

В. Конен

АНГЛИЙСКАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА XVII ВЕКА¹

1

На пороге XVII века в Италии вышел нашумевший публицистический труд под названием «О несовершенстве современной музыки», в котором автор, приверженец классической композиторской школы Ренессанса, бичует «порочные» тенденции, проявляющиеся в новейших произведениях того времени. Убежденный в том, что хоровая полифония церковного стиля олицетворяет вечные нормы музыкально прекрасного, он улавливает в новейшем творчестве признаки отклонения от этой нормы, которые, по его мнению, неминуемо приведут музыкальное искусство к гибели. В частности, с особым гневом он обрушивается на увлечение композиторской молодежи инструментальным письмом. «Это какой-то сумбур чувств... — пишет он, — которого преднамеренно добиваются искатели нового, денно и нощно пишушие для инструментов в поисках новых эффектов... Они не понимают, что инструменты ведут их по ложному пути и...²» (разрядка моя. — В. К.). Чутье почитателя традиций не обмануло его. Как показало будущее, сочинение для инструментов действительно вело «искателей нового» по иным путям и к иным берегам. Пусть историки последующих эпох, оценивая в далекой перспективе бурные процессы, происходящие в музыке XVI века, усматривают их переломное значение главным образом в переходе к монопольному господству гомофонно-гармонического стиля (в противовес многовековой эре полифонического мышления). Но на самом деле, послеренессансная музыкальная формация, к которой относится вся классика, на которой воспитан современный нам культурный человек, может с полным правом быть охарактеризована и как эпоха инструментального мышления. Ибо только в послеренессансные века впервые утвердилась развитая самостоятельная инструментальная культура, ставшая полноценным выразителем высших духовных идеалов и стремлений человечества.

¹ Настоящая статья является фрагментом коллективного труда «Драма, жи вопись, музыка XVII века», подготавливаемого Институтом Истории Искусств.

² Artusi Ovvero delle Imperfettioni della Moderne Musica. Venezia, 1600.

Эта мысль требует известного разъяснения.

За последние годы историки музыки обнаружили огромное количество рукописей инструментальных произведений, относящихся к эпохе Возрождения. С древнейших времен известен обширный и разнообразный инструментарий, распространившийся в бытовой светской музыке Средневековья, многочисленными изображениями этих инструментов полны произведения живописи и скульптуры той далекой эпохи. В литературе, относящейся к тому времени, многократно упоминается об инструментальном исполнении. Наконец, уже в XVI веке сформировались определенные инструментальные школы со своим репертуаром. Что же в таком случае дает нам основание выделять именно послеренессансный период как эпоху инструментальной музыки?

Дело заключается в том, что сущность классического музыкального стиля эпохи Ренессанса и Средневековья выражена полностью средствами хоровой полифонии и капеллы, олицетворяющей возвышенное отвлеченное начало культового искусства. Инструментальное звучание не могло ничем обогатить его законченную художественную систему. Единственный инструмент католического богослужения — орган — на протяжении многих столетий не имел своего «лица», подчиняясь хоровому письму и растворяясь в нем. Все другие инструментальные «школы» позднего Ренессанса (а тем более Средневековья) культивировались в музыке быта, не достигая ни формального совершенства, ни масштабов, ни стилистического единства, свойственных произведениям профессиональной полифонии. Сам факт появления самостоятельных инструментальных школ в период позднего Возрождения говорит о признаках разложения классического ренессансного стиля.

Если же окинуть взором музыкальную культуру последних трех с половиной столетий, то есть начиная с XVII века, то мы увидим диаметрально противоположное. Мы увидим, что в эпоху безоговорочного господства светского искусства ни один развитый вид профессиональной музыки не обходился без инструментального звучания. Это — такая же характерная черта стиля новой эпохи, как ведущее значение в нем мелодии и гармонии. Так, с самых первых дней своего существования опера опиралась на оркестровое начало. Камерная вокальная лирика немыслима вне фортепианного сопровождения (то есть своего второго, инструментального плана). Даже в хоровых жанрах, казалось бы, продолжающих древние традиции ренессансной полифонии, проявляется в новую эпоху равноправный синтез хорового и оркестрового звучания. Более того. Сложные, обобщенные виды самостоятельного инструментального творчества, сложившиеся в послеренессансные века, нисколько не уступают вокальному искусству в олицетворении ведущих идей современности. Классицизм в музыке представлен симфонией и сонатой в такой же мере, как оперой. Романтические устремления XIX века выражены не менее ярко симфонической поэмой, фортепианной миниатюрой, чем романсом и музыкальной драмой. Импрессионистский

стиль в музыке вырабатывался одновременно в камерной вокальной лирике с фортепианным сопровождением и симфонических полотнах...

При этом, как легко можно заключить из вышеприведенных примеров, начиная со второй половины XVIII века, когда в музыке формируется классицистский стиль, инструментальная культура исчерпывается двумя господствующими ее видами. Это, во-первых, симфонический оркестр (наравне со струнным квартетом и скрипкой, которые являют собой главный, основополагающий элемент симфонического оркестра), во-вторых, — фортепиано.

Упорядоченная единая температура, организованный тембровый колорит, общие принципы формообразования (сонатно-симфонические), свойственные этим двум строго ограниченными видам инструментальной музыки нового времени, постепенно полностью вытеснили многообразие инструментов, пестроту и хаотичность тембрового звучания, которые характеризовали инструментальную культуру «хоровой эпохи». К середине XVIII столетия с «генерального пути» развития классической музыки сходит даже орган, а наравне с ним и другие клавишные инструменты (клавесин, клавикорд и их разновидности), которые были прямыми предшественниками современного фортепиано и подготовили его классическую литературу.

Между сложившейся сонатой-симфонией XVIII столетия и инструментальной культурой позднего Ренессанса лежит полуторавековой период, отмеченный интенсивным формированием инструментальной музыки в ряде западноевропейских стран — Италии, Англии, Франции, австро-немецких княжествах. С одной стороны, это искусство можно рассматривать преимущественно в качестве предвестника классической сонаты-симфонии, сосредоточивая внимание на тех его чертах, которые вели к великому расцвету инструментального творчества у Гайдна, Моцарта, Бетховена и их непосредственных предшественников. С другой стороны, в нем можно видеть и самостоятельную, полностью сложившуюся художественную систему, которая получила свое высшее воплощение в искусстве Генделя и Баха, а затем полностью сошла с генерального пути развития европейской музыки. На протяжении XVII века складывались многообразные инструментальные школы, содержащие подлинные художественные ценности, которые, особенно в нашем столетии, привлекли к себе внимание.

Видное место в этом движении принадлежит Англии. С ней связано возникновение первой в истории клавирной школы, в которой утвердился свой самостоятельный репертуар, со своими определенными художественными приемами, противостоящими органным традициям, которые дотоле подчиняли себе развитие клавирной литературы. В Англии же утвердилось в XVII веке ансамблевая скрипичная музыка, зародившаяся первоначально на итальянской почве и подготовившая будущий расцвет симфонического искусства. Последующая унылая двухвековая эпоха застоя английской музыки отбросила далеко в тень эти замечательные достижения национальной культуры. Между тем, сегодня нам

ясно, что инструментальная музыка, созданная в Англии в эпоху Шекспира и Кромвелла, принадлежит к интереснейшим явлениям, вполне сопоставимым по своему значению не только с музыкой континентальных стран, но и с другими сферами богатейшего художественного творчества Англии.

2

Английская клавирная школа, известная под названием «вирджиналисты»¹ сложилась на рубеже XVI и XVII столетий. Первый печатный сборник клавирных пьес — «Парфения» — вышел в свет в 1611 году; однако его появлению предшествовал полувековой период жизни клавирных произведений в рукописной форме. К тому времени, когда была издана первая, знаменитая «Парфения»², облик новой инструментальной школы успел отчетливо определиться. Не только общее эстетическое направление, но и типичные композиционные особенности произведений вирджиналистов пройдут через всю клавирную литературу XVII—XVIII столетий вплоть до Генделя, Баха, Моцарта и даже раннего Бетховена. Разумеется, в произведениях вирджиналистов представлены не только новые тенденции. Черты клавирного стиля XVI века, которые были заимствованы из органного репертуара, сохраняются у них в фантазиях (Fancy), отмеченных общим импровизационным обликом, свободой полифонического построения, виртуозно-токкатными приемами. Однако именно в этих традиционных «органно-клавирных» фантазиях слабо выражены не только признаки национальной школы, но и индивидуальные черты их создателей. Забегая немного вперед, скажем, что даже у Перселла, творчество которого отмечено исключительно яркой самобытностью, эта преемственная струя настолько мало индивидуализирована, что еще в конце XIX века его клавирная токката приписывалась Баху. И не без основания. Именно на немецкой почве органно-клавирные традиции XVI века получили широкое и блестящее развитие, влившись в национальный стиль музыки. В Англии же этот стиль несколько обезличен, не отмечен новаторством и меньше всего проникнут национальным началом. И если вирджиналисты вошли в историю как создатели первой самостоятельной клавирной школы, то этим

¹«Вирджиналисты» — от вирджинала, английской разновидности клавишного щипкового инструмента. Точное происхождение слова вирджинал не установлено. Согласно одной точке зрения, оно происходит от английского слова virgin (то есть девственница) и указывает на то, что этот инструмент был предназначен главным образом для девиц. Согласно другой, более строго научной точке зрения — от латинского virga (то есть палочка или стержень), что указывает на особенности звукоизвлечения.

²За первым сборником последовал второй. Сборники клавирных пьес разных авторов выпускались последовательно вплоть до начала XVIII столетия. Наиболее обширное и известное собрание «Fitzwilliam Virginal Book» (по имени его владельца лорда Фицвильяма) содержит около 300 пьес, время создания которых относится к 1560—1612 гг.

они обязаны другим, действительно новым и национально самобытным тенденциям, которые как бы нарочито противопоставляли себя типичным чертам профессиональной музыки Ренессанса.

Прежде всего пьесы вирджиналистов откровенно и подчеркнуто опираются на светское искусство народно-демократического склада. Это вовсе не означает, что они сами принадлежат к искусству демократического быта. Наоборот. Как мы увидим в дальнейшем, музыка вирджиналистов возникла в аристократической среде и предназначалась для нее. Тем ярче на утонченно аристократическом фоне предстают их национальные демократические черты.

Истоки стиля вирджиналистов непосредственно восходят к той бытовой культуре, которая образовывала побочную, второстепенную линию в музыке эпохи Возрождения — то есть лютневый репертуар и народно-бытовые песенные жанры, в Англии представленные так называемой «елизаветинской балладой». Эти композиторы не стесняются «низменного» происхождения своих пьес (в противоположность итальянским мадригалистам того же поколения, которые с презрением говорили об итальянской вилланелле как о «низменном искусстве»). Они дают своим пьесам заглавия, откровенно заимствованные из названий популярных баллад — например, «Поцелуй меня, Джон», «Насвист извозчика» и т. п. (Замечу попутно, что некоторые из баллад, использованных вирджиналистами в качестве тем для своих произведений, сохранились в английском и американском народно-песенном репертуаре наших дней.)

Обращение к народным песням неизбежно преобразило облик профессиональной музыки по сравнению с клавириными пьесами более ранней, ренессансной традиции. Особенно важно то, что в профессиональной школе впервые появился новый тип инструментального тематизма, который превосходит классический тематизм XVIII века такими чертами, как мелодика песенно-танцевального склада, элементарно простое, предельно скупое гармоническое сопровождение, четкий ритм с подчеркнутой сильной долей. Напомним, что все это резко контрастировало со сложной многоголосной фактурой полифонической музыки Ренессанса, со свободными расплывчатыми ритмами, противоречащими тактовой черте, абстрактно обезличенными темами. Такое сопоставление тем более интересно, что многие выдающиеся вирджиналисты — Вильям Бёрд (1543—1623), Джон Булл (1562—1628), Орландо Гиббоне (1583—1625), Гайлз Фарнаби (ок. 1570—?) и другие — были одновременно и известными мадригалистами. Даже самое поверхностное сопоставление их творчества в жанре хорового многоголосного мадригала с их же собственными пьесами для клавесина дает возможность мгновенно ощутить разительный контраст самих этих школ. Вместо сосредоточенного, погруженного внутрь себя лирического настроения мадригала, его терпких гармонических красок, густой многоголосной вокальной фактуры, замедленного движения, клавириные пьесы на балладные темы предстают в обличье почти наивной народной простоты. А тот неповторимый национальный колорит, которым овеян фольклор

любой европейской страны, придавал этим инструментальным темам — и соответственно и каждой пьесе, построенной на таких темах, — необычную национальную характерность. Все это было новым на фоне предшествующих профессиональных школ, где на протяжении всей эпохи Ренессанса господствовали франко-фламандские и итальянские традиции.

Помимо баллад вирджиналисты тяготеют к танцам. Здесь явно сказывается родство с лютневой музыкой, которая была близка клавишинной не только своим светским характером и распространением в домашней обстановке, но и своим реальным звучанием: ведь вирджинал в такой же мере щипковый струнный инструмент, как и лютня. Несмотря на клавишную технику вирджинала, характер его звука далек от звучания молоточкового фортепиано или даже клавикорда, он в высшей степени родствен звучаниям струнных щипковых инструментов, вплоть до современной гитары. Заимствования из лютневой литературы были вполне естественны. Однако вирджиналисты расширяют лютневый танцевальный репертуар. Помимо укоренившихся в лютневой музыке паваны и гальярды, они вводят в свои пьесы новейшие европейские танцы, еще не нашедшие отражения в собственно музыкальной литературе, — аллеманду, куранту, сарабанду и некоторые другие. Кроме того, они часто обращаются и к танцам чисто английского характера и происхождения, таким, как жига или хорнпайп. Последний (впоследствии матросский танец, художественное порождение классической морской страны) в отличие от жиги, не вышел за пределы английской школы и так и не стал частью общеевропейской сюиты. Но именно в хорнпайпах вирджиналистов, а вслед за ними и у Перселла, особенно непосредственно проявился английский локальный колорит. Он проникнут ладовым своеобразием и прихотливостью ритмов, которого не знала общеевропейская музыка XVII и XVIII столетий.

И все же было бы заблуждением отождествлять творчество вирджиналистов с теми полупрофессиональными народно-бытовыми школами эпохи позднего Возрождения, с которыми безусловно оно преемственно связано. Ибо важнейшая сторона вирджиналистской школы, — вне которой она вряд ли заняла бы столь видное место в истории европейской музыки, — определяется двумя другими моментами. Это — во-первых, ее органическая принадлежность к аристократической среде, во-вторых, высокий уровень профессиональной разработанности.

Клавесин — инструмент, получивший широкое распространение в эпоху Ренессанса, все же никогда не был инструментом массовым, подлинно народным. К середине XVI века техника исполнения на клавесине и его репертуар, во многом близкий органному, предполагали серьезную профессиональную подготовку. Если это и был инструмент любителя, то все же ориентировался он на просвещенного и музыкально образованного меломана. Кроме того, относительно сложная конструкция этого инструмента, его богатое внешне декоративное оформление (о котором полностью забыла эпоха современного молоточкового фортепиано) зна-

чительно ограничивал круг лиц, способных приобрести клавесин. Это были лица высшей, преимущественно аристократической прослойки населения (этим клавесин отличался не только от лютни, но и от скрипки, бывшей в ту эпоху «мужицким» инструментом, на котором играли лакеи, а не господа). Клавесин в Англии давно успел стать характерной и необходимой принадлежностью аристократической культуры. И вирджиналисты, несмотря на близость тематизма своей музыки к народным балладам, сумели создавать произведения, которые гармонировали с духом этой культуры. Отсюда внешнее изящество в оформлении тематического материала, его насыщенность орнаментикой, образующей неотъемлемый и в высшей степени характерный элемент аристократического стиля.¹ Многообразие, разветвленность, тонкая дифференцированность разного вида украшений, которые всегда сопутствуют опорным звукам мелодии, неотделимы от клавесинных произведений вплоть до раннего Бетховена (вспомним хотя бы вторую часть его Первой сонаты). По сей день расшифровкой и интерпретацией этой сложной и прихотливой орнаментики много и интенсивно занимаются исполнители и историки пианизма. Вне этого трудно воссоздать дух и стиль клавирной музыки XVII—XVIII столетий.

Другой важнейшей чертой вирджиналистских пьес, открывшей в инструментальной музыке новые, далеко идущие пути, была их высокая профессиональная разработанность и с композиторской и с исполнительской точки зрения. Создание крупной формы в ренессансной музыке достигалось исключительно полифоническим развитием, основанным преимущественно на строгом имитационном многоголосии, а в некоторых жанрах на более свободном контрапунктическом противопоставлении голосов. В светской инструментальной музыке, опиравшейся на народные песни, подобные принципы формообразования были бы кричаще неуместными. Что же касается народно-бытовых жанров, то они были отмечены миниатюрными формами, являющимися собой скорее одну констатацию музыкальной мысли без сколько-нибудь обширного ее развития. В лютневом репертуаре появилась в конце XVI века тенденция объединять быстрый танец с медленным, что давало необходимый эффект разнообразия, но не обеспечивало более широкой разработки тематического материала. Иногда за первым танцем следовал его метроритмический вариант.

Вирджиналисты же нашли свои новые принципы формообразования, оказавшиеся па редкость жизнеспособными. Они утвердили р а з в и т у ю в а р и а ц и о н н о с т ь как господствующий прием создания крупного целостного произведения в рамках светского гармонического стиля. За

¹ Существует точка зрения, что возникновение украшений — трелей, группетто, мордентов и т. п. — связано с несовершенством клавесина. На клавесине звук затухал мгновенно, и только трель или группетто могли отчасти компенсировать этот недостаток, продлевая подобным способом звучание опорного звука. И хотя по всей вероятности таковым действительно было первоначальное происхождение орнаментики, она была великолепно использована и разработана исполнителями и композиторами как черта законченно-аристократического художественного стиля.

самой темой, которая представляла собой инструментальный вариант народной песни, следовал цикл вариаций, в которых тема подвергалась мелодическому, фактурному, иногда гармоническому видоизменению. В ранних произведениях вирджиналистов еще сильна была тенденция вносить полифонические приемы (подголоски, имитации) в фактуру произведения, придавая ему этим известную психологическую насыщенность. Однако общее направление развития клавирной музыки в XVII веке вело к постепенному освобождению от полифонизированной ткани, к максимальному прояснению и облегчению клавирных пьес. Важным элементом клавирного стиля, однако, оставалась пассажная техника, заимствованная из токкатного органного стиля. Обычно, по мере разворачивания всей пьесы, виртуозный элемент усиливался, достигая кульминации в последней вариации, знаменуя высшую точку и конец всего развития.

Настолько органичными и устойчивыми оказались эти композиционные и исполнительские приемы для всей будущей клавирной, в том числе и фортепианной литературы, что сегодня мы воспринимаем их как нечто вечное, само собой разумеющееся, неотделимое от нее. Напомним хотя бы такие широкоизвестные произведения, как Вариации Баха на тему Гольдбергера, первую часть сонаты A-dur или вариации на темы итальянских и французских комических опер Моцарта. Тридцать две вариации, Тридцать три вариации на тему Диабелли Бетховена, «Симфонические этюды» и «Карнавал» Шумана, «Колыбельную» Шопена, вариации на темы опер «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Риголетто», песни «Соловей» Листа, не говоря о множестве других популярных салонных и концертно-виртуозных пьес в вариационной форме, которыми буквально заполнен фортепианный репертуар XIX века. Все эти и другие известные фортепианные произведения в вариационной форме, образующие часть нашей современной культуры, являются прямыми потомками той старинной клавесинной школы, которая при жизни Шекспира открыла характерные пути клавирной музыки, прошедшие при всех бурных стилевых сменах через многие последующие века.

3

Величайший композитор Англии Г. Перселл, отделенный от вирджиналистов периодом Революции и Диктатуры, внес крупный вклад в развитие национальной инструментальной школы.

И все же вопрос о его вкладе как в национальную, так и в мировую культуру имеет свой особенный ракурс.

Во-первых (как известно), Перселл — не только самый великий, но и единственный национальный композитор Англии на протяжении почти трех столетий, последовавших за Реставрацией. Ни при его жизни, ни на протяжении XVIII и XIX столетий в его отечестве не было ни одного другого музыканта, который бы развил или просто продолжил открытые и разработанные им принципы инструментальной музыки. До Э. Эльга-

ра, Р. Воан Уильямса, Б. Бриттена — то есть, по существу, до нашего века — об инструментальной школе Англии говорить не приходится: ее просто не было.

И за пределами родины Перселла его интереснейшие открытия в сфере инструментального творчества не оставили следа. В континентальной Европе Перселла не знали до рубежной эпохи конца XIX — начала XX столетия, когда вообще стала возвращаться к жизни давно забытая музыка эпохи Ренессанса и XVII века. Возрожденные и переосмысленные некоторые инструментальные принципы Перселла живут в творчестве крупнейшего английского композитора нашей современности Бенджамена Бриттена. Но в формировании мировых инструментальных школ в эпоху Баха и Генделя (имеется в виду оркестровая и клавирная сюиты, концерто гротто, старинная соната и т.п.), Гайдна и Моцарта (классическая соната — симфония), вклад английского композитора по существу не заметен.¹

Инструментальное творчество Перселла представлено в основном клавирными пьесами и камерной ансамблевой музыкой.

В известном смысле Перселл — преемник вирджиналистов. Его клавирные произведения вобрали в себя опыт этой более ранней школы, а в произведениях, написанных в жанре вариаций, он непосредственно следует разработанному в ней формальному образцу. Однако облик Перселла ярче всего выявляется не в вариациях и не в сюитах, а в созданном им самим жанре «домашней» пьесы, которые он издавал в виде сборников под названием «Lessons» (то есть «Уроки»)². Связь с городской культурой в целом была органичной и жизненно важной для творчества Перселла. В произведениях для клавира эта связь — и с внешней, и с духовной стороны — выражена даже более непосредственно, чем в области музыкального театра.

Примеры инструктивных пьес, имеющих одновременно высокое художественное значение, встречались и впоследствии в европейской клавирной литературе. Напомним хотя бы «экзерсисы» Доменико Скарлатти, получившие широчайшую известность в наше время под названием сонат, или еще более знаменитые этюды Шопена, в каждом из которых композитор действительно разрабатывал определенный учебно-пианистический прием. Но нам не припомнить другого случая, когда бы композитор сочинял для клавира, так откровенно обращаясь к «заказчику» из городской среды и прямолинейно ориентируясь на его практические потребности. И это обстоятельство в огромной степени определило художественный облик созданных им клавирных пьес.

¹ Правда, Бах переписал собственноручно упомянутую выше токкату Перселла.

² Из газет, которые только в XVII столетии стали входить в европейский быт, мы узнаем, что Перселл давал объявления, адресованные самым широким кругам лондонцев, о том, что берется создать пьесы для домашнего музицирования, на которые за определенную плату может подписаться любое заинтересованное лицо.

Через некоторое время, тоже в газетном объявлении, он сообщает, что пьесы вышли из печати и подписчики могут получить свой заказ по определенному адресу.

В отличие от вариаций и сюит вирджиналистов, пьесы Перселла миниатюрны. В гораздо большей степени, чем у его предшественников, в качестве тематического материала избираются национальные народные танцы, в том числе шотландские и ирландские, с их необычайной свежестью интонаций и своеобразием ладовой организации. Он явно тяготеет к хорнпайпам и танцам английской деревни, к маршевым и трубным ритмо-интонациям, — то есть к тому типу народно-бытового тематизма, который в его оперном стиле представлен «Матросским хором» из «Дидоны и Энея». В этой музыке нет ничего от «манерности» и изысканности аристократической школы вирджиналистов. Она существенно легче для исполнения, для нее мало характерны виртуозные токатные приемы. Пьесы Перселла пленяют своей откровенной жизне-радостью, энергичным движением, простотой, необычной на фоне традиционной музыки для клавишных инструментов. При этом они законченны и отточены по форме; музыка же для клавишных инструментов вся принадлежит новой гармонической эпохе. Излюбленные принципы формообразования — это, во-первых, симметричное тональное движение¹ (которое впоследствии стало господствовать в танцевальной сюите и ранней сонате XVIII века, подготавливая тем самым формальную основу классической сонаты-симфонии), во-вторых, повторный бас, встречающийся в английской музыке под названием «ground» и ведущий свое происхождение из светской обрядовой музыки². (Басовая мелодия оставалась неизменной, в то время как верхние голоса на этом фоне непрерывно подвергались варьированию, по всей вероятности в соответствии с появлением каждой новой танцующей пары.) Но, быть может, самая покоряющая черта клавирных пьес Перселла — их удивительная поэтичность. Несмотря на скромные масштабы, каждая пьеса отмечена неповторимостью художественного облика, говорящего о выдающемся творческом таланте ее создателя.

Они и сегодня прекрасно звучат на нашем фортепиано, некоторые вошли в современную учебную литературу, отдельные и в концертный репертуар пианистов.

В произведениях для скрипичного ансамбля Перселл предстает не только как один из величайших композиторов своего века, но и как один из немногих музыкантов далекого прошлого, кто сумел так явно предвосхитить многие черты музыкального мышления позднеромантической эпохи.

К 80-м годам XVII века — период, к которому относятся первые фантазии и сонаты Перселла, — в Италии успела сложиться выдающаяся скрипичная школа, которой принадлежит исключительно важная роль в создании классической оркестровой, в том числе симфонической культуры и которая одновременно подготовила появление

¹ T—D—D—T.

² Эквивалент английского ground — итальянский «остинатный бас».

современного квартетного искусства. Первоначально связанная с церковью, итальянская скрипично-ансамблевая соната сохранила серьезность настроения, склонность к образам углубленного размышления, характерным для религиозного искусства, несмотря на то, что в XVII веке она развивалась уже всецело в светской обстановке. Исключительно широкий диапазон выразительных средств скрипично-ансамблевой школы был связан с тем, что, в отличие от строго гомофонных форм оперного искусства и новейшей клавишной музыки, типизирующих новый строй мысли послеренессансной эпохи, она одновременно культивировала как мелодию с гармоническим сопровождением, так и выразительные возможности полифонического письма. Перселл вполне осознанно тяготел к этому стилю. Уже первому сборнику своих сонат (1683) он предпослал авторское слово, в котором, выражая неудовлетворенность легкомысленной атмосферой, господствующей в английской театральной и музыкальной жизни эпохи Реставрации, призывает своих соотечественников к созданию серьезного искусства. Перселл сознается в том, что «добросовестно старался подражать наиболее знаменитым итальянским мастерам, главным образом затем, чтобы ввести в моду этот род серьезной и значительной музыки и распространить ее среди соотечественников, которые ...должны будут почувствовать отвращение к легкомыслию и пустоте наших соседей».

В последних словах — намек на безудержное подражание версальской моде в аристократической среде. И хотя, если говорить об оперном искусстве, Перселл многим обязан Люлли, а потому подобный упрек в его адрес может показаться не оправданным и не совсем справедливым, тем не менее, нельзя не признать, что лучшие, наиболее глубокие и вдохновенные страницы Перселла рождаются тогда, когда он воодушевляется итальянской музыкой, прежде всего скрипично-ансамблевой. Вспомним, в какой мере неподражаемый колорит и облик «Дидоны и Энея» обязан влияниям камерной инструментальной музыки итальянской традиции.

По форме перселловские сонаты точно следуют итальянским образцам. Насыщенные полнозвучным гармоническим письмом и одновременно обогащенные полифоническим развитием, они отмечены изумительной мелодической кантиленой, родственной итальянской оперной арии, и проникнуты скорбно-лирическим и драматическим настроением, которое с таким совершенством было воплощено в итальянской музыке «оперного века». И все же Перселла ни в сонатах, ни тем более в фантазиях нельзя отождествлять с представителями итальянской скрипичной школы XVII века. Столько вольности и смелости в его красочных гармонических сопоставлениях и архаической «жесткости» в сочетании мелодических голосов, так сильны признаки ренессансной независимости мышления в этой музыке в целом, что при всем стремлении подражать итальянским образцам, творчество Перселла не укладывается в рамки стиля, созданного на итальянской почве. И действительно, скрипично-ансамблевое письмо Перселла имеет еще один, менее очевид-

ный, но не менее важный источник, а именно — английские инструментальные ансамбли позднего Возрождения.

В конце XVI века эти ансамбли, в которых главную роль играли струнные смычковые инструменты (непосредственные предшественники современной скрипки), получили широкое развитие в светском быту. Уровень развития этой музыки был так высок, что сами англичане, признававшие первенство итальянцев в мадригальном творчестве, настаивали на своем превосходстве в области инструментальной музыки. Действительно, эти инструментальные фантазии, после четырехвекового молчания зазвучавшие вновь на нашей концертной эстраде, производят сильнейшее впечатление своей содержательностью, оригинальностью, художественной разработанностью. Шпрота кругозора Перселла давала ему преимущество перед коллегами и современниками в континентальной Европе, так как для Англии эпохи Реставрации искусство Ренессанса было такой же реальностью, как и новейшая музыка «века оперы».

Можно с уверенностью сказать, что именно английская ансамблевая музыка шекспировской эпохи с его широтой, красочностью, свободной «фантазийностью» привнесла тот самобытный — индивидуальный и национальный — штрих, который так явно выделяет скрипично-ансамблевую музыку Перселла среди ее итальянских прототипов. Сегодня эти произведения, прочно вошедшие в репертуар наших камерных ансамблей, олицетворяют одно из величайших достижений «золотого века скрипки».