
321. *Mertin J. Zur Klangbalance in Symphonisches Werk Beethovens // Beethoven Kolloquium Wien 1977. Kassel, 1978.*

322. *Mitchell W. J.* Modulation in C. Ph. E. Bach's «Versuch» // Studies in Eighteenth-Century Music. London, 1970.
323. *Montagnier J.-P.* Musicology, Politics and Heraldry: the Te Deum: a «State Motet» at the Time of Louis XIV and Louis XV. An Abstract // 16-th International Congress of the International Musicological Society. Musicology and Sister Disciplines: Past, Present and Future. London, 1997.
324. *Motte de la, D.* Harmonielehre. Kassel, 1976.
325. *MK = Das Mozart Kompendium. Sein Leben — seine Musik / Hrsg. v. H. Ch. Robbins Landon.* München, 1991.
326. **Mozart L. Gründliche Violinschule (1756). 2-te vermehrte Auflage. Augsburg, 1769.**
327. **Mozart W. A. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement. Werkgruppe 30. Bd. 1: Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart. Vorgelegt v. E. Hertzmann, C. B. Oldman. Fertiggestellt v. D. Heartz, A. Mann. Kassel, 1965.**
328. **Mozart/Briefe = Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe / Hrsg. v. W. A. Bauer, O. E. Deutsch, J. H. Eibl. Bd. 1–7. Kassel, 1962–1975.**
329. *Newman W. S.* The Sonata in the Classic Era. The 2 Volume of the History of the Sonata Idea. Chapell Hill, 1963.
330. *Nottebohm G.* Beethovens Studien. Bd. 1: Beethovens Unterricht bey J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Leipzig; Winterthur, 1873.
331. *Nottebohm G.* Zweite Beethoveniana. Leipzig, 1887.
332. *Nottebohm G.* Zwei Skizzenbücher von Beethoven aus den Jahren 1801 bis 1803. Neue Ausg. v. P. Mies. Leipzig, 1924.
333. *Ottenberg H. G.* Carl Philipp Emanuel Bach. Leipzig, 1982.
334. *Panofsky E.* Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition // Meaning in the Visual Arts. London, 1983.
335. *Pinthus G.* Das Konzertleben in Deutschland. Baden-Baden, 1977.
336. *Putnam A.* «Rhythmic harmony» as Taught by Johann Philipp Kirnberger // Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Karl Geiringer / Ed. by H. C. Robbins Landon. London, 1970.
337. **Quantz J. J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin 1752. Kassel u. a., 1992.**
338. *Raab A.* 7 Variationen über «God save the King» C-dur für Klavier WoO 78 // Beethoven. Interpretationen seiner Werke / Hrsg. v. A. Riethmüller, C. Dahlhaus, A. L. Ringer. Bd. 2. Laaber, 1994.
339. **Rameau J. Ph. Génération harmonique (1737). Faksimile. New York, 1966.**
340. **Rameau J. Ph. Code de musique pratique (1760). Faksimile. New York, 1965.**
341. *Ratner L.* Ars Combinatoria: Chance and Choice in Eighteenth-Century Music // Studies in Eighteenth-Century Music. London, 1970.
342. *Ratner L.* Classic Music: Expression, Form, and Style. New York; London, 1980.
343. **Reicha A. Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Komposition. 4 Bd. Wien, 1834.**
344. **Reichardt J. F. Briefe, die Musik betreffend / Hrsg. v. G. Herre, W. Siegmund-Schulze. Leipzig, 1976.**
345. *Riedel F. W.* Liturgie und Kirchenmusik // JH 1982.

346. *Riemann H.* Vorwort // Sinfonien der Pfälzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker). Breitkopf & Härtel, 1902 (Denkmäler Deutscher Tonkunst. II/III/1).
- 347. *Riepel J.* Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst. Regensburg; Wien, 1752.**
348. *Riepel J.* Grundregeln zur Tonordnung insgemein. Frankfurt; Leipzig, 1755.
- 349. *Riepel J.* Gründliche Erklärung der Tonordnung. Frankfurt; Leipzig, 1757.**
350. *Ringger K.* Die italienische Oper als Gegenstand von Parodie und Satire // Zwischen Opera Buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert / Hrsg. v. J. Stenzl, J. Maehder. Frankfurt am Main, 1994.
351. *Ritzel F.* Die Entwicklung der «Sonatenform» im musiktheoretischen Schrifttum des 18. Und 19. Jahrhunderts. 2. Auflage. Wiesbaden, 1969.
352. *Röder T.* Beethovens Sieg über die Schlachtmusik. Opus 91 und die Tradition der Battaglia // Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration / Hrsg. von H. Lühning, S. Brandenburg. Bonn, 1989.
353. *Rosen Ch.* The Classical Style. London, 1976.
354. *Rothschild F.* Musical Performance in the Times of Mozart and Beethoven: the Lost Tradition in Music. Part II. London; New York, 1961.
355. *Rousseau J. J.* Dictionnaire de Musique. Paris, 1768.
356. *Sachs C.* Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin, 1933.
- 357. *Sabbatini L. A.* Trattato sopra le fughe musicali. Venetia, 1802.**
- 358. *Scheibe J. A.* Der Critische Musicus. T. 1–2. Hamburg, 1738–1740.**
359. *Schindler A.* Biographie von Ludwig van Beethoven. Leipzig, 1973.
360. *Schmieder W.* Thematisch-Systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Johann Sebastian Bachs (BWV). Leipzig; Wiesbaden, 1966.
361. *Schrammek W.* Text // Museum Musicum. Historische Musikinstrumente. Leipzig, 1981.
- 362. *Schröter C. G.* Deutliche Aweisung zum Generalbass. Nordhausen, 1772.**
- 363. *Schubart Ch. F. D.* Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (1784). Leipzig, 1973.**
364. *Schubart Ch. F. D.* Deutsche Chronik. Leipzig, 1988.
365. *Smith P. J.* The Tenth Muse. Historical Study of the Opera Libretto. New York, 1970.
366. *Solomon M.* Beethoven's Tagebuch of 1812–1818 // The Beethoven Studies 3 / Ed. by A. Tyson. Cambridge, 1982.
367. *Spiess M.* Tractatus Musicus compositorio-practicus. Augsburg, 1746.
368. *Steinhaus H.* Der junge Beethoven und die Orgel // Beethoven-Jahrbuch X. Bonn, 1983.
- 369. *Steuber.* Ueber die Erweiterung des Rhythmus in der Musik // AMZ 1809, № 8.**
370. *Strohm R.* Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730). 2 Bd. Analecta musicologica, 16, 1976.
- 371. *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der schönen Künste (1771–1774). 4 Bd. Leipzig, 1792–1794.**
372. *Sumner F.* Haydn and Kirnberger: A Documentary Report // Journal of the American Musicological Society. 1975. N 3.
373. TDR = *Thayer A. W.* Ludwig van Beethovens Leben / Hrsg. v. H. Deiters, H. Riemann. Bd. 1–5. Leipzig, 1907–1923.

374. Thayer-Forbes = Thayer's Life of Beethoven / Rev. ed. by E. Forbes. Vol. 1-2. Princeton, 1967.
375. **Tosi P. F., Agricola J. F. Anleitung zur Singkunst (1757). Faksimile-Neudruck mit Nachwort und Kommentar von K. Wichmann. Wiesbaden – Leipzig – Paris, 1994.**
376. **Türk D. G. Klavierschule. Leipzig – Halle, 1789.**
377. **Türk D. G. Kurze Anweisung zum Generalbaßspiel. Halle und Leipzig, 1791.**
378. **Vogler's Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule. Offenbach, o. J. [1802].**
379. **Voss J. H. Zeitmessung der deutschen Sprache. Königsberg, 1802.**
380. **Walther J. G. Praecepta der musikalischen Composition [1708] / Hrsg. v. P. Benary. Leipzig, 1955.**
381. **Weber J. G. Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst. Bd. 1: Mainz, 1821 [erste Aufl. : 1817]. Bd. 2: Mainz, 1818.**
382. **Weber J. G. Über das Wesen des Kirchenstyls // Cäcilia. B. 3. Mainz, 1825.**
383. **Weber J. G. Über Tonmalerey // Cäcilia. B. 3. Mainz, 1825.**
384. **Wegeler F. G., Ries F. Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. Coblenz, 1838.**
385. **Werner J. G. Versuch einer kurzen und deutlichen Darstellung der Harmonielehre. Leipzig, 1818.**
386. **Westphal K. Vom Einfall zur Symphonie. Ein Blick im Beethovens Schaffensweise. Berlin, 1965.**
387. **Westrup J., Zaslav N. Orchestra // Grove 13. London, 1980.**
388. **WMZ = Wiener Mode-Zeitung und Zeitschrift für Kunst, schöne Literatur und Theater. 1818.**
389. **Winter R. Plans for the Structure of the String Quartet in C Sharp Minor op. 131 // Beethoven Studies 2 / Ed. by A. Tyson. London, 1977.**
390. **Wotquenne A. Thematisches Verzeichnis der Werke von C. Ph. E. Bach. Wiesbaden, 1965.**
391. **Zacconi L. Prattica di musica utile et necessaria... P. 2: Venetia, 1622.**
392. **Zarlino G. Le Istituzione harmoniche. Venetia, 1558.**
393. **Zarlino G. Le Istituzione harmoniche. Venetia, 1573. Faks. ed. Ridge-wood; New Jersey, 1966.**
394. **Zaslav N. Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception. Oxford, 1989.**

Указатель имен

- Абель** (Abel) Карл Фридрих (1723–1787), нем. гамбист и композитор, с 1759 жил в Лондоне – III: 220, 275, 308
- Аберт** (Abert) Герман (1871–1927), нем. музыковед – III: 90, 162, 280, 286, 296, 312
- Августин** (Augustinus) Аврелий Блаженный (354–430), христианский теолог и философ – II: 152
- Агрикола** (Agricola) Иоганн Фридрих (1720–1774), нем. композитор, ученик И. С. Баха и И. И. Кванца – III: 30, 138, 164, 187, 291
- Адльгассер** (Adlgasser) Антон Каетан (1729–1777), австр. композитор – II: 217; III: 294
- Адольфати** (Adolfati) Андреа (1721 или 1722–1760), итал. композитор, ученик Б. Галуппи – II: 70
- Аксаков** Константин Сергеевич (1817–1860), рус. поэт и публицист – III: 96
- Александр I** Павлович (1777–1825), рос. император с 1801 – II: 168; III: 70, 102, 222, 298
- Альбиниони** (Albinoni) Томмазо (1671–1750), итал. композитор – II: 94
- Альбрехтсбергер** (Albrechtsberger) Иоганн Георг (1736–1809), австр. композитор и теоретик – II: 15, 20, 40, 54, 63, 71, 76, 96, 166, 176, 181, 185–187, 189–192, 197, 199, 200; III: 9, 222, 254, 259, 302, 308, 310
- Альбрехтсбергер** (Albrechtsberger) Антон, австр. виолончелист, брат И. Г. Альбрехтсбергера – III: 309
- Альгаротти** (Algarotti) Франческо (1712–1764), итал. ученый, писатель и либреттист – III: 149, 164, 165
- Альдровандини** (Aldrovandini) Джузеппе (1673–1707), итал. композитор – III: 81
- Альменрэддер** (Almenräder) Карл (1786–1843), нем. фаготист и инструментальный мастер – III: 288, 289
- Алябьев** Александр Александрович (1787–1861), рус. композитор – III: 71
- Анджолени** (Angiolini) Гаспаро (1731–1803), итал. танцовщик, хореограф и композитор – III: 29, 100, 149, 150
- Андре** (Andrée) Иоганн (1741–1799), нем. композитор и нотоиздатель, отец И. А. Андре – III: 172
- Андре** (Andrée) Иоганн Антон (1775–1842), издатель, композитор, теоретик, исследователь творчества В. А. Моцарта; сын И. Андре – II: 183
- Анна Иоанновна** (1693–1740), рос. императрица с 1730 – III: 180
- Антипова** Татьяна Викторовна, совр. рос. музыковед – II: 138
- Анфосси** (Anfossi) Паскуале (1727–1797), итал. композитор – II: 141; III: 173, 280
- Аппони, Аппоньи** (Apponyi) Антон Георг (1751–1817), граф, венский меценат – III: 309
- Арайя** (Araija) Франческо (1709– после 1775), итал. композитор, с 1735 по 1759 работал в России – III: 86, 123
- Ариосто** (Ariosto) Лудовико (1474–1533), итал. поэт – III: 8, 141
- Аристид Квинтилиан** (Aristides Quintilianus) (II–III в.), греч. теоретик музыки – II: 28; III: 138
- Аристотель** (Aristoteles) (384/383–322 до н. э.), греч. философ и ученый – II: 124, 154; III: 4

- Арн** (Arne) Томас Огастин (1710–1778), англ. композитор – III: 64, 219
- Арнонкур** (Harnoncourt) Николаус (р. 1929), австр. дирижер – II: 219; III: 35
- Асафьев** Борис Владимирович (1884–1949), музыковед и композитор – II: 114; III: 4
- Асте** (Aste) Жан Милэр (псевдоним — Алари), фр. мастер, изобретатель офиклеида – III: 296
- Бадини** (Badini) Карло Франческо (?–1793), итал. либреттист – III: 143
- Байо** (Baillot) Пьер Мари Франсуа де Саль (1771–1842), фр. скрипач и композитор – III: 270.
- Банкьери** (Banchieri) Адриано (1568–1634), итал. композитор и теоретик – III: 67
- Барсова** Инна Алексеевна, совр. рос. музыковед – II: 8, 174; III: 193, 296
- Баумберг** (Baumburg) Габриэлла фон (1766–1839), австр. поэтесса – III: 170
- Баумгартен** (Baumgarten) Александр Готлиб (1714–1762), нем. философ – II: 152
- Бах** (Bach) Вильгельм Фридеман (1710–1784), нем. композитор, старший сын И. С. Баха – II: 88; III: 50, 51, 259, 330
- Бах** (Bach) Иоганн Кристиан (1735–1782), нем. композитор, младший сын И. С. Баха, «миланский» или «лондонский» Бах – II: 35, 51, 59, 117, 145, 146, 155; III: 13, 15, 16, 20, 49, 51, 68, 140, 220, 229, 247, 285, 289, 308, 330
- Бах** Иоганн Кристоф Фридрих (1732–1795), сын И. С. Баха, «бюкенбургский Бах» – III: 24, 259, 330
- Бах** (Bach) Иоганн Себастьян (1685–1750), нем. композитор – II: 6, 13, 15, 24, 30, 60, 64, 65, 67, 75, 114, 143, 175, 178, 180, 182, 184, 186, 187, 189, 193, 202, 208, 213, 217, 218; III: 5, 13, 31, 36, 40, 51, 55, 81, 82, 114, 117, 129, 160, 183, 203, 215, 222, 223, 226, 231, 259, 263, 264, 282, 285, 296, 317, 323, 330, 331
- Бах** (Bach) Карл Филипп Эмануэль (1714–1788), нем. композитор, сын И. С. Баха, «берлинский» или «гамбургский» Бах – II: 12, 15–17, 20, 24, 40, 45, 54, 62, 63, 69, 90, 101, 106, 135, 151, 180, 184, 213, 217; III: 13, 14, 17, 25, 37, 50, 51, 68, 78, 171, 202–204, 215, 217, 218, 222, 228–260, 264–266, 275, 277, 325, 326, 330
- Бахман** (Bachmann) Георг Людвиг, нем. композитор – III: 224
- Бек** (Beck), скрипач-любитель из Праги – III: 309
- Беллини** (Bellini) Винченцо (1801–1835), итал. композитор – III: 134
- Бём** (Böhm) Иоганн Генрих, нем. театр. деятель; глава странствующей труппы – III: 151
- Бём** (Böhm) Йозеф Михаэль (1795–1876), австр. скрипач, исполнитель поздних квартетов Бетховена – III: 316
- Бём** (Böhm) Теобальд (1794–1881), нем. мастер духовых инструментов – III: 282
- Бемецридер** (Bemetzrieder) Антон (1743 или 1748 – ок. 1817), теоретик музыки, уроженец Эльзаса, работал в Париже и Лондоне – II: 129
- Бенда** (Benda) Георг Антон или Йиржи Антонин (1722–1795), чеш. композитор, брат скрипача и композитора Ф. Бенды – III: 40, 148, 151, 224
- Бенелли** Антонио (1771–1830), итал. композитор, работал в Дрездене – II: 180, 196
- Берарди** (Berardi) Анджело (ок. 1630–1694), итал. композитор и теоретик – II: 188
- Бёрд** (Bird, Byrd) Уильям (1543–1623), англ. композитор – III: 67, 284
- Березин** Валерий Владимирович, совр. рос. музыковед – II: 7; III: 231, 282, 287, 288, 292, 305
- Березовский** Максим Созонтович (1745–1777), рус. композитор – III: 123, 178
- Берлиоз** (Berlioz) Луи Гектор (1803–1869), фр. композитор – II: 209; III: 44, 60, 146, 214, 215, 232, 233, 235, 296, 329

- Бернакки** (Bernacchi) Антонио Мария (1685–1756), итал. певец-кастрат – III: 129, 134
- Бёрни** (Burney) Чарльз (1726–1814), англ. композитор и музыковед – III: 164, 165, 215, 217, 218, 235, 286
- Бертон** (Berton) Анри Монтан (1767–1844), фр. композитор – III: 147, 214
- Бертони** (Bertoni) Фердинандо, итал. композитор – II: 182
- Берфорд** Татьяна Валерьевна, совр. рос. музыковед – III: 324
- Берше** (Berchet) Джованни (1783–1851), итал. поэт и литературный критик – III: 173
- Бетти** (Beattie) Джеймс (1735–1803), английский писатель, поэт и философ – III: 126
- Бетховен** (Beethoven) Иоганна ван (урожд. Рейс; 1784–1868), жена К. А. К. ван Бетховена – II: 168
- Бетховен** (Beethoven) Карл ван (1806–1858), сын К. А. К. ван Бетховена – II: 169, 170, 221
- Бетховен** (Beethoven) Каспар Антон Карл (1774–1815), брат Л. ван Бетховена – II: 168
- Бетховен** (Beethoven) Людвиг ван (1770–1827), нем. композитор – II: 7, 13, 14, 16–24, 26, 28, 32, 33, 35–37, 39, 44–46, 53, 54, 56, 57, 59–61, 63, 64, 66–69, 75, 76, 81–83, 85–93, 95, 97, 104, 108, 111, 112, 114, 119–132, 127, 133–135, 144, 147, 148–151, 155–159, 162–174, 176, 181–183, 185–187, 190, 191, 193, 195–204, 206, 207, 210–213, 219, 221–223; III: 6, 10, 11, 16, 17, 19, 21, 26, 27, 30, 31, 35, 37, 38, 41, 42, 45–50, 52, 53, 55–59, 62–68, 72–79, 82, 88–97, 99, 103, 104, 106, 108–112, 114, 115, 118, 119, 121–125, 130, 147–149, 151, 161, 162, 165, 167, 168, 170, 171, 176, 177, 180, 183, 185, 187, 191, 201, 202, 204–209, 210–212, 215–218, 220, 222, 224, 225, 229–234, 237–239, 241–245, 247–253, 258–261, 264, 267, 270, 272–275, 277, 279, 280, 282–286, 288, 289, 291, 293, 294, 296, 297, 299–302, 305–309, 311, 315–317, 321–327, 329, 330
- Биба** (Biba) Отто, австр. музыковед – III: 320
- Бибер** (Biber) Генрих Игнац Франц (1644–1704), австр. скрипач и композитор – II: 217
- Бион** (Bion) из Смирны (II век до н. э.), греч. поэт – III: 84
- Бирнбах** (Birnbach) Генрих, нем. теоретик – II: 112, 157
- Бихтелер** (Bichteler) фон Грейфенталь, Матиас Сигизмунд (?–1744), австр. композитор – II: 214, 215, 217
- Блинова** Светлана Владимировна, совр. рос. музыковед – II: 7; III: 104
- Блоу** (Blow) Джон (1649–1708), англ. композитор – III: 182, 183
- Бобровский** Виктор Петрович (1906–1979), сов. музыковед – III: 45, 65
- Боварле-Шарпантье** (Beauvarlet-Charpentier) Жан-Мари (1766–1834), фр. композитор – III: 69, 70
- Богак** (Bohak) Иоганн, венский клавирный мастер – III: 320
- Бойс** (Boyce) Уильям (1711–1779), англ. композитор и органист – III: 219
- Боккерины** (Boccherini) Джованни Гастоне (1742– после 1799), брат Л. Боккерины, поэт и либреттист – III: 54
- Боккерины** (Boccherini) Луиджи (1743–1805), итал. композитор и виолончелист, с 1769 работал в Мадриде – II: 18, 28, 90, 201, 209, 213; III: 14, 49, 107, 213, 216, 242, 245, 273, 274, 280, 308–310

- Бонончини** (Bononcini) Джованни (1670–1747), сын Дж. М. Бонончини, итал. композитор – II: 66, 102; III
- Бонончини** (Bononcini) Джованни Мария (1642–1678), итал. композитор и теоретик – II: 188, 189
- Борн** (Born) Гундхардт, нем. математик и музыковед, автор книги о В. А. Моцарте – II: 30, 137
- Бородин** Александр Порфирьевич (1833–1887), рус. композитор и химик – III: 121
- Борозини** (Borosini) Франческо (ок. 1690 – после 1747), итал. певец-тенор – III: 129
- Бортнянский** Дмитрий Степанович (1751–1825), рус. композитор – II: 103; III: 123, 174, 178, 265, 275
- Брамс** (Brahms) Иоганнес (1833–1897), нем. композитор – II: 173
- Бранденбург** (Brandenburg) Зигхардт, нем. музыковед – II: 182
- Браун** (Brown) Джон, англ. художник и литератор – III: 164–166, 188, 238
- Браун** (Brown) Клайв, англ. музыковед – III: 233
- Брежнева** Ирина Вячеславовна, совр. рос. музыковед – II: 8
- Брейнинг** (Breuning) Герхард фон (1813–1892), австр. врач, автор воспоминаний о Бетховене – III: 92
- Бремнер** (Bremner) Роберт (1713–1789), шотл. скрипач и нотоиздатель, ученик Ф. Джеминиани – III: 135
- Бриджтауэр** (Bridgetower) Джордж Полгрин (1779–1860), англ. скрипач – III: 270
- Бродвуд** (Broadwood) Джон (1732–1812), англ. фабрикант клавесинов и фортепиано, зять и компаньон Б. Шуди, после его смерти глава лондонской фирмы «Джон Бродвуд и сыновья» – III: 320, 321
- Бродвуд** (Broadwood) Томас (1786–1861), англ. фортепианный мастер, сын и компаньон Дж. Бродвуда – III: 321, 322
- Броше** (Brosche) Гюнтер, австр. музыковед – II: 64
- Брукнер** (Bruckner) Антон (1824–1896), австр. композитор – II: 165; III: 294
- Бруннер** (Brunner), мадмуазель, скрипачка из Праги – III: 309
- Брунsvик** (Brunswick) Франц фон (1777–1849), венг. граф, друг Л. ван Бетховена – III: 92
- Брянцева** Вера Николаевна (1927–1998), сов. музыковед – III: 174
- Буальдьё** (Boieldieu) Адриен (1775–1834), фр. композитор – III: 214
- Буини** (Buini), Джованни Мария (1687–1739), итал. композитор и либреттист – III: 144
- Букстехуде** (Buxtehude) Дитрих (1637–1707), нем. композитор – III: 226
- Булычёва** Анна Валентиновна, совр. рос. музыковед – III: 129
- Бутир** Леонид Миронович, музыковед (ныне живет в Израиле) – III: 281, 299
- Бьянки** (Bianchi) Франческо, итал. либреттист – III: 143
- Бюкен** (Bücken) Эрнст (1884–1949), нем. музыковед – III: 4
- Бюргер** (Bürger) Готфрид Август (1747–1794), нем. поэт – III: 172–174, 185
- Вагензейль** (Wagenseil) Георг Кристоф (1715–1777), австр. композитор – II: 151, 178
- Вагнер** (Wagner) Рихард (1813–1883), нем. композитор – II: 22, 55; III: 40, 43, 58, 60, 130, 163, 179, 296, 329, 330
- Вайнмюллер** (Weinmüller) Карл Фридрих Клемент (1764–1828), венский певец-бас – III: 222

- Вайс** (Weiss) Сильвиус Леопольд, дрезденский лютнист и композитор – III: 279
- Вайсе** (Weisse) Кристиан Феликс, нем. поэт – III: 170
- Вакенродер** (Wackenroder) Вильгельм Генрих (1773–1798), нем. философ – III: 212
- Вальтер** (Walther) Антон (1752–1826), венский фортепианный мастер – III: 318, 319
- Вальтер** (Walther) Иоганн Готфрид (1684–1748), нем. композитор и теоретик, ученик и родственник И. С. Баха – II: 14, 25, 29, 42, 74, 175, 197; III: 14, 138, 160, 237
- Ваньхаль** (Vanhal) Иоганн (Ян) Баптист (1739–1813), чеш. композитор и скрипач – III: 68, 274, 308
- Ватто** (Vatteau) Антуан (1684–1721), фр. художник – III: 13
- Вебер** (Weber) Даниэль, нем. музыкальный критик начала XIX в. – III: 113, 114, 116
- Вебер** (Weber) Карл Мария фон (1786–1826), нем. композитор – II: 6, 16, 37, 218; III: 71, 73, 141, 151, 152, 216, 280, 289, 329, 330
- Вебер** (Weber) Якоб Готфрид (1779–1839), нем. юрист, композитор и теоретик – II: 20, 25, 26, 31, 43, 44, 73, 91, 210, 211, 214, 215, 219; III: 67
- Веберн** (Webern) Антон фон (1883–1945), австр. композитор – II: 144; III: 193
- Вегелер** (Wegeler) Франц Герхард (1765–1848), нем. врач, друг Л. ван Бетховена – II: 211, 311
- Вейдингер** (Weidinger) Антон (1767–1852), венский трубач-виртуоз – III: 292
- Верацци** (Verazzi) Маттиа (ок. 1730–1794), итал. либреттист – III: 143
- Вергилий** (Vergilius) Марон Публий (70–12 до н. э.), рим. поэт – III: 84
- Верди** (Verdi) Джузеппе (1813–1901), итал. композитор – III: 141, 179, 329
- Вернер** (Werner) Иоганн Готфрид, нем. теоретик музыки – II: 44
- Вестерхольт-Гизенберг** (Westerholt Gysenberg) Вильгельм, сын Ф. Л. А. Вестерхольт-Гизенберга, боннский флейтист-дилетант – III: 283
- Вестерхольт-Гизенберг** (Westerholt Gysenberg) Мария Анна Вильгельмина (1774–1852), дочь Ф. Л. А. Вестерхольт-Гизенберга, боннская дилетантка-пианистка – III: 283
- Вестерхольт-Гизенберг** (Westerholt Gysenberg) Фридрих Людольф Антон, барон, боннский фаготист-дилетант – III: 283
- Вестфаль** (Westphal) Курт, нем. музыковед – II: 56
- Ветлицына** Ирина Михайловна, совр. рос. музыковед – III: 279
- Вивальди** (Vivaldi) Антонио (1678–1741), итал. композитор и скрипач – III: 90, 213, 224, 249, 292
- Вигано** (Vigano) Сальваторе (1769–1821), итал. танцовщик, балетмейстер и композитор, родственник и ученик Л. Боккерини – III: 100, 149, 150
- Виланд** (Wieland) Кристоф Мартин (1733–1813), нем. поэт и писатель – III: 50
- Винтер** (Winter) Петер фон (1754–1825), нем. композитор – II: 16, 220; III: 35, 36, 82, 88, 108, 120, 151, 288
- Винчи** (Vinci) Леонардо (1690/97–1727), итал. композитор – II: 191
- Виотти** (Viotti) Джованни Баттиста (1755–1824), итал. скрипач и композитор, работал в Париже и Лондоне – III: 213, 214, 270
- Витт** (Witt) Фридрих (1770–1836), нем. композитор – III: 121
- Вольтер** (Voltaire), настоящее имя Мари Франсуа Аруэ (1694–1778), фр. писатель и философ – II: 138, 140, 141; III: 27, 48

- Враницкий** (Wranizky) Пауль (1759–1831), австр. композитор и скрипач – II: 104; III: 93, 123, 308
- Вязкова** Елена Васильевна, совр. рос. музыковед – III: 79
- Габлиц** (Hablitz) Федор, переводчик на рус. язык трактата Д. Кельнера – II: 28
- Габран** (Gabrahan) Иоганн, инструментальный мастер, работал при дворе Екатерины II – III: 265
- Габсбурги** (Habsburg), династия – III: 215, 218
- Гайдн** (Haydn) Михаэль (1737–1806), австр. композитор, брат Й. Гайдна – II: 26, 92, 182, 191, 194, 195, 213, 216–218, 220–223; III: 108, 273, 287, 291, 294
- Гайдн** (Haydn) Франц Йозеф (1732–1809), австр. композитор – II: 7, 13, 15, 19–23, 28, 34–37, 44, 45, 55–57, 66, 67, 71, 75, 76, 82, 88, 91, 92, 95, 98, 100, 102, 103, 105, 106, 118, 122, 133–135, 139, 143, 151, 155–158, 161, 164, 166, 167, 168, 174, 177, 180, 181, 185, 191, 196, 198, 201–207, 210–213, 216, 218, 221, 223; III: 10, 11, 16, 17, 25–27, 35–38, 41, 45–50, 54–56, 60, 62, 64–66, 68, 71–74, 82, 86, 87, 89–91, 98, 99, 103–109, 118, 121, 122, 126, 131, 136, 149, 154, 159, 165, 167, 170, 171, 176–178, 195, 198, 200, 204, 208, 211, 213, 218, 220, 222, 224, 227–229, 231, 234, 235, 237–239, 241–244, 247, 249–253, 256–258, 260, 261, 264, 267, 306, 308–315, 317, 319–323, 326, 330, 331
- Галеацци** (Galeazzi) Франческо, итал. композитор и теоретик – II: 144; III: 236
- Галуппи** (Galuppi) Бальдассаре (1706–1785), итал. композитор – II: 104, 183; III: 48, 62, 120, 224
- Ганслик** (Hanslick) Эдуард (1825–1904), австр. музыковед – III: 3
- Гардинер** (Gardiner) Джон Эллиот, англ. дирижер – II: 163
- Гартрелл** (Gartrell) Кэрол, англ. музыковед – III: 276
- Гаспарини** (Gasparini) Франческо (1668–1727), итал. композитор – II: 202; III: 129
- Гассман** (Gassmann) Флориан Леопольд (1729–1774), австр. композитор – III: 144, 220, 224
- Гати** (Gathy) А., автор музыкального словаря – II: 112
- Гварини** (Guarini) Джан Баттиста (1538–1612), итал. поэт – III: 84, 85
- Гверчино** (Guercino) Джованни Франческо (1591–1766), итал. художник – III: 85
- Гебенштрейт** (Hebenstreit) Панталеон (1669–1750), нем. скрипач, изобретатель панталеона, разновидности фортепиано – III: 264
- Гегель** (Hegel) Георг Вильгельм Фридрих (1770–1831), нем. философ – III: 212
- Гейл** (Gale), Патрик, англ. музыковед – III: 258
- Геллерт** (Gellert) Кристиан Фюрхтеготт (1715–1769), нем. поэт – II: 123, 221; III: 92
- Гёльдерлин** (Hölderlin) Фридрих (1770–1843), нем. поэт – III: 127
- Гендель** (Händel) Георг Фридрих (1685–1759), нем. и англ. композитор – II: 6, 45, 65, 71, 77, 90, 94, 102, 141, 142, 177, 178, 186, 208, 209, 217, 218, 223; III: 10, 36, 52, 55, 67, 72, 85–87, 108, 116, 117, 128, 129, 140, 143, 158, 161, 162, 165, 182–184, 220, 222, 230, 231, 234, 235, 279, 282, 284, 293, 294, 301, 330, 331
- Генцингер** (Genzinger) фон, Марианна (Мария Анна Сабина), венская пианистка-любительница, приятельница Й. Гайдна – III: 45, 319
- Гервер** Лариса Львовна (урожд. Кальман), совр. рос. музыковед – II: 8, 137; III: 6, 7
- Гердер** (Herder) Иоганн Готфрид (1744–1803), нем. писатель – III: 21, 92, 95, 99, 112, 167, 174, 175
- Герре** (Herre) Грита, нем. музыковед – II: 64
- Герстенберг** (Gerstenberg) Иоганн Даниэль (1758–1841), нем. нотоиздатель и книготорговец; работал в Киеве и СПб – III: 52, 303

- Гертель** (Härtel) Готфрид Кристоф (1763–1827), нем. нотопиздатель и фортепианный фабрикант; с 1795 совладелец, а после смерти К. Г. Брейткопфа (1750–1800) глава фирмы «Брейткопф и Гертель» — II: 13, 32, 221; III: 74, 238, 252
- Герхард** (Gerhard) Вильгельм Кристиан Леонхард (1780–1854), лейпцигский коммерсант и поэт-любитель — III: 210
- Гесс де Кальве** (Hess de Calve) Густав (Адольф) Густавович (1784–?), композитор и теоретик музыки венг. происхождения, с 1814 принял рос. подданство — II: 159
- Гесслер** (Hässler, Haessler) Иоганн Вильгельм (1747–1822), нем. композитор и пианист, с 1792 жил в России — III: 123, 173, 220, 265
- Гёте** (Goethe) Иоганн Вольфганг фон (1749–1732), нем. поэт — II: 123, 170, 206; III: 23, 50, 67, 91–93, 151, 170, 267, 324
- Гин** (Guines) де, Адриен-Луи Боньер де Суатр, граф, фр. дипломат, флейтист-любитель — II: 113; III: 277
- Гин** (Guines) де, мадемуазель, дочь графа де Гина — дилетантка, арфистка, брала у В. А. Моцарта уроки композиции — II: 113; III: 277
- Гинрихс** (Hinrichs) Иоганн Христиан (1759–1823), историк и исследователь русской роговой музыки — III: 298
- Гиппократ** (Hippokrates) (ок. 460– ок. 370 до н. э.), греч. врач — II: 206
- Гировец**, Йировец (Gyrowetz), Адальберт (1763–1850), австр. композитор — III: 219, 268, 288
- Глареан** (Glareanus), наст. имя Генрих Лорити (1488–1563), швейц. ученый и теоретик музыки — II: 26, 137
- Глёлль** (Glögl) Франц Ксавер, нем. композитор — II: 86; III: 294
- Глинка** Михаил Иванович (1804–1857), рус. композитор — II: 6, 18, 73, 74, 204; III: 28, 44, 121, 123, 141, 228, 249, 281, 301, 329
- Глинская** Елена Васильевна (1508–1538), великая княгиня Московская, мать Ивана Грозного — III: 183
- Глюк** (Gluck) Кристоф Виллибальд (1714–1787), нем. и австр. композитор — II: 20, 23, 37, 50–52, 59, 85, 87, 90, 92, 98, 101, 103, 109, 151, 166; III: 11–19, 28–31, 33, 40, 42, 43, 46–49, 55, 57, 58, 62, 72, 86, 89–91, 108, 120, 121, 126, 130, 131, 136, 137, 139–143, 146–150, 159, 161, 162, 165, 171, 179, 185, 213, 228, 237, 241, 245, 247, 251, 252, 267, 277, 283, 285–287, 291, 293–295, 301, 330
- Гмайнер** (Gmeiner) Йозеф, австр. музыковед — III: 102, 118
- Голицын** Николай Борисович (1794–1866), князь, виолончелист-дилетант — II: 150, 222; III: 309, 316
- Головина** Варвара Николаевна (1766–1821), графиня, урожд. княжна Голицына — III: 222
- Гольдони** (Goldoni) Карло (1707–1793), итал. драматург — II: 156; III: 85, 87, 132, 134, 144, 164–166
- Гомер** (Homeros), легендарный греческий поэт — II: 64, 113, 134, 153
- Гонзага** (Gonzaga), династия герцогов Мантуи — III: 35
- Гораций** (Horatius) Флакк Квинт (65–8 до н. э.), рим. поэт — II: 144; III: 45, 84
- Госсек** (Gossec) Франсуа-Жозеф (1734–1829), фр. композитор бельг. происхождения, ученик Ж.-Ф. Рамо — II: 85; III: 83, 161, 214, 215, 227, 295, 301
- Гофман** (Hoffmann) Эрнст Теодор Амадей (1776–1822), нем. писатель и композитор — II: 139, 159, 196, 207, 210, 218; III: 11, 24, 94

- Гофмейстер, Хофмайстер** (Hoffmeister) Франц Антон (1754–1812), нем. композитор и нотопечататель – III: 252, 283, 315
- Грайнер** (Greiner) И. Г., нем. изобретатель разновидности фортепиано – III: 265
- Граун** (Graun) Карл Генрих (1703/1704–1759), нем. композитор – II: 213; III: 28, 35, 40, 68, 184, 187, 215
- Гретри** (Gretry) Андре-Эрнест-Модест (1741–1813), фр. композитор – III: 62, 63, 147, 160, 174, 215, 227, 230, 237, 238, 249, 289, 303, 329
- Грибоедов** Александр Сергеевич (1795–1829), рус. писатель и дипломат – III: 289
- Григ** (Grieg) Эдвард Хагеруп (1843–1907), норв. композитор – III: 331
- Григорий** (Gregorius) I Великий (правил 590–604), папа римский – II: 212
- Грильпарцер** (Grillparzer) Франц (1791–1872), австр. писатель – III: 46
- Громан** (Grohmann) Иоганн Георг, нем. лексикограф – II: 112, 153
- Гульельми** (Guglielmi) Пьетро Алессандро (1728–1804), итал. композитор – III: 279, 296
- Гуммель** (Hummel) Иоганн Непомук (1778–1873), австр. композитор и пианист, ученик В. А. Моцарта – II: 16, 31, 173, 186, 222; III: 71, 72, 82, 123, 124, 229, 245, 317, 320, 321
- Гуно** (Gounod) Шарль (1818–1893), фр. композитор – III: 264
- Гюльке** (Gülke) Петер, нем. музыковед – II: 162
- Да Понте** (Da Ponte) Лоренцо (1749–1838), аббат, итал. либреттист – III: 63, 134, 163
- Даво** (Daveau) Жан-Батист (1742–1822), фр. композитор – III: 215
- Дальберг** (Dahlberg), граф, изобретатель стеклянно-струнной гармоник – III: 304
- Дальхауз** (Dahlhaus) Карл (1928–1989), нем. музыковед – II: 45, 131
- Даргомыжский** Александр Сергеевич (1813–1869), рус. композитор – II: 74
- Даубе** (Daube) Иоганн Фридрих (ок. 1730–1797), нем. теорбист и музыковед – II: 11, 159
- Даунс** (Downs) Филипп, англ.-канад. музыковед – II: 7; III: 307
- Дебюсси** (Debussy) Клод Ашиль (1862–1918), фр. композитор – III: 193, 331
- Дегтярев** Степан Аникиевич (1766–1813), рус. композитор – III: 299
- Дейм** (Deum) **фон Штржитеж**, Йозеф, граф (1750–1804), владелец художественной галереи в Вене – III: 258
- Декарт** (Descartes) Рене (1596–1650), фр. философ и ученый – II: 138; III: 126
- Дембшер** (Dembscher) Игнац (1777/1776–?), венский банкир, виолончелист-любитель – III: 316
- Дени** (Denis) П., переводчик на фр. яз. трактата И. Й. Фукса «Gradus ad Parnassum» – II: 177
- Денисов** Эдисон Васильевич (1929–1996), рус. композитор – II: 206, 222
- Деннер** (Denner) Иоганн Кристоф (1655–1707), нюрнбергский мастер по изготовлению деревянных духовых – III: 285
- Державин** Гаврила Романович (1743–1816), рус. поэт – III: 61, 142, 155, 167, 169, 181, 182, 262
- Детуш** (Destouches) Андре Кардиналь (1672–1749), фр. композитор – III: 146
- Джанелли** (Gianelli) Пьетро, итал. лексикограф – II: 174
- Джованнини** (Giovannini) Пьетро, итал. либреттист – III: 143
- Джонс** (Jones) Дэвид Уин, музыковед – III: 60
- Джулиани** (Giuliani) Мауро (1781–1829), итал. гитарист, певец и композитор – III: 280

- Дзено** (Zeno) Апостоло (1668–1750), итал. поэт и либреттист – III: 85
- Диабелли** (Diabelli) Антонио (1781–1858), австр. нотоиздатель и композитор, ученик М. Гайдна – II: 18; III: 82, 110, 280
- Дидро** (Diderot) Дени (1713–1784), фр. философ и писатель – III: 85, 101
- Дис** (Dies) Альберт Кристоф (1755–1822), нем. живописец, биограф Й. Гайдна – III: 239
- Диттерсдорф** (Dittersdorf) Карл Диттерс фон (1739–1799), австр. скрипач и композитор – II: 157; III: 37, 86, 93, 145, 195, 196, 272, 274
- Диц** (Dietz) Иоганн Кристиан, парижский мастер по изготовлению арф и фортепиано – III: 266
- Диц** А. Ф. — см. Тиц А. Ф.
- Дольче** (Dolce) Карло, итал. художник – II: 210
- Донингтон** (Donington) Роберт (1907–1990), англ. гамбист и музыковед – III: 42
- Доницетти** (Donizetti) Гаэтано (1797–1848), итал. композитор – III: 132, 134
- Драгонетти** (Dragonetti) Доменико (1763–1846), итал. контрабасист и композитор – III: 213, 274
- Драйден** (Dryden) Джон (1631–1700), англ. поэт – III: 182
- Друэ** (Drouet), Луи ((1792–1873), фр. флейтист – II: 166, 167
- Дубянский** Фёдор Михайлович (1760–1796), рус. композитор – III: 24
- Дуков** Евгений Владимирович, совр. рос. музыковед – III: 225, 228
- Дункер** (Dunker) Иоганн Фридрих (ум. 1842), нем. литератор – II: 86; III: 277
- Дусик** (Dusik, Dussek) Ян (Иоганн) Ладислав (1760–1812), чеш. композитор и пианист – III: 220
- Душек** (Dushek) Франтишек Ксавер (1731–1799), чеш. композитор – III: 82
- Дэвис** (Davies) Марианна, англ. исполнительница на стеклянной гармонике – III: 267
- Дэвис** (Davies) Сесилия, сестра М. Дэвис – III: 267
- Дюпор** (Duport) Жан-Луи (1749–1819), брат П. Дюпора, фр. виолончелист и композитор, работал в Берлине – III: 216, 273
- Дюпор** (Duport) Пьер (1741–1818), брат Ж.-Л. Дюпора, фр. виолончелист и композитор, работал в Берлине – III: 216, 273
- Дюрниц** (Dürnitz) фон, Таддеус (1756–1807), барон, фаготист-дилетант из Мюнхена – III: 289
- Еврипид** (Euripides) (ок. 480–406 до н. э.), греч. драматург – II: 27; III: 121
- Ейтелес** (Jeitteles) Алоиз (1794–1858), австр. поэт-любитель – II: 123; III: 171
- Екатерина II** Алексеевна (1729–1796), рос. императрица с 1762 – II: 27; III: 103, 151, 220, 295
- Елизавета I** Тюдор (1533–1603), англ. королева с 1558 – III: 87, 258
- Елизавета** Алексеевна (1779–1826), супруга императора Александра I – II: 89; III: 222, 277, 280
- Елизавета** Петровна (1709–1761/62), рос. императрица с 1741 – III: 142, 181
- Жаден** (Jadin) Луи Эмманюэль (1768–1853), фр. композитор, скрипач и пианист – III: 68–70
- Жан-Поль** (Jean-Paul), наст. имя Иоганн Пауль Фридрих Рихтер (Richter) (1763–1825), нем. писатель – III: 96
- Жаннекен** (Jannequin) Клеман (ок. 1485– ок. 1560), фр. композитор – III: 67

- Жоскен** (Josquin) Дебре (ок. 1440–1521 или 1524), франко-фламандский композитор – II: 188
- Жуковский** Василий Андреевич (1783–1852), рус. поэт – III: 172
- Заслав** (Zaslaw) Нил (р. 1939), амер. музыковед – II: 7; III: 200, 227, 229, 232, 233
- Заутер** (Sauter) Самуэль (1766–1846), нем. поэт – III: 170
- Захарова** Ольга Ивановна, совр. рос. музыковед – II: 133
- Зейфрид** (Seyfried) Игнац фон (1776–1841), австр. композитор, дирижер и литератор – II: 16, 186
- Зеленка** (Zelenka) Ян Дисмас (1679–1745), чеш. композитор – II: 178
- Зехтер** (Sechter) Симон (1788–1867), австр. теоретик музыки и педагог – II: 223
- Зильберман** (Silbermann) Готфрид (1683–1753), нем. органостроитель – III: 263, 317
- Зильберман** (Silbermann) Иоганн Даниэль (1717–1766), клавирный мастер из Страсбурга, племянник Г. Зильбермана – III: 263
- Зимрок** (Simrock) Николаус (1752–1833), валторнист боннской капеллы, нотоиздатель – II: 165
- Зимрок** (Simrock) Петер Йозеф (1792–1862), сын Н. Зимрока, нотоиздатель – II: 168
- Зографи** (Sografi) Симеоне Антонио, итал. либреттист – III: 143
- Зотова** Евгения Викторовна, совр. рос. музыковед – III: 268
- Зульцер** (Sulzer) Иоганн Георг (1720–1779), нем. философ и эстетик – II: 11, 12, 20, 63, 70, 112, 115, 128, 152–154, 158, 195; III: 10, 28, 29, 72, 103, 166, 167, 173, 182, 187
- Зюсмайр** (Süssmayr) Франц Ксавер (1766–1803), австр. композитор, ученик В. А. Моцарта – II: 219
- Иван IV** Васильевич **Грозный** (1530–1584), рус. царь с 1547 – III: 183
- Ингелиус** (Ingelius) Аксель Габриель (1822–1868), фин. композитор – II: 73
- Иосиф I** (Joseph) Габсбург (1678–1711), австр. эрцгерцог, с 1705 император Священной римской империи – II: 178
- Иосиф II** (Joseph) Габсбург (1741–1790), с 1765 император Священной римской империи – II: 69, 85, 214–218; III: 18, 102, 145, 183, 222, 305
- Йоммелли** (Jommelli) Никколо (1714–1774), итал. композитор – II: 58, 87, 98, 182, 216; III: 62, 143, 150, 162, 165, 191, 217, 291
- Кавалли** (Cavalli) Франческо (1602–1676), итал. композитор – III: 129
- Кавальери** (Cavalieri) Катарина (1760–1801), австр. певица-сопрано, ученица А. Сальери – III: 131, 145
- Кавос** Катерино Альбертович (1775–1840), рус. композитор итал. происхождения; с 1799 жил в России – III: 123
- Кайзер** (Kaiser) И. Х., рус. композитор нем. происхождения – III: 71
- Кайзер** (Keiser) Филипп Кристоф, нем. композитор – III: 151
- Каллегари** (Callegari) Антонио, итал. композитор и теоретик музыки – II: 139
- Кальман** Л. Л. — см. Гервер Л. Л.
- Кальцабиджи** (Calzabigi) Раньери (1714–1795), итал. либреттист – III: 144

- Камбини** (Cambibi) Джузеппе (ок. 1746–1825?), итал. композитор, с 1773 работал в Париже – III: 214, 308
- Кампе** (Campe) Иоахим Генрих (1746–1818), нем. филолог, литератор и церк. деятель – III: 170
- Кампра** (Campra) Андре (1660–1774), фр. композитор – III: 13, 146
- Каннабих** (Cannabich) Иоганн Кристиан Инноценц Бонавентура (1731–1798), австр. композитор – III: 217
- Каноббио** (Canobbio) Карло (1741–1822), итал. композитор и скрипач, работал в Мадриде и Петербурге – III: 295
- Кант** (Kant) Иммануил (1724–1804), нем. философ – II: 112, 140, 152; III: 92, 175
- Карамзин** Николай Михайлович (1766–1826), рус. писатель и историк – II: 221; III: 87, 126
- Кардон** (Cardon) Жан-Батист (1760–1803), фр. арфист и композитор, с 1789 жил в России – III: 277
- Карл VI** Габсбург (1685–1740), австр. эрцгерцог, с 1711 император Священной римской империи – II: 178, 214
- Карл Теодор (Karl Theodor)** (1742–1799), курфюрст Пфальц-Баварский – III: 216–218, 282
- Карпани** (Carpani) Джузеппе (1751–1825), итал. поэт – II: 156; III: 170
- Карс** (Carse) фон Ан, Адам (1878–1958), англ. композитор и музыковед – III: 217, 235, 270, 286, 291
- Кастель** (Castel) Луи-Бернар (1688–1757), французский монах, ученый, изобретатель. цветового клавирина – II: 35; III: 269
- Касти** (Casti) Джованни Баттиста, Джамбаттиста (1724–1803), итал. либреттист – III: 145
- Кастиль-Блаз** (Castil-Blaze) Франсуа-Анри-Жозеф (1784–1857), фр. муз. критик и лексикограф – II: 29
- Кауэр** (Kauer) Фердинанд (1751–1831), австр. композитор – III: 93, 145
- Кванц** (Quantz) Иоганн Иоахим (1697–1773), нем. флейтист и композитор – II: 23, 29, 63, 75, 77, 78, 80, 94; III: 14, 15, 132, 136, 138, 202, 215, 233, 275, 282, 326
- Келли** (Kelly) О', Майкл (1762–1826), англ. певец и режиссер, знакомый В. А. Моцарта – III: 125
- Кёрнер** (Körner) Кристиан Готфрид (1756–1831), нем. литератор и музыкант, друг Ф. Шиллера – II: 168; III: 96
- Керубини** (Cherubini) Луиджи (1760–1842), итал. и фр. композитор, с 1786 работал в Париже – II: 20, 175, 180, 183, 187, 195, 202, 216, 220, 222; III: 82, 146, 147, 178, 214, 215, 248, 283, 295, 297
- Кино** (Quinault) Филипп (1635–1688), фр. поэт, либреттист Ж.-Б. Люлли – III: 48
- Кинский** (Kinsky) Фердинанд (1781–1812), князь, меценат Л. ван Бетховена – II: 169
- Киркендейл** (Kirkendale) Уоррен, канад. музыковед – II: 26, 135, 191
- Киркендейл** (Kirkendale) Урсула, музыковед, супруга У. Киркендейла – III: 184
- Кирибергер** (Kirnberger) Иоганн Филипп (1721–1783), нем. композитор и теоретик, ученик И. С. Баха – II: 11, 12, 15, 16, 22, 29, 39, 40, 49, 50, 53, 76, 79, 80, 95, 97, 113, 132, 175, 184, 195, 207, 217; III: 156, 171, 228
- Кирхгесснер** (Kirchgässner) Марианна (1769–1808), австр. исполнительница на стеклянной гармонике – III: 267

- Кирхер** (Kircher) Афанасий (1601–1680), нем. ученый и богослов – II: 53, 137, 204
- Клари** (Clary) Жозефина (1777–1828), графиня, в замужестве Клам-Галлас, пражская дилетантка, певица и мандолинистка – III: 279
- Клемент** (Clement) Франц (1780–1842), австр. скрипач и дирижер – III: 238, 271
- Клементи** (Clementi) Муцио (1752–1832), итал. и англ. композитор, пианист, нотоиздатель, фортепианный фабрикант, с 1766 жил в Лондоне – II: 69, 75, 91, 147; III: 36, 213, 220, 325
- Климовицкий** Аркадий Иосифович, совр. рос. музыковед – II: 182; III: 78
- Клингер** (Klinger) Фридрих Максимилиан (1752–1831), нем. писатель, автор романа «Буря и натиск»; с 1785 жил в России – III: 91
- Клопшток** (Klopstock) Фридрих Готлиб (1724–1803), нем. поэт – III: 8, 50, 92, 95
- Кнехт** (Knecht) Юстин Генрих ((1752–1817), нем. органист, композитор и теоретик – II: 11, 16, 19, 28, 34, 35, 54, 182; III: 89
- Кожелух** (Koželuch) Леопольд (1747–1818), чеш. композитор, с 1778 жил в Вене – III: 288
- Козловский** Осип Антонович (1757–1831), рус. композитор польск. происхождения – II: 89; III: 61, 173, 288, 299, 302
- Коллман** (Kollmann) Август Фридрих Кристоф (1756–1829), нем. и англ. органист, композитор и теоретик, с 1784 жил в Лондоне – II: 30, 114, 131, 159–161, 200; III: 9, 254, 306, 307, 310
- Коллоредо** (Colloredo) Иероним (1732–1812), граф, в 1772–1801 князь-архиепископ Зальцбургский – III: 218
- Кольбран** (Colbran) Изабелла Анджела (1785–1845), итал. певица исп. происхождения, первая жена Дж. Россини – III: 131
- Кольтеллини** (Coltellini) Марко (1719–1777), итал. поэт и либреттист – III: 62, 140, 143
- Конен** Валентина Джозефовна (1909–1991), сов. музыковед – II: 155; III: 3, 114
- Корде д'Армон** (Cordey d'Armont) Шарлотта (1768–1793), фр. дворянка, заколовшая Ж.-П. Марата – II: 168
- Корелли** (Corelli) Арканджело (1653–1713), итал. скрипач и композитор – II: 94; III: 80, 85, 213, 270
- Корндорф** Николай Сергеевич (1947–2001), совр. рос. композитор – III: 291
- Кох** (Koch) Генрих Кристоф (1749–1816), нем. теоретик музыки и лексикограф – II: 15, 30, 35, 40, 41, 49, 64, 66–69, 81, 90, 94–96, 100, 101, 109, 110, 112–117, 127–129, 131, 158–160, 186; III: 150, 154, 156, 159, 160, 172, 187, 193, 199, 206, 221, 233, 269, 275, 276, 302–304, 306, 310, 311, 324
- Кошвара** (Koszvara) Франтишек или Франц (ок. 1750–1791), чеш. композитор, с 1770-х годов жил в Англии – III: 68, 220, 301
- Крамарж** – см. Кроммер
- Крамер** (Cramer) Иоганн Баптист (Джон) (1771–1858), нем. и англ. пианист и композитор – III: 39, 124, 220, 281
- Крейцер** (Kreutzer) Родольф (1766–1831), фр. скрипач и композитор нем. происхождения – III: 217, 270
- Кремлёв** Юлий Анатольевич (1908–1971), сов. музыковед – III: 49
- Крешентини** (Crescentini) Джироламо (1762–1846), итал. певец-кастрат – III: 129, 134
- Крилле** (Krille) А.Ф., нем. композитор – II: 72
- Кришман** (Christmann) Иоганн, нем. теоретик музыки – III: 99

- Кристофори** (Cristofori) Бартоломео (1655–1732), итал. клавирный мастер, один из создателей фортепиано – III: 263
- Кроммер, Крамарж** (Krommer, Kramář) Франтишек (1759–1831), австр. композитор чеш. происхождения – III: 232, 308
- Крумхольц** (Krumpholz) Венцель, чеш. скрипач и мандолинист – III: 279
- Кузино** (Cousineau) Жорж, фр. арфист, автор усовершенствованной арфы – III: 277
- Кулау** (Kuhlau) Фридрих (1786–1832), дат. композитор нем. происхождения – II: 207
- Кунау** (Kuhnau) Иоганн (1660–1722), нем. композитор и муз. писатель – II: 136, 184; III: 60, 67, 203
- Куперен** (Couperin) Франсуа Великий (1668–1733), фр. клавесинист, органист и композитор – II: 87; III: 60
- Куракин** Александр Борисович (1752–1818), князь, рус. дипломат – II: 13
- Кутузов** Михаил Илларионович (1745–1813), рус. полководец, генерал-фельдмаршал – II: 168
- Куффнер** (Kuffner) Кристоф Иоганн Антон (1780–1846), нем. поэт – II: 64; III: 185
- Кэри** (Carey) Генри (ок. 1687–1743), англ. композитор – III: 64, 65
- Кюнель** (Khhnel) Амброзиус (1770–1813), лейпцигский нотоиздатель – III: 68
- Кюрегян** Татьяна Суреновна, совр. рос. музыковед – II: 125
- Кюстин де** (Custine) Астольф, маркиз (1790–1857), автор книги «Россия в 1839 году» – III: 123
- Кюхельбекер** Вильгельм Карлович (1797–1846), рус. поэт – III: 181
- Ла Сепед, Ласепед** (La Ceperde) Бернар де (1756–1825), фр. ученый-естествоиспытатель, теоретик музыки – II: 135
- Ланге** (Lange) Алоизия (ок. 1760–1839), урожд. Вебер, австр. певица, свояченица В. А. Моцарта – III: 145, 170
- Ландовская, Ландовска** (Landowska) Ванда (1879–1959), польская клавесинистка – III: 200
- Лассо** (Lasso, Lassus) Орландо (ок. 1532–1594), нидерл. композитор – II: 45; III: 331
- Лаудон** (Laudon) Эрнст Гидеон фон (1717–1790), барон, австр. фельдмаршал – III: 258
- Ле Жён** (Le Jeune) Клод (ок. 1530–1600), фр. поэт и композитор – II: 45
- Левин** (Levin) Ричард, совр. амер. музыковед – II: 219
- Лейбниц** (Leibniz) Готфрид Вильгельм (1646–1716), нем. философ и ученый – II: 138
- Лейтгеб, Лойтгеб** (Leutgeb) Йозеф (1732–1811), валторнист, знакомый В. А. Моцарта – III: 291
- Лёлейн** (Löhlein) Генрих Симон (1725–1781), нем. пианист и скрипач, педагог – II: 28, 81
- Лео** (Leo) Леонардо (1694–1744), итал. композитор – III: 162
- Леопольд I** (Leopold) Габсбург (1640–1705), австр. эрцгерцог, с 1705 император Священной римской империи; композитор – II: 178
- Леопольд II** (Leopold) Габсбург (1747–1792), брат императора Иосифа II, с 1765 великий герцог Тосканы, с 1790 император Священной римской империи – II: 217; III: 183, 273
- Лесовиченко** Андрей Михайлович, совр. рос. музыковед – II: 175

- Лессинг** (Lessing) Готхольд Эфраим (1729–1781), нем. драматург, писатель и теоретик искусства – III: 12, 23, 50, 87, 101
- Лесюэ́р** (Le Sueur, Lesueur) Жан-Франсуа (1760–1837), фр. композитор, учитель Г. Берлиоза, А. Тома, Ш. Гуно – II: 209; III: 147, 214, 245, 246, 294
- Лиль** — см. Ру́же де Ли́ль
- Лист** (Liszt) Франц (1811–1886), венг. пианист и композитор – II: 168; III: 36, 44, 60, 212, 329, 330
- Лихновский** (Lichnovsky) Карл (1756–1814), князь, венский меценат – II: 169; III: 74
- Лихновский** (Lichnovsky) Мориц (1771–1837), граф, брат К. Лихновского – II: 169
- Лобковиц** (Lobkovitz) Франц Йозеф Максимилиан (1772–1816), князь, венский меценат – II: 169; III: 74, 218, 232
- Ловинский** (Lowinsky) Эдвард Элиас (1908–1985), амер. музыковед – III: 30
- Локателли** (Locatelli) Пьетро (1695–1764), итал. скрипач и композитор – III: 30
- Ломоносов** Михаил Васильевич (1711–1765), рус. ученый и поэт – II: 74; III: 96, 138, 180, 181, 183
- Лосева** Ольга Владимировна, совр. рос. музыковед – II: 8
- Лотц** (Lotz) Теодор, автор усовершенствованного бассет-кларнета (1782) – III: 287
- Луи (Людвиг) Фердинанд** (Louis [Ludwig] Ferdinand), принц Прусский (1772–1806), нем. пианист и композитор – II: 168; III: 55, 56, 74, 216
- Луцкер** Павел Валерьевич, совр. рос. музыковед – II: 6, 8; III: 84, 140
- Львов** Алексей Федорович (1798–1870), рус. композитор и муз. деятель – III: 65
- Львов** Николай Александрович (1751–1803/4), рус. архитектор, поэт, музыкант – II: 27; III: 281
- Лэндон** (Landon) Ховард Чендлер Роббинс (р. 1926), амер. музыковед – II: 8, 164, 219
- Людвик** (Louis) **XIV** (1638–1715), фр. король с 1643 – II: 85; III: 35, 100, 101, 184
- Людвик** (Louis) **XVI** (1754–1793), фр. король в 1774–1792 – III: 321
- Люлли** (Lully) Жан-Батист (1632–1687), фр. композитор итал. происхождения – III: 13, 30, 34, 46, 48, 67, 147, 186
- Лютер** (Luther) Мартин (1483–1546), нем. религиозный деятель, идеолог Реформации – II: 210
- Мадзола** (Mazzola) Катерино (1745–1806), итал. либреттист – III: 132
- Майзедер** (Mayseder) Йозеф (1789–1863), австр. скрипач и композитор, ученик И. Шуппанцига – III: 316
- Майр** (Mayr) Симон (1763–1845) – итал. композитор нем. происхождения – III: 149
- Малер** (Mahler) Густав (1860–1911), австр. композитор и дирижер – III: 193
- Манн** (Mann) Альфред, амер. музыковед – II: 177, 186, 188
- Манфреди** (Manfredi) П., переводчик трактата И. Й. Фукса на итал. язык – II: 177
- Манфредини** (Manfredini) Франческо (ок. 1680–1748), итал. композитор – III: 80
- Манчини** (Mancini) Джамбаттиста (1714–1800), итал. певец-кастрат – III: 134
- Мара** (Mara) Гертруд Элизабет (1749–1833), урожденная Шмелинг, нем. певица-сопрано – III: 126
- Марат** (Marat) Жан-Поль (1743–1793), фр. политический деятель – II: 168

- Мареш** (Maresch) Иоганн (1719–1794), чеш. валторнист и виолончелист, с 1747 работал в Петербурге, изобретатель рогового оркестра – III: 298
- Мариво** (Marivaux) Пьер Карле де Шамблен де (1688–1763), фр. писатель – II: 156
- Марий Викторин** (Marius Victorinus), рим. грамматик – II: 96
- Мариус** (Marius) Жан (?–1720), фр. инструментальный мастер и изобретатель – III: 263
- Мария Антуанетта** (Marie-Antoinette), (1755–1793), супруга Людовика XVI, с 1774 королева Франции – III: 62, 258, 321
- Мария Клементина** (Maria Clementina) (1798–1881), австр. эрцгерцогиня, дочь Франца II, арфистка-любительница – III: 277
- Мария Терезия** (Maria Theresia) Бурбон, также Сицилийская (1772–1807), с 1790 супруга австр. эрцгерцога, позднее императора Франца II – II: 218; III: 222
- Мария Терезия** (Maria Theresia) Габсбург (1717–1780), дочь императора Карла VI, австр. эрцгерцогиня и королева Чехии и Венгрии с 1740, с 1745 императрица Священной римской империи, в 1765–1780 соправительница своего сына Иосифа II – II: 84, 214–216; III: 172, 218
- Мария Федоровна** (1759–1828), урожд. принцесса София-Доротея-Августа-Луиза Виртембергская, с 1776 супруга вел. князя Павла Петровича, с 1796 императрица – III: 103, 265, 275
- Маркези** (Marchesi) Луиджи (1754–1829), итал. певец-кастрат – III: 126
- Маркетти-Фантоцци** (Marchetti-Fantozzi) Мария (1767–?), итал. певица – III: 131
- Маркс** (Marx) Адольф Бернгард (1795–1866), нем. теоретик музыки и композитор, ученик Д. Г. Тюрка и К. Ф. Цельтера – II: 112, 119, 157, 219; III: 112, 159
- Марпург** (Marpurg) Фридрих Вильгельм (1718–1795), нем. теоретик музыки и композитор – II: 12, 30, 78–80, 120, 176, 184–192; III: 14, 16, 223, 228
- Мартелло** (Martello) Пьер Якопо (1665–1727), итал. литератор, член римской академии «Аркадия» – III: 164, 165
- Мартини** (Martini) Джамбаттиста (1706–1784), итал. священник, композитор и теоретик музыки из Болоньи – II: 16, 182; III: 213
- Марциан Капелла** (Martianus Capella) Миннеус Феликс (примерно V век н. э.), рим. юрист и писатель из Карфагена – II: 47
- Марчелло** (Marcello) Бенедетто (1686–1739), итал. композитор – III: 155, 164, 165
- Матвеева** Елена Юрьевна, совр. рос. музыковед – II: 7, 211; III: 91, 165
- Маттезон** (Mattheson) Иоганн (1681–1764), нем. композитор, певец, органист, муз. теоретик и критик – II: 11, 30, 45, 53, 64–68, 124, 131, 134, 193; III: 5, 14, 126, 187
- Маттиссон** (Matthisson) Фридрих фон (1761–1831), нем. поэт – III: 171
- Маундер** (Maunder) Ричард, англ. музыковед – II: 219
- Мегюль** (Méhul) Этьенн Никола (1763–1817), фр. композитор – III: 62, 63, 215, 247, 252, 283
- Медици** (Medici) Лоренцо, Великолепный (1449–1492), правитель Флоренции с 1469, поэт и меценат – III: 84
- Медушевский** Вячеслав Вячеславович, совр. рос. музыковед – III: 21, 48
- Мёзер** (Möser) Карл (1774–1851), нем. скрипач и дирижер – III: 316
- Мейербер** (Meyerbeer) Джакомо (1791–1864), фр. композитор нем. происхождения – II: 16, 37; III: 146, 292, 330
- Мейсснер** (Meissner) Йозеф Николаус, нем. певец – III: 135

- Мельцель** (Mälzel) Иоганн Непомук (1772–1838), нем. механик-изобретатель и инструментальный мастер, создатель метронома – II: 83; III: 258, 259
- Мельцель** (Mälzel) Леонард, брат И. Н. Мельцеля, венский инструментальный мастер – III: 258
- Менделеев** Дмитрий Иванович (1834–1907), рус. химик – II: 43
- Мендельсон** (Mendelssohn) Моисей (1729–1786), нем. философ – II: 152
- Мендельсон-Бартольди** (Mendelssohn-Bartholdy), Якоб Людвиг Феликс (1809–1847), внук М. Мендельсона, нем. композитор, дирижер, пианист, педагог – III: 272, 329, 330
- Мерсенн** (Mersenne) Марен (1588–1648), фр. ученый – II: 137
- Метастазιο** (Metastasio) Пьетро, собственно Трапасси Пьетро Антонио Бонавен-тура (1698–1782), итал. поэт и либреттист, с 1731 жил в Вене – II: 7, 141, 148, 156; III: 85, 87, 96, 140–144, 150, 154–156, 179
- Меттерних** (Metternich) Клеменс фон (1773–1859), князь, фактич. глава австр. правительства в 1809–1821, канцлер в 1821–1848 – II: 168
- Милих** (Mulich) Готтфрид Генрих (1773–1834), венский дилетант, скрипач, альтист и гитарист – III: 280
- Милка** Анатолий Павлович, совр. рос. музыковед – III: 5
- Мирабо** (Mirabeau) Оноре Габриэль Рикети (1749–1791), граф, фр. политический деятель – III: 301
- Мис** (Mies) Пауль (1889–1979), нем. музыковед – III: 300
- Митчелл** Вильям, амер. музыковед – II: 47
- Михайлов** Александр Викторович (1938–1995), рос. филолог, историк культуры, переводчик – II: 118, 119; III: 23, 95
- Михаэлис** (Michaelis) К. Ф., нем. муз. критик – III: 315
- Мицлер** (Mizler) Лоренц Кристоф (1711–1778), нем. теоретик музыки, ученик И. С. Баха, переводчик на нем. язык трактата И. Й. Фукса – II: 64, 177
- Мозель** (Mosel) Игнац Франц фон (1772–1844), австр. дирижер и муз. деятель – II: 83
- Мольер** (Molière), собственно Жан-Батист Поклен (1622–1673), фр. комедиограф и актер – II: 156
- Моминьи** (Momigny) Жером Жозеф де (1762–1842), фр. композитор, теоретик и нотоиздатель – II: 126, 130, 131, 159; III: 187, 311
- Монн** (Mopp) Матиас Георг, собственно Манн Иоганн Георг (1717–1750), австр. композитор – II: 36
- Монсиньи** (Monsigny) Пьер Александр (1729–1817), фр. композитор – III: 227
- Монтеверди** (Monteverdi) Клаудио Джованни Антонио (1567–1643), итал. компо-зитор – II: 77; III: 34, 46, 48, 85, 118, 129
- Монтеклер** (Montclair) Мишель Пинолет де (1667–1737), фр. композитор – II: 209
- Мосх** (Moschos) (II век до н. э.), греч. грамматик и поэт – III: 84
- Мотт** (Motte) де ла, Дитер, совр. нем. композитор и музыковед – II: 52
- Моцарт** (Mozart) Вольфганг Амадей (1756–1791), австр. композитор – II: 7, 8, 16, 17, 19, 20, 22, 30, 33–37, 40, 44, 56, 57, 60, 65, 69, 75, 76, 82, 85, 87–92, 94, 95, 97, 99, 101, 103, 104, 107, 108, 113, 117, 132, 130, 133–137, 139, 145, 146, 148–151, 153, 154, 156, 157, 166, 168, 174, 177, 180–183, 185, 191–193, 196, 197, 201–204, 210, 213, 216–219, 221; III: 6, 11, 13, 15, 16, 18–20, 23, 24, 27, 28, 30, 33, 35–39, 42, 44–47, 50, 52, 53, 55, 59–61, 63–65, 67, 73–75, 81, 82, 86, 87, 90, 91, 93, 98, 99, 102, 104, 108, 109,

114, 120, 121, 125, 126, 129–139, 141, 145, 148, 149, 151–163, 165, 166, 170, 171, 173, 178, 184, 185, 189, 191, 201, 202, 204, 208, 211, 213, 217, 220, 222, 224, 227–230, 232, 237, 240–253, 257–259, 261, 264, 267, 270–274, 277, 280, 283–289, 291, 293, 294, 296, 299–302, 305, 310–313, 315–318, 321, 323, 325–327, 330, 331

Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей-младший, собственно Франц Ксавер Вольфганг (1791–1844), младший сын В. А. Моцарта, пианист и композитор – III: 61

Моцарт (Mozart) Карл Томас (1784–1858), старший сын В. А. Моцарта – III: 318

Моцарт (Mozart) Констанца, урожд. Вебер (1762–1842), супруга В. А. Моцарта, с 1809 замужем за Г. фон Ниссенном – III: 258, 313

Моцарт (Mozart) Леопольд (1719–1878), австр. скрипач и композитор, отец и учитель В. А. Моцарта – II: 30, 40, 61, 63, 74, 78, 79, 82, 133, 157, 177, 218; III: 28, 44, 72, 81, 89, 133, 135–137, 151, 165, 217, 220, 222, 240, 246, 249, 250, 257, 269–271, 276, 292, 296–298, 302, 318

Моцарт (Mozart) Мария Анна, урожд. Пертль (1720–1778), мать В. А. Моцарта – III: 44, 222

Моцарт (Mozart) Раймунд Леопольд (р. и ум. 1783), сын В. А. Моцарта – III: 313

Мошелес (Moscheles) Игнац (1794–1870), нем. пианист и композитор – III: 325, 330

Мусоргский Модест Петрович (1839–1881), рус. композитор – II: 74; III: 44

Муффат (Muffat) Готлиб (1690–1770), австр. композитор и органист – II: 178

Мэлер (Mähler) Виллиброрд Йозеф (1778–1860), австр. художник – III: 212

Мюллер (Müller) Вильгельм (1749–1827), нем. поэт – III: 278

Назайкинский Евгений Владимирович (1926–2006), рос. музыковед – III: 113, 115, 116

Наполеон I (Napoleon) Бонапарт (1769–1821), фр. император в 1804–1814 – II: 168, 221; III: 68–70, 73–75, 109, 129, 147, 258, 321, 329

Нарышкина Наталья Кирилловна (1651–1694), вторая супруга царя Алексея Михайловича, мать Петра I – III: 183

Насонов Роман Александрович, совр. рос. музыковед – II: 204

Науманн (Naumann) Иоганн Готлиб (1741–1801), нем. композитор – II: 216; III: 96

Негели (Nägeli) Ганс Георг (1773–1836), швейц. нотоиздатель, композитор, преподаватель музыки – III: 261

Неефе, Нефе (Neeffe) Кристиан Готлоб (1748–1798), нем. композитор – II: 112, 114; III: 151, 174, 259

Нельсон (Nelson) Горацио (1758–1805), англ. флотоводец, вице-адмирал – II: 168; III: 71

Никль (Nickl), венский фортепианный мастер – III: 319

Николаева Надежда Сергеевна (1922–1988), сов. музыковед – II: 167

Николай I Павлович (1796–1855), рос. император с 1825 – III: 102, 103

Никульникова Ирина Александровна, совр. рос. музыковед – III: 241

Нимец (Niemecz) Примитивус (1750–1806), монах, ученик и сослуживец Й. Гайдна, музыкант и создатель музыкальных автоматов – III: 258

Ницше (Nietzsche) Фридрих (1844–1900), нем. философ – III: 249

Новелло (Novello) Винсент (1781–1861), англ. органист и литератор – III: 313

Новелло (Novello) Мэри, супруга В. Новелло – III: 313

Новерр (Noverre) Жан-Жорж (1727–1810), фр. танцовщик и хореограф – III: 29, 100, 149, 150

Нойман (Neumann) Ф.-Х., нем. музыковед – III: 187

Ноттебом (Nottebohm) Густав (1817–1882), нем. музыковед – II: 56, 190

Ньютон (Newton) Исаак (1643–1727), англ. ученый – II: 138; III: 269

Овидий (Ovidius) Публий Назон (43 до н. э. – ок. 18 н. э.), рим. поэт – II: 134, 157; III: 8, 84

Огаркова Наталия Алексеевна, совр. рос. музыковед – II: 89; III: 61, 174, 175

Одоевский Владимир Федорович (1803 или 1804–1863), князь, рус. писатель и муз. критик – II: 139; III: 265, 300

Озеров Владимир Александрович (1769–1816), рус. поэт и драматург – III: 302

Олдман (Oldman) Сесил, англ. музыковед – II: 16

Олег (?–912), князь Киевский – II: 27

Ольга (?–969), княгиня Киевская – III: 183

Опперсдорф (Oppersdorf) Франц (1778–1818), граф, венский меценат – III: 233

Оттенберг (Ottenberg) Ханс Гюнтер, нем. музыковед – III: 51, 203

Оттетер (Hotteterre) де, Жан, фр. музыкант, изобретатель гобоя (XVII в.) – III: 285

Оффенбах (Offenbach) Жак (1819–1880), фр. композитор нем. происхождения – III: 145

Павел I Петрович (1754–1801), рос. император с 1796 – II: 76

Паганини (Paganini) Никколо (1782–1840), итал. скрипач и композитор – III: 212, 213, 270, 280

Паизиелло (Paisiello) Джованни (1740–1816), итал. композитор – II: 89; III: 48, 65, 66, 86, 87, 126, 173, 270, 280, 296, 303, 305

Паккьяротти (Pacchiarotti) Гаспаро (1744–1821), итал. певец-кастрат – III: 134

Палестрина (Palestrina) Джованни Пьерлуиджи да (ок. 1525–1594), итал. композитор – II: 178, 182, 187, 212; III: 30, 330, 331

Панофский (Panofsky) Эрвин (1892–1968), амер. историк искусства нем. происхождения – III: 84, 85

Парадиз (Paradies) Мария Терезия фон (1759–1824), австр. пианистка и композитор, ученица Л. Кожелуха, В. А. Моцарта и А. Сальери – III: 327

Пасквини (Pasquini) Бернардо (1637–1710), итал. композитор – III: 85

Перголези (Pergolesi) Джованни Баттиста (1710–1736), итал. композитор – II: 179, 180, 209; III: 13, 95, 241

Пёрселл (Purcell) Генри (1659–1695), англ. композитор – II: 209; III: 182

Пёссингер (Pössinger) Франц (Франсуа) Александр, нем. композитор – III: 55, 56

Пётр I Алексеевич (1672–1725), рус. царь с 1682, император с 1721 – II: 140; III: 183, 285

Пётр III Федорович (1728–1762), внук Петра I, рос. император с 1761 – III: 295

Пий (Pius) **VI** (правил в 1775–1799), папа римский – II: 214; III: 149

Пистокки (Pistocchi) Франческо Антонио (1659–1726), итал. певец-кастрат, композитор, педагог вокала – III: 129, 134

Пиччинни (Piccinni) Никколо (1728–1800), итал. композитор – III: 62, 91, 146, 163

Пишельбергер (Pishelberger) Фридрих, венский контрабасист – III: 274

Платон (Platon) (427–347 до н. э.), греч. философ – III: 18, 84

Плейель (Pleyel) Игнац (1757–1831), австр. композитор, ученик Й. Гайдна, работал в Париже и Лондоне – III: 268, 311, 315

Плутарх (Plutarchos) (ок. 45–ок. 127), греч. писатель – II: 134

Полициано (Poliziano) Анджело (1454–1494), итал. поэт – III: 85

Понте — см. Да Понте

Порпора (Porpora) Никола (1686–1768), итал. композитор — III: 129, 133, 187, 222

Порфирьева Анна Леонидовна, совр. рос. музыковед — II: 6; III: 285, 295

Потёмкин Григорий Александрович (1739–1791), князь, рус. гос. деятель — III: 302

Поттер (Potter) Филип Сиприани Хэмбли (1792–1871), англ. пианист и композитор — II: 187

Прач Иван (Ян Богумир) (сер. XVIII в. —1818), рус. фольклорист, композитор и педагог чеш. происхождения — II: 27

Преториус (Praetorius) Михаэль (1571 или 1572–1621), нем. композитор и теоретик — III: 143

Прокофьев Сергей Сергеевич (1891–1953), рус. композитор и пианист — II: 74; III: 330

Протопопов Владимир Васильевич (1908–2004), рос. музыковед — II: 171; III: 115, 159

Прохазка (Prochaska) Элеонора (1785–1813), нем. девушка-солдат, героиня освободительной войны — II: 168

Пумпянский Лев Владимирович (1891–1940), рос. филолог — III: 181

Пуплиньер (Poupelinière) Александр Жан Жозеф Ле Риш де Ла (1693–1763), фр. меценат — III: 214, 217

Пуссен (Poussin) Никола (1594–1665), фр. живописец — III: 85

Пухберг (Puchberg) Иоганн Михаэль (1741–1822), друг В. А. Моцарта — III: 45

Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837), рус. поэт — II: 25; III: 22, 28, 45, 172

Радищев Александр Николаевич (1849–1802), рус. писатель и поэт — III: 96, 123, 126, 183

Разумовский Андрей Кириллович (1752–1836), граф, с 1815 князь, рус. дипломат и меценат — II: 169; III: 219, 309

Рамм (Ramm) Фридрих (1744–1811), гобоист, член мангеймской капеллы — III: 285

Рамо (Rameau) Жан-Филипп (1683–1764), фр. композитор и теоретик — II: 6, 11, 12, 14, 20, 30, 32, 39, 46, 47, 120; III: 13, 30, 34, 91, 129, 146, 214, 215, 228

Ратнер (Ratner) Леонард Джордж, амер. музыковед — II: 7, 51, 64, 75, 84, 124, 137–139, 148; III: 6, 35, 113, 114, 157, 326

Раупах (Raupach) Герман Фридрих (1728–1778), нем. композитор, с 1755 работал в Петербурге — III: 299

Рейнеке (Reinecke), нем. композитор и кларнетист — III: 287

Рейнкен (Reincken) Иоганн (Ян) Адамс (1623–1722), нем. органист и композитор — II: 188

Рейссиг (Reissig) Кристиан Людвиг (1783–1847), австр. офицер, поэт-любитель — III: 171

Рейха (Reicha) Антон (Антонин) (1770–1836), нем. и франц. композитор и теоретик чеш. происхождения, с 1808 жил в Париже — II: 71, 72, 126, 131, 135, 159, 187, 190; III: 104, 106, 187, 234, 235, 300, 301

Рейхардт (Reichardt) Иоганн Фридрих (1752–1814), нем. композитор и муз. критик — III: 11, 93, 94, 148, 151, 168, 228

Рёлиг (Rölig) Карл Леопольд, венский фортепианный мастер — III: 268

Ржевский Алексей Андреевич (1737–1804), рус. поэт — II: 142, 143

Ригетти-Джорджи (Righetti-Giorgi) Джельтрудо (1792–1862), итал. певица-контральто — III: 131

- Ригини** (Righini) Винченцо (1756–1812), итал. композитор – III: 16
- Риман** (Riemann) Хуго (1849–1919), нем. музыковед – III: 60
- Римский-Корсаков** Николай Андреевич (1844–1908), рус. композитор – II: 44, 74; III: 330, 331
- Рипель** (Riepel) Йозеф (1709–1782), нем. теоретик музыки и композитор – II: 12, 25, 31, 42, 43, 45, 95–97, 109–111, 113, 131, 142–144, 146, 159, 178, 196
- Рис** (Ries) Фердинанд (1784–1838), нем. пианист и композитор, сын Ф. А. Риса, ученик Л. ван Бетховена – II: 16, 22, 150, 186, 187; III: 74, 220, 237, 325, 327
- Рисбек** (Riesbeck) Иоганн Каспар, автор «Писем путешествующего француза о Германии», 1783 – III: 219
- Рихтер** (Richter) Франц (Франтишек) Ксавер (1709–1789), скрипач, певец и композитор, представитель мангеймской школы – III: 217
- Ричардсон** (Richardson) Сэмюэл (1698–1761), англ. писатель – III: 87
- Ришелье** (Richelieu) Арман Жан дю Плесси (1585–1642), кардинал, с 1624 фактический правитель Франции – III: 258
- Род, Роде** (Rode) Жан Пьер (1774–1830), фр. скрипач и композитор – III: 123, 124, 220, 270
- Розен** (Rosen) Чарльз, амер. пианист и музыковед – II: 7
- Ройзман** Леонид Исаакович (1915/1916–1989), сов. органист, пианист, музыковед – III: 263, 264
- Ройтер** (Reutter) Георг (1708–1772), австр. композитор, сын композитора Георга Ройтера-старшего (1656–1738) – II: 216
- Романо** (Romano) Микеле, итал. композитор (нач. XVII в) – II: 204
- Ромберг** (Romberg) Андреас Якоб (1767–1821), нем. скрипач и композитор, кузен Б. Ромберга – III: 273
- Ромберг** (Romberg) Бернхард (1767–1841), нем. виолончелист и композитор – III: 273
- Россини** (Rossini) Джоаккино (1792–1868), итал. композитор – II: 6; III: 130, 131, 134, 136, 141, 143, 163, 165, 329
- Ротенберг** Евсей Иосифович, совр. рос. историк искусства – II: 8
- Ротшильд** (Rothschild) Фриц, англ. музыковед – II: 69, 76, 81, 93
- Рубаха** Евгений Алексеевич, совр. рос. музыковед – II: 92, 119; III: 104
- Рудольф** (Rudolph) Иоганн Йозеф Райнер (1788–1831), австр. эрцгерцог, с 1819 кардинал-архиепископ Оломоуца, пианист и композитор, ученик Л. ван Бетховена – II: 16, 76, 85, 222; III: 232, 327
- Руژه де Лиль** (Rouget de Lisle) Клод Жозеф (1760–1836), фр. военный инженер, автор песен и гимнов, в том числе «Марсельезы» – III: 61
- Русакова** Анна Владимировна, совр. рос. музыковед – II: 28
- Руссо** (Rousseau) Жан-Жак (1712–1778), фр. философ, писатель, композитор, муз. критик и лексикограф – II: 11, 17, 47, 50, 70, 71, 80, 91, 94, 112, 114, 126, 129, 130, 153; III: 18, 22, 23, 29, 30, 50, 79, 87, 96, 126, 134, 147, 151, 159, 174, 183, 186, 187, 190
- Рыцарев** Сергей Александрович, совр. рос. музыковед – III: 241
- Сабольчи** (Szabolcsi) Бенце (1899–1973), венг. музыковед – III: 120
- Сад** (Sade) Донасьен Альфонс Франсуа де (1740–1814), маркиз, фр. писатель – III: 23
- Саква** Константин Константинович (1912–1996), сов. музыковед – II: 219; III: 280
- Саккини** (Sacchini) Антонио (1730–1786), итал. композитор – III: 72, 146, 215

- Саломон** (Salomon) Иоганн Петер (1745–1815), нем. скрипач и композитор, с 1781 жил в Лондоне – III: 61, 220, 229
- Сальери** (Salieri) Антонио (1750–1825), итал. композитор и педагог, с 1766 жил в Вене – II: 25, 99; III: 16, 33, 36, 54, 57, 62, 63, 68, 120, 132, 134, 145, 146, 222, 224, 238, 330
- Саммартини** (Sammartini) Джованни Баттиста (ок. 1700/01–1775), брат Дж. Саммартини, итал. органист и композитор – II: 155; III: 213
- Саммартини** (Sammartini) Джузеппе (ок. 1693–1751), брат Дж. Б. Саммартини, итал. гобоист и композитор, с 1727 жил в Лондоне – III: 213
- Саннадзаро** (Sannazaro) Якопо (1455 или 1456–1530), итал. поэт – III: 85
- Сантини** (Santini) Фортунато (1778–1861), аббат, итал. композитор и муз. коллекционер – II: 98, 141
- Сарти** (Sarti) Джузеппе (1729–1802), итал. композитор, в 1784–1801 работал в России – II: 27; III: 151, 224, 299, 302
- Саськова** Татьяна Викторовна, совр. рос. филолог – III: 86, 88
- Свелинк** (Sweelinck) Ян Питерзон (1562–1621), нидерл. композитор и органист – II: 188
- Свидерская** Марина Ильинична, совр. рос. историк искусства – II: 8
- Свиридов** Георгий Васильевич (1915–1998), рус. и сов. композитор – III: 28
- Свитен** (Swieten) Готфрид ван (1733–1803), барон, венский меценат и композитор-любитель – II: 24, 157; III: 222
- Сепед** (Sepede) — см. **Ла Сепед**
- Серов** Александр Николаевич (1820–1871), рус. композитор и муз. критик – III: 179
- Сертор** (Sertor) Гаэтано, итал. либреттист – III: 143
- Сибелиус** (Sibelius) Ян (1865–1957), фин. композитор – III: 44
- Сидни** (Sidney) Филипп (1554–1586), англ. поэт и писатель – III: 85
- Симакова** Наталья Александровна, совр. рос. музыковед – II: 177
- Симонова** Элеонора Рауфовна, совр. рос. музыковед, педагог вокала – III: 134
- Скарлатти** Алессандро (1660–1725), итал. композитор, отец Д. Скарлатти – III: 85
- Скарлатти** (Scarlatti) Доменико (1685–1757), итал. композитор и клавесинист, сын А. Скарлатти, с 1720 работал в Португалии и Испании – II: 19; III: 213
- Скрябин** Александр Николаевич (1871–1915), рус. композитор и пианист – III: 330, 331
- Смирнова-Россет** Александра Осиповна (1809–1882), фрейлина, мемуаристка – III: 102, 103
- Сократ** (Sokrates) (ок. 470–399 до н. э.), греч. философ – II: 221
- Солер** (Soler) Антонио (1729–1783), исп. композитор и органист – II: 90, 184, 191, 209, 266
- Сор** (Sor, Sors) Хосе Фернандо Макари (1778–1838), исп. гитарист и композитор – III: 227, 280
- Спонтини** (Spontini) Гаспаре Луиджи Пачифико (1774–1851), итал. композитор, с 1803 работал в Париже, с 1819 в Берлине – II: 37; III: 42, 120, 146, 147, 150, 238, 296, 302
- Способин** Игорь Владимирович (1900–1954), сов. музыковед – II: 44
- Сталь** (Staël) де, Анна Луиза Жермена (1766–1817), фр. писательница – III: 172, 173
- Стамитц** (Stamitz, Stamic) Ян Вацлав Антонин (Иоганн Венцель Антон, 1717–1757), чеш. композитор и скрипач, глава мангеймской школы, отец К. Ф. и А. Стамицев – III: 214, 217, 310

- Стамиц** Антон Тадеус Иоганн Непомук (1750 – после 1796), скрипач и композитор, представитель мангеймской школы, сын Я. Стамица – III: 217
- Стамиц** Карл Филипп (1745–1801), скрипач и композитор, представитель мангеймской школы, сын Я. Стамица – III: 217, 230, 272, 273, 275
- Стампилья** (Stampiglia) Сильвио (1664–1725), итал. поэт и либреттист – II: 102; III: 85
- Стасов** Владимир Васильевич (1824–1906), рус. критик – III: 73
- Стендаль** (Stendhal), собственно Бейль Анри Мари (1783–1842), фр. писатель – II: 156; III: 134, 153, 164, 166, 173, 187, 283
- Стораче**, Сторейс (Storace) Нэнси (Энн Селина), в замужестве Фишер (1765–1817), англ. певица, сопрано – III: 132
- Стриназакки** (Strinasacchi) Режи́на (1764–1839), итал. скрипачка, с 1785 жена виолончелиста И. К. Шлика – III: 224
- Сумароков** Александр Петрович (1717–1777), рус. писатель и поэт – II: 142; III: 86, 123
- Сусидко** Ирина Петровна, совр. рос. музыковед – II: 6; III: 62, 84, 140, 141, 164, 187
- Танеев** Сергей Иванович (1856–1915), рус. композитор и теоретик – II: 8, 177
- Тартини** (Tartini) Джузеппе (1692–1770), итал. композитор, скрипач, теоретик – II: 120; III: 136, 213, 270
- Тассо** (Tasso) Торквато (1544–1595), итал. поэт – III: 84, 85, 141
- Тацит** (Tacitus) Корнелий (ок. 58–ок. 117), рим. историк – II: 134
- Телеман** (Telemann) Георг Филипп (1681–1767), нем. композитор и теоретик – II: 30, 71, 208; III: 14, 95, 171, 217, 269, 285, 287
- Тидге** (Tiedge) Кристоф Август (1752–1841), нем. поэт – III: 123, 170
- Титов** Алексей Николаевич (1769–1827), генерал-майор, рус. композитор – III: 299
- Тиц** (Tietz, Titz, Ditz), или Диц, Антон (Август) Фердинанд (1742–1810), нем. скрипач, исполнитель на виолю д'амур и композитор, с 1771 работал в России – III: 222, 275
- Този** (Tosi) Пьер Франческо (1654–1732), итал. певец-кастрат и педагог вокала – III: 129, 134, 135, 138, 164, 187
- Толстой** Лев Николаевич (1828–1910), рус. писатель – III: 77
- Томсон** (Thomson) Джордж (1757–1851), шотл. издатель, заказывавший обработки народных песен Й. Гайдну и Бетховену – III: 122, 167, 168, 176, 177
- Торелли** (Torelli) Джузеппе (1658–1709), итал. скрипач и композитор – II: 94
- Траэтта** (Traetta) Томмазо (1727–1779), итал. композитор, в 1768–1774 работал в России – III: 62, 140, 191, 280
- Тредиаковский** Василий Кириллович (1703–1768), рус. поэт и филолог – III: 138
- Тума** (Tuma) Франц (Франтишек Игнац) (1704–1774), чеш. композитор и гамбист – II: 178
- Тун, Тун-Хохенштейн** (Thun-Hohenstein) Мария Вильгельмина фон (1744–1800), графиня, венская меценатка, хозяйка известного салона – III: 18
- Турт** (Tourte) Франсуа (1747–1835), фр. скрипач и скрипичный мастер – III: 270
- Тюрк** (Türk) Даниэль Готлоб (1750–1813), нем. композитор и теоретик – II: 12, 13, 15, 23, 39, 63, 74, 76, 126, 182, 207; III: 182, 261–267
- Тютчев** Федор Иванович (1803–1873), рус. поэт и дипломат – III: 109

- Улыбышев** Александр Дмитриевич (1794–1858), рус. музыковед и критик – III: 312
- Умлауф** (Umlauf) Игнац фон (1746–1796), австр. композитор – III: 93
- Уц** (Uz) Иоганн Петер (1720–1796), нем. поэт – III: 95
- Феокрыт** (Theokrites) (конец IV–III до н. э.), греч. поэт – III: 84
- Фердинанд** (Ferdinand) **III** (1769–1824) великий герцог Тосканы, сын императора Леопольда II – III: 222
- Фердинанд** (Ferdinand) **IV** (1751–1825), король Неаполя, отец императрицы Марии Терезы Сицилийской – III: 268
- Ферлендис** (Ferlendis) Джузеппе (1755–1802), гобоист, знакомый В. А. Моцарта – III: 285
- Фёрстер** (Förster) Эмануэль Алоиз (1748–1823), австр. композитор, ученик К. Ф. Э. Баха – III: 104, 105
- Фет** (Шеншин) Афанасий Афанасьевич (1820–1892), рус. поэт – II: 136, 195
- Фетис** (Fétis) Франсуа-Жозеф (1784–1871), бельг. музыковед – II: 187
- Филд, Фильд** (Field) Джон (1782–1837), ирл. пианист и композитор, с 1802 жил в России – III: 220
- Филидор** (Philidor) Андре (1647–1730), фр. композитор, отец Ф.-А. Филидора – III: 214
- Филидор** (Philidor) Франсуа-Андре (1726–1795), фр. композитор и шахматист – III: 147, 214
- Филидор** (Philidor) М., фр. музыкант, изобретатель гобоя (XVII в.) – III: 285
- Фильс** (также Фильц; Fils, Filtz, Fieltz) Антонин (ок. 1730–1760), чешский композитор, представитель мангеймской школы – II: 158; III: 48, 53, 54, 75, 217
- Фичино** (Ficino) Марсилио (1433–1499), итал. философ – III: 84
- Фишман** Натан Львович (1909–1986), сов. музыковед – II: 83, 84, 165; III: 79
- Флорос** (Floros) Константин, совр. нем. музыковед – III: 79, 166
- Фоглер** (Vogler) Георг Йозеф (1749–1814), аббат, нем. композитор, органист, теоретик, учитель К. М. Вебера и Дж. Мейербера – II: 16, 182, 210, 217; III: 82, 83, 330
- Фомин** Евстигней Ипатович (1761–1800), рус. композитор – III: 151, 245, 281, 299
- Фонтенель** (Fontenelle) Бернар Ле Бовье (1657–1757), фр. писатель – III: 214
- Фордис** (Fordis), лорд – III: 217
- Форкель** (Forkel) Иоганн Николаус (1749–1818), нем. музыковед – II: 134, 151, 152, 217; III: 51, 224, 226
- Форстер** (Forster) Иоганн Георг Адам (1754–1794), нем. ученый, писатель и политический деятель – III: 18
- Фортунатов** Юрий Александрович (1911–1998), рос. музыковед и композитор – III: 230, 288, 302
- Фосс** (Voss) Иоганн Генрих (1751–1826), нем. поэт и филолог – II: 64, 134
- Франклин** (Franklin) Бенджамен (1706–1790), амер. гос. деятель, ученый, изобретатель – III: 267
- Франц** (Franz) **I** Лотарингский (1708–1765), супруг Марии Терезии, с 1745 – император Священной римской империи – II: 214
- Франц** (Franz) **II** Габсбург (1768–1835), австр. эрцгерцог, император Священной римской империи в 1792–1806, с 1804 император Австрии Франц I – II: 213, 217, 218; III: 65, 222
- Фрейд** (Freud) Зигмунд (1856–1939), австр. врач-психиатр и психолог – III: 22

- Фрейденберг** Ольга Михайловна (1890–1955), сов. филолог – II: 62
- Фрескобальди** (Frescobaldi) Джироламо (1583–1643), итал. композитор и органист – II: 53, 190; III: 34, 36, 67, 81
- Фридеричи, Фредеричи** (Friederici, Frederici) Кристиан Эрнст Фридрих (1712–1779), нем. клавирный мастер, ученик Г. Зильбермана – III: 266
- Фридрих II** (Friedrich) Великий (1712–1786), король Пруссии с 1740, флейтист и композитор – III: 35, 68, 172, 184, 202, 203, 215–217, 222, 258, 265, 282, 326
- Фридрих Вильгельм II** Гогенцоллерн (1744–1797), король Пруссии с 1786, племянник Фридриха II, виолончелист-любитель – III: 213, 216, 312
- Фрик** (Frick) Филипп Йозеф (1740–1789), представитель семьи нем. клавирных мастеров, органист и композитор – III: 263
- Фробергер** (Frohberger) Иоганн Якоб (1616–1667), нем. композитор – II: 186, 190
- Фройденберг** (Freudenberg) Карл Готтлиб (1797–1869), нем. органист, ученик К. Ф. Цельтера – III: 259
- Фукс** (Fuchs) Иоганн Непомук, австр. композитор, вицекапельмейстер князя Эстергази в конце XVIII — начале XIX в. – III: 257
- Фукс** (Fux, Fuchs) Иоганн Йозеф (1660–1741), австр. композитор и теоретик – II: 134, 176–182, 184, 192, 202, 216, 217, 223
- Фукс** Леопольд Иванович (Иоганн Леопольд) (1785–1853), рус. теоретик музыки нем. происхождения – II: 17
- Фюнфкирхен** (Fünfkirchen) фон, граф, венский любитель музыки – III: 219
- Фюрнберг** (Fürnberg) Карл, меценат Й. Гайдна – III: 309
- Хабенек** (Habeneck) Франсуа Антуан (1781–1849), фр. скрипач, композитор и дирижер – III: 214
- Хагедорн** (Hagedorn) Фридрих фон (1708–1754), нем. поэт – III: 95
- Хайде** (Hayde) Ханс, инструментальный мастер из Нюрнберга (XVII в.) – III: 265
- Хайер** (Heyer) Иоганн Адольф, венский строитель органов – III: 258
- Хайн** (Hain) Йозеф, венский строитель органов – III: 258
- Хайнихен** (Heinichen) Иоганн Давид (1683–1729), нем. композитор и теоретик – II: 22, 53, 54; III: 5
- Хампель** (Hampel) Антон Йозеф (ум. 1771), дрезденский валторнист – III: 290, 291, 298
- Хандошкин** Иван Евстафьевич (1747–1804), рус. скрипач и композитор – III: 220, 281
- Хантер** (Hunter), Энн, англ. поэтесса – III: 170
- Харлап** Мирон Григорьевич (1913–1994), сов. музыковед – II: 77, 99, 107
- Хаслингер** (Haslinger) Тобиас (1787–1842), австр. нотоиздатель – II: 207
- Хассе** (Hasse) Иоганн Адольф (1699–1783), нем. композитор – II: 151, 220; III: 72, 129, 216, 224, 279
- Хаугвиц** (Haugwitz) Пауль фон, граф, поэт-любитель – III: 171
- Хеллер** (Heller) Фердинанд, певец-тенор, член боннской капеллы – II: 211
- Хёльти** (Hölty) Людвиг Генрих Кристоф (1748–1776), нем. поэт – III: 95
- Херасков** Михаил Матвеевич (1733–1807), рус. писатель и поэт – II: 142
- Херц** (Heartz), Даниэль, амер. музыковед – II: 8; III: 13, 14, 16
- Хиллер** (Hiller) Иоганн Адам (1728–1804), нем. композитор – II: 81, 112, 217; III: 164, 165
- Хиндемит** (Hindemith) Пауль (1895–1963), нем. композитор – II: 177; III: 330

- Хирш** (Hirsch) Карл, внук И. Г. Альбрехтсбергера – II: 20, 187
- Хогвуд** (Hogwood) Кристофер, англ. дирижер – II: 163; III: 234
- Холлис** (Hollis) Хелен Райс, амер. музыковед – III: 320
- Холопов** Юрий Николаевич (1932–2003), рос. музыковед, брат В. Н. Холоповой – II: 8, 13, 45, 52, 96, 97, 108, 133
- Холопова** Валентина Николаевна, совр. рос. музыковед, сестра Ю. Н. Холопова – II: 73
- Хольфельд** (Holfeld) Иоганн, изобретатель смычкового клавира (1754) – III: 265
- Хольц** (Holz) Карл (1799–1858), австр. скрипач, член квартета Шуппанцига – III: 316
- Хольцбауэр** (Holzbauer) Игнац Якоб (1711–1783), австр. композитор, представитель мангеймской школы – III: 217
- Хофер** (Hofer) Мария Йозефа (1758–1819), урожд. Вебер, австр. певица, свояченица В. А. Моцарта – III: 132
- Хофмайстер** – см. Гофмейстер
- Хофштеттер** (Hoffstetter) Роман, австр. священник и композитор – III: 308
- Хохлов** Юрий Николаевич, совр. рос. музыковед – II: 8; III: 169, 171, 172, 174
- Цаккони** (Zaccopì) Лодовико Джулио Чезаре (1555–1627), итал. священник, теоретик музыки – II: 168
- Цан** (Zahn) Георг Филипп (1723–1784), фаготист, в 1762–1780 работал в России – III: 295
- Цан** (Zahn), Иоганн Георг (1725–1794) и Георг Генрих (1735–1793), братья из Ротенбурга, исполнители на духовых инструментах – III: 295
- Царлино** (Zarlino) Джозеффо (1517–1590), итал. композитор и теоретик – II: 26, 124, 187
- Цвингли** (Zwingli) Ульрих (1484–1531), швейц. религиозный деятель – II: 210
- Цельтер** (Zelter) Карл Фридрих (1758–1832), нем. композитор, учитель Ф. Мендельсона и Дж. Мейербера – II: 217; III: 67, 96, 98, 216, 224
- Цицерон** (Cicero) Марк Туллий (106–43 до н. э.), рим. полит. деятель, оратор, писатель – II: 134; III: 4
- Цмескаль** (Zmeskall) Домановец Николаус фон (1759–1833), барон, знакомый Бетховена, виолончелист-любитель – II: 144
- Чазид** (Chusid) Мартин, совр. амер. музыковед – II: 213
- Чайковский** Петр Ильич (1840–1893), рус. композитор – II: 74, 168; III: 28, 43, 44, 87, 175, 193
- Черни** (Czerny) Карл (1791–1857), австр. пианист, композитор, педагог, ученик Л. ван Бетховена, учитель Ф. Листа – II: 16, 126, 157, 186, 187
- Чешихин** Всеволод Евграфович (1865–1934), рус. литератор и музыкальный критик – II: 176
- Чигарева** Евгения Ивановна, совр. рос. музыковед – II: 7, 8; III: 3, 43, 48, 139
- Чимароза** (Cimarosa) Доменико (1749–1801), итал. композитор – II: 89; III: 173
- Чичерин** Георгий Васильевич (1872–1936), сов. гос. деятель, дипломат, автор книги о В. А. Моцарте – III: 27, 98
- Шабалина** Татьяна Васильевна, совр. рос. музыковед – III: 5
- Шайбе** (Scheibe) Иоганн Адольф (1708–1776), нем. композитор, теоретик и муз.

критик – II: 30; III: 10, 187

Шанц (Schanz) Венцель (ум. 1791), венский органний и фортепианный мастер – III: 319, 320

Шанц (Schanz) Иоганн (1762?–1828), брат В. Шанца, венский органний и фортепианный мастер – III: 319, 320

Шарпантье (Charpentier) Марк-Антуан (1634–1704), фр. композитор, ученик Дж. Кариссими – III: 129

Швейцер (Schweitzer) Антон (1735–1787), нем. композитор – II: 37; III: 40, 49, 148

Швенке (Schwencke) Карл (1797 – после 1870), нем. композитор, ученик К. Ф. Э. Баха – II: 207

Шекспир (Shakespeare) Уильям (1564–1616), англ. поэт и драматург – II: 35, 81, 156; III: 73, 92, 170

Шеллинг (Schelling) Фридрих Вильгельм Йозеф (1775–1854), нем. философ – III: 212

Шёнберг (Schönberg) Арнольд (1874–1951), австр. композитор – III: 331

Шёнбергер (Schönberger), урожденная Маркони, Марианна (Нанетта) (1785–1882), австр. певица-контральто – III: 132

Шиллер (Schiller) Фридрих (1759–1805), нем. поэт – II: 140; III: 50, 87, 96–99, 183, 185

Шиндлер (Schindler) Антон Феликс (1795–1864), австр. скрипач, биограф Бетховена – II: 148, 156; III: 37, 92, 232

Широкова Валентина Павловна, совр. рос. музыковед – III: 121

Шлёссер (Schlösser) Луи (1800–1886), нем. скрипач и композитор – II: 166; III: 92

Шнель (Schnell) Ж.-Ж., парижский клавирный мастер (XVIII в.) – III: 278

Шоберт (Schobert) Иоганн (ок. 1740–1767), нем. композитор и пианист, с 1760 жил в Париже – II: 117; III: 50, 214

Шольц (Scholz) Бенедикт (ок. 1760–1824), скрипач, автор нем. текста к Мессе ор. 86 Бетховена – II: 221

Шольц Федор (Фридрих) Ефимович (1787–1830), рус. композитор нем. происхождения – III: 71, 72

Шопен (Chopin) Фредерик (1810–1849), польск. композитор – III: 36, 60, 212, 329

Шорон (Choron) Александр Этьен (1771–1834), фр. муз. критик и лексикограф – II: 186

Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906–1975), сов. композитор – II: 74

Шпат (Spath) Франц Якоб (1714–1786), нем. клавирный и органний мастер из Регенсбурга – III: 263

Шпис (Spiess) Майнардус, нем. теоретик музыки – II: 64

Шпор (Spohr) Луи (1784–1859), нем. композитор, скрипач и дирижер – II: 6, 20, 37, 88; III: 94, 141, 209, 237, 272, 274, 277, 310, 316, 326

Шрайбер (Schreiber) Христиан (1781–1857), нем. теолог, автор нем. текста к мессе Бетховена ор. 86 – II: 221

Шрётер (Schröter) Кристоф Готлиб (1699–1782), нем. композитор и теоретик музыки – II: 14, 15; III: 263

Штадлер (Stadler) Антон Пауль (1753–1812), венский кларнетист – III: 287, 305

Штадлер (Stadler) Иоганн Непомук Франц (1755–1804), венский кларнетист, брат А. П. Штадлера – III: 305

- Штадлер** (Stadler) Максимилиан (1748–1833), аббат, австр. композитор – II: 219
- Штарке** (Starke) Фридрих (1774–1835), австр. пианист и дирижер – III: 307
- Штарцер** (Starzer) Йозеф (1726 или 1727–1787), австр. скрипач и композитор; в 1758–1768 работал в Санкт-Петербурге – II: 142, 143; III: 305
- Штейбельт** (Steibelt) Даниэль Готлиб (1765–1823), нем. пианист и композитор – III: 70, 71, 123, 124, 278, 281, 302, 325
- Штейн** (Stein) Иоганн Андреас (1728–1792), нем. органист, изготовитель органов и клавиров из Аугсбурга, ученик Г. Зильбермана – III: 257, 263, 266, 317–319
- Штейн** (Stein) Маттеус Андреас (1776–1842), сын И. А. Штейна, пианист и фортепианный мастер – III: 318
- Штейн** (Stein) Фридрих Андреас (1784–1809), сын И. А. Штейна, пианист и фортепианный мастер – III: 318
- Штелин** (Stählin) фон Шторксбург Якоб (Яков Яковлевич) (1709–1785), нем. историк, литератор, музыкант-любитель, с 1735 жил в Петербурге – III: 142, 281, 295
- Штёпель** (Stöpel) Франц, нем. муз. критик начала XIX в. – III: 252
- Штеркель** (Sterkel) Иоганн Франц Ксавер (1750–1817), аббат, нем. композитор и пианист – III: 268
- Штефани** (Stephanie) Иоганн Готлиб (1741–1800), австр. актер и либреттист – III: 145
- Штих** (Stich) Иван (Иоганн) Венцель, псевдоним Джованни Пунто (1748–1803), чеш. валторнист и композитор – III: 291
- Штойбер** (Steuber), автор критических статей в AMZ – II: 72, 73
- Штокхаузен** (Stockhausen) Карлхайнц (р. 1928), нем. композитор – III: 242
- Штокхаузен** (Stockhausen) Франц (1792–1868), фр. арфист и композитор, основатель Парижской певческой академии – III: 277
- Штрассер** (Strasser) Иоганн Георг, венский музыкальный мастер – III: 258
- Штраус** (Strauss) Рихард (1864–1949), нем. композитор – II: 177; III: 145
- Штрейхер** (Streicher) Анна Мария (Наннетта) (1769–1833), венская пианистка и фортепианный мастер, дочь И. А. Штейна и супруга И. А. Штрейхера – III: 318
- Штрейхер** (Streicher) Иоганн Андреас (1761–1833), австр. пианист, педагог и фортепианный мастер – III: 318
- Штуммер** (Stummer) Йозефа, венская певица, с 1816 жена графа М. Лихновского – II: 148
- Штурм** (Sturm) Кристоф Кристиан (1740–1786), нем. пастор, теолог и писатель – III: 92
- Шубарт** (Schubart) Кристиан Фридрих Даниэль (1739–1791), нем. писатель, поэт, композитор, органист и скрипач – II: 34, 36–38, 53, 79, 80, 85, 113, 139, 210; III: 7, 18, 96, 123, 127, 128, 132, 160, 168, 172, 177, 186, 216, 254–257, 259, 261–267, 270, 272, 273–276, 278, 284–287, 289, 290, 292–295, 301, 302
- Шуберт** (Schubert) Франц Петер (1797–1828), австр. композитор – II: 6, 44, 85, 165, 170, 173, 222; III: 19, 43, 44, 73, 93, 94, 148, 170–172, 250, 251, 268, 274, 278, 279, 329, 330
- Шуди** (Shudi) Буркат (ок. 1738–1803), англ. мастер клавесинов и фортепиано, глава лондонской фирмы «Шуди и Бродвуд» – III: 320, 321
- Шуке** (Schuke) Карл, представитель известной семьи немецких органостроителей – III: 256

- Шульц** (Schulz) Иоганн Абрахам Петер (1747–1800), нем. композитор и теоретик, ученик И. Ф. Кирнбергера – II: 12, 15, 30, 34, 48, 63, 68, 70, 71, 74, 75, 84; III: 127, 167, 168, 169, 182, 187–192, 205
- Шуман** (Schumann) Роберт (1810–1856), нем. композитор – III: 216, 264, 329–331
- Шуппанциг** (Schuppanzigh) Игнац (1776–1830), австр. скрипач – II: 207; III: 219, 220, 238, 309, 316
- Шушкова** Ольга Михайловна, совр. рос. музыковед – II 30, 32; III: 13
- Эбенхард**, нем. философ – II: 152
- Эберлин** (Eberlin) Иоганн Эрнст (1702–1762), австр. органист и композитор – II: 217
- Эберль** (Eberl) Антон (1765–1807), австр. композитор и пианист – III: 75
- Эвисон** (Avison) Чарльз (1709–1770), англ. композитор, органист, теоретик – III: 6
- Эйблер** (Eybler) Йозеф (1765–1846), австр. композитор – II: 186
- Эйнштейн** (Einstein) Альфред (1880–1952), амер. музыковед нем. происхождения – II: 36, 37
- Эмбель** (Embel) Франц Ксавер (1770–1856), командир венского артиллерийского корпуса, знакомый Бетховена – III: 296
- Эрар** (Erard) Себастьян (1752–1831), фр. фортепианный мастер – III: 277, 321, 322
- Эсте** (Este) Эрколе I д' (правил в 1471–1505), герцог Феррары – II: 188
- Эстергази** (Esterházy) Мария Герменегильда (1768–1845), супруга князя Николая II Эстергази – II: 220, 221; III: 320
- Эстергази** (Esterházy) Николай I Великолепный (1714–1790), князь, брат Пауля Антона Эстергази – II: 220; III: 218, 258, 276, 318, 319
- Эстергази** (Esterházy) Николай II (1765–1833), князь – II: 31, 220, 221; III: 218, 257
- Эстергази** (Esterházy) Пауль Антон I (1711–1762), князь, брат Николая I Эстергази – III: 242
- Эстергази** (Esterházy), княжеская фамилия – II: 161; III: 73, 122, 218, 256, 286
- Эттвуд** (Attwood) Томас (1765–1838), англ. композитор и органист, ученик В. А. Моцарта – II: 19, 177
- Юнг** (Jung) Герман, нем. музыковед – III: 80, 81
- Юнг** (Jung) Карл Густав (1875–1961), швейц. психолог и философ – III: 22
- Юстиниан** (Iustinianus) (482 или 483–565), император Византии с 527 – III: 84, 87
- Юсупов** Николай Борисович (1751–1831), князь, рус. меценат – III: 305
- Яворский** Болеслав Леопольдович (1877–1942), рус. и сов. теоретик музыки, композитор, пианист, общественный деятель – II: 114
- Ярнович** (Jarnović) Иван, или Джованни Мане (между 1735 и 1745–1804), итал. скрипач и композитор, хорват по происхождению – III: 123, 124, 220
- Ярхо** Борис Исакович (1889–1942), рус. и сов. филолог и переводчик – III: 4

Содержание

Глава 5

Топика и стилистика	3
5.1. К постановке проблемы	3
5.1. Церковный, театральный и камерный стили	7
5.2. Галантный стиль: Этос и Эрос	12
5.3. Пафос: судьба — смерть — загробный мир	28
5.4. Чувствительность: скорбь, меланхолия, «буря и натиск»	49
5.5. Героика: власть — война — охота	59
5.7. Пастораль: идиллии и грозы	79
5.8. Радость	95
5.9. Метаморфозы менуэта	100
5.10. Грани комического	112
5.11. Национальное и экзотическое	119

Глава 6

Поэтика вокальных жанров	125
6.1. Вокальная музыка в системе классических жанров	125
6.2. Поэтика вокальности	128
6.3. Жанры сценической музыки	140
I. Опера	140
II. Балет	148
III. Театральная музыка и мелодрама	150
6.4. Система вокальных жанров и форм	152
6.5. Сольные оперные формы	153
6.6. Типы арий	163
6.7. Сольные камерные формы	166
6.8. Хоровые и вокально-симфонические жанры	177
6.9. Ода как жанр и как топос	179
6.10. Искусство сочинять речитатив	185
6.11. Вокальные жанры в инструментальной музыке	193

Глава 7

Инструментарий и инструментализм	210
7.1. Роль инструментальной музыки	210
7.2. Школы, центры, фигуры	212
7.3. Институт концерта	221
7.4. Оркестровая музыка и оркестровое исполнительство	228
7.5. Принципы инструментовки	239
7.6. Инструментарий эпохи	254
7.6.1. Орган и органчики	255
7.6.2. Клавир	260
7.6.3. Струнные смычковые	269
7.6.4. Струнные щипковые	276
7.6.5. Деревянные духовые	282
7.6.6. Медные духовые	289
7.6.7. Ударные	299

7.7. Музыка для духовых	304
7.8. Струнный квартет	307
7.9. Фортепиано	316
7.10. Инструментальный концерт	323

Заключение	329
Литература	332
Указатель имен	347

Книжное издание

ЛАРИСА КИРИЛЛИНА

КЛАССИЧЕСКИЙ СТИЛЬ В МУЗЫКЕ XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

Часть III: Поэтика и стилистика

Редактор И. Лебедева

Художник М. Цветкова

Технический редактор О. Кузнецова

Компьютерная верстка Е. Воронова

Лицензия № 009.196 ЛК № 000315

Н/К

Форм. бум. 70 x 100 ¹/₁₆

Печ. л. 23,5. Уч.-изд. 25,85. Изд. № 11192

Издательский Дом «Композитор»

127006, Москва, Садовая-Триумфальная ул., 12/14

Отпечатано в типографии ООО «ИПФ «Гарт»