

**И. ГИВЕНТАЛЬ
Л. ЩУКИНА**

Музыкальная литература



**Г. Ф. ГЕНДЕЛЬ
И. С. БАХ**

И. ГИВЕНТАЛЬ
Л. ЩУКИНА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА



Г. Ф. ГЕНДЕЛЬ
И. С. БАХ

Издание второе, исправлен-
ное и дополненное

*Допущено Управлением учебных
заведений и научных учреждений
Министерства культуры СССР в ка-
честве учебного пособия для теоре-
тических отделений музыкальных
училищ*

МОСКВА
«МУЗЫКА»
1986

78 И
Г 46

Г $\frac{4905000000-105}{026 (01)-86}$ 46—86

© Издательство, «Музыка», 1986 г.

ОТ АВТОРОВ

Предлагаемая книга является расширенным и частично переработанным вторым изданием учебного пособия «Г. Ф. Гендель и И. С. Бах», вышедшего в 1976 году. Как и прежде, в своих методических принципах авторы исходят из того, что музыкальное мышление воспитывается, в первую очередь, через постижение существа самой музыки. Поэтому центральную часть книги составляют анализы музыкальных произведений: они должны показать учащимся, что содержание, почерпнутое из реальной жизни, воплощается в музыке в особых, специфических формах. Авторы рассматривают произведения в процессе становления их художественных образов, выявляя драматургическое единство каждого музыкального замысла. Такой тип анализа имеет целью сформировать целостное понимание музыкального произведения, преодолеть столь часто встречающуюся фрагментарность восприятия музыки. Это тем более важно, что учебное пособие адресовано учащимся первого курса теоретического отделения: оно должно с первых же шагов дать им верную профессиональную ориентацию. Как и в первом издании, аналитические разделы предваряются характеристикой творчества Генделя и Баха, а также отдельных жанров, к которым обращались эти музыканты. Вместе с тем, исходя из того, что в современной музыкальной педагогике проблема углубления исторической основы специального курса музыкальной литературы стоит особенно остро, авторы предпослали монографическим разделам пособия обзорную главу. В ней рассмотрены основные этапы развития истории музыки от древнейших времен до начала XVIII века. Такой более широкий исторический аспект открывает возможность рассматривать отдельные произведения в контексте определенной эпохи, в связи с другими искусствами, а также прослеживать преемственные связи музыкально-исторических явлений. Все это должно помочь формированию представлений о музыке как одной из форм идеологии, что имеет принципиально важное значение, особенно сейчас, в свете задач эстетического воспитания молодежи, поставленных перед профессиональными музыкантами.

Во втором издании подверглись некоторой переработке начальные разделы монографических тем. Содержавшиеся в них ранее музыкально-исторические сведения (помещенные в петит, сноски) нашли место в обзорной главе, биографический же материал здесь расширен, однако изложение фактов жизни композиторов по-прежнему подчинено прослеживанию этапов становления их творчества и характеристике творческого облика музыкантов.

Учебное пособие в своем настоящем виде предполагает различные формы работы педагога с учащимися. Аналитические разделы требуют тщательной проработки — за фортепиано, с нотами в руках. Они допускают как классную, так и домашнюю работу учащихся. Материал, содержащийся в очерках, характеризующих отдельные жанры творчества Генделя и Баха, должен помочь более полному и исторически осмысленному восприятию следующих затем анализов.

Обзорная первая глава предназначена прежде всего для ознакомления с явлениями музыкально-исторического процесса, для расширения профессионального кругозора учащихся-теоретиков. Она поможет создать ту широкую перспективу, которая включает творчество Генделя и Баха в единый музыкально-исторический процесс. Эта глава важна также для уяснения ряда основополагающих понятий, связанных с художественными направлениями той или иной эпохи, с развитием музыкальных форм, самого языка музыки. Эти понятия, которыми педагог постоянно пользуется в преподавании курса, получают здесь по возможности краткую характеристику. Авторы не предполагают полного изложения всего материала этой главы на занятиях. В зависимости от уровня подготовленности учащихся и собственных педагогических установок преподаватель может распорядиться им по своему усмотрению. Возможна и самостоятельная домашняя работа учащихся с книгой, и занятия семинарского типа, и подготовка докладов с последующим их обсуждением на уроках и т. д. Подобные занятия должны с первых же шагов привить учащимся навыки работы с книгой, способствовать развитию самостоятельности мышления, что представляется особенно актуальным в свете проблем современной педагогики.

Отдельные главы учебного пособия, как аналитические, так и обзорно-исторические (в частности, первая глава), могут быть использованы и студентами первых курсов исполнительских факультетов консерваторий.

Авторы выражают благодарность рецензенту Г. А. Савоскиной за высказанные ею ценные рекомендации и советы при подготовке к выпуску первого издания пособия. Авторы также искренне признательны С. И. Черняковой и З. В. Гуменюк за рецензирование второго издания книги, а также всем преподавателям предметной комиссии Музыкального училища имени Гнесиных, принявшим участие в обсуждении как первого, так и второго издания.

Главы между авторами распределены следующим образом:

И. А. Гивенталь написаны: в первой главе — разделы «Музыкальная культура Возрождения», «Музыкальная культура XVII века»; во второй главе — раздел, посвященный жизненному и творческому пути Генделя, инструментальное творчество, клавирная и оркестровая музыка Генделя; в третьей главе — органное творчество Баха, Токката, Adagio и fuga до мажор, «Хорошо темперированный клавир» (прелюдии и фуги до мажор и ре мажор), Хроматическая фантазия и fuga, партия № 6, оркестровая музыка, месса си минор Баха.

Л. Д. Шукиной принадлежит следующее: в первой главе — разделы «Искусство древнего мира и античности», «Искусство средневековья» и характеристика эпохи Генделя и Баха; во второй главе — ораториальное творчество Генделя, оратория «Самсон», сюита № 7, соль минор; в третьей главе — раздел, посвященный жизненному и творческому пути Баха, органное хоральное прелюдии и клавирное творчество Баха, «Хорошо темперированный клавир» (прелюдии и фуги до-диез минор и ми-бемоль минор), Итальянский концерт, вокально-инструментальное творчество, «Страсти по Матфею», заключение.

Глава I

ОБЗОР ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ДО НАЧАЛА XVIII ВЕКА

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО МИРА И АНТИЧНОСТИ

Человеку, приступающему к изучению истории музыкального искусства, открывается картина непрерывного развития, жизнь искусства предстает как длительный процесс, начало которого теряется в необозримой дали. Как и когда возникла музыка? Поиски ответа на этот вопрос приводят к самым истокам человеческой истории. Однако чем дальше продвижение в глубь веков, тем острее ощущение, что цель поисков ускользает. Каждое художественное явление первобытной культуры, которое можно было бы счесть «началом», в действительности оказывается продолжением чего-то, что было прежде и подготовило его появление. Вопрос не получает ответа. Это и неудивительно; как и другие искусства (танец, живопись), музыка не возникла, она возникла, путем длительных неприметных видоизменений превращалась в искусство из того, что искусством не было. Путь ее становления — это вместе с тем и путь становления самого человека, в процессе труда обогащавшего свой разум, накапливавшего опыт активного отношения к окружающей его жизненной среде.

Эпоха первобытно-общинного строя составила самую длительную полосу в истории человечества, несоизмеримую по протяженности с историей цивилизации¹. Сведения о ее музыкальной культуре наука черпает в археологических раскопках, в оставленных первобытным человеком росписях и рисунках, наконец, в изучении жизни народов, еще и сегодня пребывающих на самых ранних ступенях развития.

Художественное творчество первобытных людей не было искусством в современном его понимании. Оно не выделилось в самостоятельный род деятельности и было органически связано с другими формами жизни, подчинено, как и они, практическим целям. Но искусство с самого начала несло в себе и особое, ему лишь присущие свой-

¹ Наука исчисляет историю человечества примерно миллионом лет, истории же человеческой цивилизации всего около пяти тысячелетий.

ства: оно всегда было связано с выражением человеческих чувств — как бы концентрировало в себе некое свойственное человеку духовное начало; это была деятельность не только практически полезная, но раскрывающая способность человека воссоздавать картины и явления реального мира в условной форме, в «игре», стремящаяся при этом — пусть произвольно — к совершенству воспроизведения, к красоте.

Мироощущение древнего человека формировалось под действием никогда не покидавшего его чувства страха. Окружающий мир был для него полон скрытой враждебности. Чтобы выжить, человеку нужны были не только личные качества — сила, выносливость, сообразительность, ловкость: главной опорой ему был опыт, накопленный поколениями и закрепленный в жестких нормах поведения, во всевозможных «табу». Эти коллективные представления и определяли его сознание. Первобытный человек много знал — о повадках зверей и птиц, о деревьях и травах, о разливах рек и грозных бурях. Его изображения диких животных (ставшие знаменитыми наскальные росписи, например, в Альтамирской пещере) поражают точностью воспроизведения натуры, напряженностью ракурсов, динамизмом. Но он не мог уяснить внутренней связи явлений — они представлялись ему весьма фантастичными. Первобытный человек был убежден, что предметы обладают не только видимыми свойствами, но и скрытыми, что в них заключена некая мистическая сила, способная оказывать на жизнь решающее воздействие. В его сознании реальное и сверхъестественное сосуществовало, и границы между тем и другим не было. Сам склад его мышления был резко отличен от нашего: человек проникал в сущность вещей не только сознанием, но и чувством, предметы воспринимались им не только в совокупности их реальных свойств — они были «добрыми» и «злыми», расположенными к нему или несущими гибель.

Музыка была «вплетена» в každодневную жизнь. Важнейшее ее назначение — объединять людей в общем трудовом усилии. Воинственные кличи, представлявшие своеобразное пение, помогали племени при облаве на зверя. Мелодичный посвист, напоминающий голоса птиц, мог служить охотнику приманкой для дичи. Такая роль «помощника» сохранялась за музыкой и в дальнейшем — в создании трудовых песен, сопровождавших разные этапы работ земледельцев.

Но первобытные люди наделяли музыку также маги-

насилие, на жесточайшую деспотию. Власть государя наделялась сверхъестественной силой и окружалась ореолом тайны. Искусство было призвано восславить беспредельность этой власти, вознести владык высоко над миром, приблизив к миру богов. В рабовладельческих государствах оно впервые становится профессиональным. Труд художников, архитекторов, музыкантов был весьма почитаем, создатели художественных ценностей принадлежали к привилегированному сословию (музыкантами, в частности, нередко бывали жрецы).

Как и другие искусства, музыка служила двору и культу. Она должна была придавать пышность религиозному ритуалу; великолепие и блеск — придворным церемониям. Но она сохраняла и свое старинное назначение — была искусством бытовым. Песни и танцы передавались из поколения в поколение, по-прежнему составляя неотъемлемую часть жизни людей. Так впервые произошло разделение искусства на народное и профессиональное.

В Вавилоне, Сирии, Египте и других государствах Древнего Востока существовали огромные ансамбли профессиональных музыкантов. Большое развитие получил инструментарий: ударные инструменты (большие и малые барабаны, тарелки и др.), духовые (продольная флейта, свирель, труба, рог), струнные (арфа, лира, лютня) бытовали в разных странах, во множестве разновидностей. Придворные празднества оглашались звуками торжественных песнопений и гимнов; религиозные обряды — ритуальными песнями и танцами; они сопровождались также звучанием инструментов, которым придавался религиозно-мистический смысл. Искусство процветало и в домах рабовладельческой знати: песни и танцы, изощренно-виртуозная игра на инструментах услаждали жизнь, полную изнеженности и неслыханной роскоши.

Искусство древних цивилизаций было проникнуто еще духом синкретизма, музыка по-прежнему выступала в союзе со словом, танцем, пантомимой. Синкретический характер носили, например, древнеегипетские мистерии, посвященные богу Озирису. Это были театрализованные действия, представляющие историю его смерти и воскрешения. Они включали ритуальные танцы, похоронные песни-плачи. Мистерии привлекали толпы людей, горячо переживающих каждое событие драмы, символизирувавшей вечность Природы с ее неизменным циклом рождения — смерти. Подобные мистерии, связанные со сходными

легендами, совершались и в других странах Древнего Востока.

Конечно, в рамках этого синкретического единства каждое из искусств развивалось, усложнялось. Обогащался и язык музыки. В практике Древней Иудеи, например, вырабатывались приемы хорового ^{анти-}фонного пения (хор делился на две противостоящие друг другу группы, которые вступали поочередно). Яркие эффекты такого звучания применялись во время храмовых праздников, отличавшихся здесь исключительной пышностью. Разрабатывались и приемы сольного пения. Один из прекраснейших образцов сольной музыки — знаменитые псалмы Давида³. Библия донесла до наших дней их тексты, но создавались они как произведения музыкально-поэтические: псалмы исполнялись нараспев, в виде мелодизированной речитации, которая звучала под аккомпанемент инструмента. Такого рода пение получило название псалмодирования.

В художественной практике этой эпохи происходило дальнейшее развитие средств музыкального языка: складывались различные лады (большое распространение, в частности, получила пентатоника); разнообразнее становился мелос, ярче использовались инструментальные тембры. В странах Древнего Востока были сделаны и первые шаги в осмыслении природы музыки: возникли теории, трактующие такие понятия, как лад, интервал, звукоряд. И хотя они еще нередко связывали законы музыки с магией, космогонией (например, объясняли количество тонов в звукоряде числом планет), роль их в истории искусства велика: отсюда, от древневосточных учений берет начало вся последующая наука о музыке.

В создание древней культуры внесли свою лепту разные народы и страны. То одно, то другое государство, возвышаясь, достигало расцвета, на столетия становясь носителем прогресса; потом уступало место другому, более сильному. Но закат державы вовсе не означал бесследного исчезновения ее культуры: несмотря на территориальную разобщенность, древние народы жили отнюдь не изолированно и то, что было достигнуто одним, становилось достоянием других. Свои знания и художественный опыт человечество накапливало сообща — веками. Но были и такие эпохи, когда человеческий

³ Авторство значительной их части приписывается царю Древней Иудеи Давиду (IX век до н. э.).

гений раскрывался с особой концентрированностью и силой, — это были своего рода кульминации в длительном развитии цивилизации. Именно такой вершиной, знаменовавшей ярчайший взлет человеческого духа, явилась история **Древней Эллады**.

Время наивысшего расцвета Древней Греции — V—IV века до н. э. Великая культура была создана немногочисленным народом, жившим на юге Балканского полуострова, на островах Эгейского моря, на побережье Малой Азии. У этого народа была своя богатая история, истоки которой уходят в III—II тысячелетия до н. э., в Крито-Микенскую культуру. Находки археологов, сделанные в конце XIX — начале XX века, открыли давно исчезнувший мир, полный причудливой красоты, изящества, света (остатки Кносского дворца на Крите), а также сурового величия (развалины Микенского замка на юге Греции). В конце XV века до н. э. в результате какой-то неведомой нам катастрофы погибло Критское государство. Через несколько столетий пали Микены.

Новый этап развития древнегреческой культуры связывают с так называемой «гомеровской» эпохой (X—VIII века до н. э.). Именно в это время сформировался героический эпос греков. Из «Илиады» мы узнаем о распространенных в быту песенных жанрах — свадебных, трудовых, похоронных. «Одиссея» дает представление о существовании профессиональных певцов — аэдов, выделившихся из среды народных музыкантов. Выступая на пирах, аэды повествовали о былых подвигах народа, о богах и героях, воскрешали забытую древность — историю Микен, ее борьбу с Троей и многое другое. Их исполнение представляло собой напевную декламацию под аккомпанемент струнного инструмента — кифары. Повествование обычно начиналось вступлением, которое вводило слушателей в мир предания; затем следовал сам сказ. Особый стихотворный размер — гекзаметр — отвечал величаво-торжественному духу повествования, его ритму была подчинена и мелодия.

Формирование и развитие городов, представлявших собой самостоятельные государства (полисы), составило содержание греческой истории VIII—VI веков до н. э. Постепенно определились черты новой формы государственности — утверждался республиканский образ правления.

Вся жизнь городов была отмечена бурными исканиями нового. Расширялось строительство и мореплавание. Раз-

вивались ремесла и торговля, естественные науки и философия. Глубокие изменения происходили и в искусстве: впервые в истории оно рассматривалось как проявление творческой деятельности человека, к тому же деятельности, имеющей общественное значение. В искусстве видели могучее средство нравственного воздействия на людей. Музыка включалась в систему образования как его важная составная часть.

В VII—VI веках до н. э. в греческих городах широко разрабатывались разные виды хоровой музыки, часто — в сочетании с танцем (такого рода сочинения особенно широко культивировались в Спарте). В VII веке большой известностью пользовались хоровые военные песни Тертея. Получает развитие и сольная лирика. Одна из ранних музыкально-поэтических школ сложилась на острове Лесбос в начале VII века. Здесь слагала свои пламенные любовные стихи прославленная поэтесса Сафо. Тонкая индивидуальность чувств и эмоциональная напряженность требовали новой манеры исполнения: стихи Сафо предполагали не сдержанное чтение нараспев, а широкую вокальную кантилену. Пение звучало под аккомпанемент лиры: за сочинениями такого рода и сохранилось название «лирические».

С островом Лесбос связано творчество и таких поэтов-музыкантов, как Алкей, Анакреон. Наряду с любовной сольной лирикой здесь создавались и хоровые застольные песни (так называемые сколии), прославляющие дружбу и радости жизни, духовные песни (партении), хвалебные песни в честь победителей (эпикинии) и многие другие. Хоровая лирика получила развитие и в других греческих городах, в частности в Фивах, в творчестве Пиндара (VI век до н. э.), особенно прославившегося гимнами в честь победителей на музыкально-художественных соревнованиях.

История сохранила некоторые свидетельства существования в Греции и инструментальной музыки⁴. Но самостоятельного значения она все-таки не имела. Музыка мыслилась греками как искусство вокальное, неотделимое от поэтического текста, концентрировавшего в себе смысловое содержание сочинения.

⁴ Известно, что на состязаниях в Дельфах в 586 году до н. э. было исполнено сочинение для духового инструмента — авлоса, изображающее борьбу Аполлона с Тифоном, — первый сохранившийся образец программной музыки.

Наивысшего расцвета греческое искусство достигло в Афинах в годы правления Перикла (середина V века до н. э.). Это было и время расцвета греческой демократии. Разумеется, демократии — только для свободных, рабы никакими правами не пользовались. И все-таки это было совершенно исключительное, единственное в своем роде явление в истории древнего мира. Впервые государственное устройство основывалось на принципе равноправия свободных граждан⁵. Государственные должности были общественными, и исполнение связанных с ними обязанностей рассматривалось как почетный долг. Наряду с рабским был широко распространен труд свободных ремесленников и земледельцев: греческая культура создавалась людьми, непосредственно участвовавшими в трудовой деятельности и лишь наиболее тяжелую работу возлагавшими на плечи рабов. Это очень важная черта общественного уклада: труд не был в Греции унижительным занятием, напротив, всякое хорошо выполненное дело высоко почиталось. Отношение к труду определяло и общественную мораль. Население греческих городов отличала простота нравов, стремление во всем следовать здравому смыслу. Здесь равно избегали роскоши и аскетизма; высоко ставя гражданский долг, умели наслаждаться жизнью, ценить радости, которые она дарит.

Классическое греческое искусство отражает это мироощущение. Оно проникнуто радостью бытия, преклонением перед красотой человека, его мудрым совершенством, раскрывающимся в гармоническом единстве телесной и духовной сущности. «Много в природе дивных сил, но сильней человека нет!» — говорит Софокл в своей трагедии «Антигона». Героическое жизнеутверждение, уважение к достоинству человека определяют внутренний строй произведений греческой классики.

Источником, постоянно питавшим творчество греческих художников, была мифология. Древние мифы складывались на основе языческих представлений, но они содержали также и «ростки» реальных знаний о мире. По мере развития античного общества религиозная сущность мифологии утрачивала свое значение. В классическую эпоху созданная в мифах космологическая картина воспринималась как некая художественная аллегория. Олицетворение же сил природы в образах богов и героев, наде-

⁵ Это относилось только к мужчинам; женщины в политической жизни города не участвовали.

ленных чертами живых людей, сохраняло для греков свою притягательность, так как отвечало поэтически образному складу их мышления. Как и люди, боги влюблялись, ссорились, плели интриги, ревновали, но при этом оставались сильными и прекрасными. Для эллина они были воплощением наиболее совершенных свойств человека. Не случайно и то, что враждебные миру силы выступали в мифах в образах фантастически-причудливых существ, в зверином обличье. Победы над ними олимпийских богов и героев символизировали в сознании греков идею торжества разума и высшего порядка над стихийностью, хаосом.

Совершенный человек становился в классическом греческом искусстве «центром притяжения», мерой всех вещей. Скульптурные изображения Афины-Паллады и Диониса, Зевса-громовержца или юного дискобола — творения Мирона, Поликлета, Фидия, Праксителя и сегодня воспринимаются как чудо⁶. Кажется, что мраморные фигуры источают тепло, что в их телах струится жизнь. Наклон головы, поворот плеча, мягко стекающие складки одежд — все в них покоряет естественностью и пластической красотой, сквозь которые как бы «просвечивает» внутренняя жизнь — ясная уравновешенность и гармония чувств.

Греческая архитектура не грандиозна, она собрана возможностям человеческого восприятия и разумного практического использования. Классическую греческую постройку (в первую очередь это относится к греческим храмам) отличает простота форм и вместе с тем художественная законченность всей архитектурной системы (позже она получила название «ордер» — то есть порядок). Все детали — стройные колонны, которые поддерживают венчающий здание портик, декоративные фронтоны, фриз (часто они включали скульптурные элементы) — гармонично соотнесены друг с другом, образуя выразительное эстетическое единство. Таков, к примеру, прославленный храм Парфенон в центре Акрополя. Его создание принадлежит архитекторам Иктину и Калликрату, значительная часть скульптурного оформления выполнена Фидием.

Признание ценности человеческой личности проявилось и в почетном месте ораторского искусства. Талантливо произнесенное устное слово — будь то речь в

⁶ Эти произведения сохранились лишь в фрагментах. В своем законченном виде они известны по более поздним римским копиям.

народном собрании или обращение к суду присяжных — зачастую определяло судьбу дела: решение государственных вопросов, участь отдельного человека. Оно было для греков важнее любых бумажных свидетельств, ибо в нем выражалось гражданское самосознание свободного члена полиса, открыто, независимо отстаивавшего свои взгляды. Искусство владения словом неотделимо от представлений о гражданском долге и общественной роли художника.

Устное слово лежало и в основе системы греческого образования; свободный обмен мнениями в непринужденной беседе формировал греческую философию. Так, в частности, развивались философские школы IV века до н. э.: знаменитая Академия Платона (по имени мифического героя Академа было дано название местности вблизи Афин, где Платон обращался с речами к своим ученикам), школа перипатетиков (что значит «прогуливающих» и, добавим мы, беседующих) во главе с Аристотелем.

Искусство греков было частью их жизни. Высочайшие шедевры античной классики создавались не для музеев, а для реальных нужд города. Прекрасные статуи стояли на открытых, озаренных солнцем площадях, точно живые среди живых, яркие фрески украшали общественные здания, рельефы покрывали фронтоны храмов. Ораторы выступали на улицах греческих городов, перед многотысячной аудиторией давали свои представления греческие театры.

Общественный смысл греческого искусства, может быть, с наибольшей силой раскрылся в античной трагедии. Представления давались по праздничным дням и всегда были большим событием. Весь город стекался в театр. Для малоимущих государство выделяло специальные денежные субсидии. Театр располагался под открытым небом. Афинский театр Дионисия, например, был устроен на склоне Акрополя. Он вмещал около 30 тысяч зрителей. Скамьи, высеченные прямо в скале, поднимались амфитеатром, давая свободный обзор площадки, на которой шло представление. Основная ее часть, так называемая «орхестра», предназначалась для хора. В глубине была палатка для переодевания актеров, по-гречески — скена⁷, к V веку замененная специальным зданием. Фасад этого здания закрывался декорациями,

⁷ В русском произношении — сцена.

которые дальше переходили в естественный ландшафт. Актеры выступали в масках: каждый персонаж трагедии представлял как образ обобщающий, собирательный. Соответственно и манера игры отличалась приподнятостью, «укрупненностью» интонаций и жестов.

Истоки трагедии — хоровые дифирамбы в честь бога вина и плодородия Диониса. По старинной традиции пение соединялось в дифирамбе с танцем — пантомимой и игрой. Наряженные в козы шкуры, участники действия изображали различные эпизоды из жизни Диониса, странствующего по земле в сопровождении своей свиты — сатиров и менад. С годами хоровой дифирамб приобретал все более театральный вид: в нем появилась партия певца-солиста, чтеца. Но хор продолжал играть очень важную роль; эта роль сохранилась за ним и в классическом театре.

Высшие образцы античной трагедии связаны с творчеством Эсхила, Софокла, Еврипида. Мир их искусства — это мир могучих характеров, ярких страстей, героических поступков, потрясающих своим драматизмом судеб. В основе трагедий лежат конфликты, отражающие глубокие противоречия жизни: любовь, долг, интересы общества и судьбы отдельных людей, свобода человеческой личности и неумолимый рок. Таковы, например, «Прометей» Эсхила, трилогия о царе Эдипе Софокла, «Медея» Еврипида.

Материалы для своих сочинений драматурги черпали в греческой мифологии. Зрителей волновало не само развитие событий — сюжеты мифов им были хорошо известны, — а те нравственные, философские, гражданские проблемы, которые ставили авторы. Действие трагедий включало в себя и музыку — хоровое и сольное пение под аккомпанемент авлоса или кифары. Авторами музыки выступали сами драматурги. Хор, состоявший обычно из 12—15 человек, выполнял сложную роль: он выступал и как действующее лицо и как рассказчик, предваряющий ход драмы, и как комментатор событий, выражающий отношение к ним автора и самих зрителей. В хоре пели любители музыки — участие в исполнении трагедий считалось почетной гражданской обязанностью.

Музыка в трагедии помогала раскрыть эмоциональную сторону происходящего, глубже проникнуть во внутренний строй драмы. При этом пение сочеталось со своеобразной пластикой движений, с выразительностью идеально отточенных жестов, поз, как бы концентрирующих в себе наиболее характерные элементы и пантомимы

и танца. В этом синтезе искусств была заключена могучая сила воздействия. Античная трагедия захватывала, потрясала и вместе с тем несла зрителям — в самом акте сопереживания — нравственное очищение.

Наряду с трагедией в античном театре разрабатывался и жанр комедии, также включавший хоровую и сольную музыку. Народное гуляние — комос — с песнями, хороводными танцами дало ему название. Комедии основывались на «сниженных», часто бытовых сюжетах, их герои были простыми людьми, само же действие, как правило, носило заостренно сатирический характер. Именно такой комедия предстает в творчестве Аристофана, одного из самых прославленных авторов, писавших в этом жанре.

Огромная роль музыки в жизни греческих городов побуждала к разработке ее теории. Здесь складывалось первое законченное учение о музыкальных ладах⁸, разрабатывалась система буквенной нотации, изучались законы музыкальной акустики и т. д. Теоретическая система греков обобщила опыт развития музыки не только в Греции, но и в других странах древнего мира — она послужила отправной точкой для развития музыкальной теории в средневековой Европе.

Одновременно с разработкой вопросов теории складывалось учение об этосе, закреплявшее представления греков об общественно-воспитательной роли музыки. Различные лады рассматривались с точки зрения их эмоционального и, соответственно, нравственного воздействия на слушателя. Учение об этосе впервые утвердило мысль о содержательности музыкального искусства. В своем наиболее полном виде оно предстает в трудах великих философов IV в. до н. э. — Платона, Аристотеля, Аристоксена. Завершение же ее связывают с именем Эвклида, ученого и философа, жившего в III веке до н. э.

Это была уже новая эпоха, известная под названием эпохи эллинизма. Она охватывает III—II—I века до н. э. Важнейшим историческим рубежом явились завоевательные войны Александра Македонского, подчинившего себе сначала греческие полисы, а затем страны Малой Азии, Северной Африки и другие земли. После его смерти огромная держава распалась на ряд монархических государств. Вновь стали самостоятельными и греческие города. Но никогда уже они не вернулись к тем формам

⁸ В соответствии с художественной практикой лад понимался как система организации мелодического одноголосия.

полисной демократии, которые сложились в годы их расцвета. Войны между соперничающими городами (или союзами городов) истощали страну. Во II веке до н. э. Греция оказалась бессильной перед натиском западного соседа — Рима, превратившего ее в свою провинцию.

Эпоха экономического и политического ослабления была, тем не менее, временем повсеместного распространения греческой культуры за пределами самой Греции — пора подлинной эллинизации стран Средиземноморья. Греческие традиции служили могучим стимулом духовного обновления: повсюду возникали новые очаги культуры, вырастали города, которые становились центрами развития науки, искусства, — Александрия в Египте, Антиохия в Сирии, Пергам в Малой Азии. Но и само греческое искусство преображалось под влиянием древней культуры Востока. Иными стали и социальные условия, в которых оно развивалось. В восточных монархиях были уже не «граждане», а «подданные» государя, исчезло понятие «общественные интересы». Резкое противопоставление бедности и богатства, неизвестное греческим полисам, влекло за собой расслоение общества на интеллектуальную элиту, для которой предназначалось искусство, и толпу, довольствующуюся тем, что ей предоставляли для развлечения.

Художественное творчество эллинистической эпохи отходит от форм, которые требовали общественного участия, становится делом сугубо профессиональным. Содержание произведений все чаще связывается теперь с выражением индивидуального мира человека (это относится, в первую очередь, к поэзии — музыке), который раскрывается с большой тонкостью, даже изощренностью. Народно-эпическая тематика утрачивает былое значение, зато появляется интерес к образам бытовым, обыденным (большой популярностью, например, пользуются так называемые танагрские статуэтки, изображающие просто-народные типы — подвыпившую старуху, раба-точильщика и т. п.). Меняется сам эмоциональный строй произведений: они насыщаются небывалым прежде драматизмом; в искусство проникает тема страдания. Достаточно, например, увидеть фигуры фриза знаменитого Пергамского алтаря, изображающие борьбу олимпийских богов с титанами, чтобы ощутить разительные перемены, которые произошли в мироощущении художников и в их искусстве.

Черты нового накапливались и в музыкальном искусстве. Оно далеко ушло от тех форм самодетель-

ности, которые были характерны для «классической Греции». Пение, игра на инструменте стали вновь художественной профессией. В исполнительской манере значительно усилились черты виртуозности, особенно ценимой слушателями. Менялись и жанровые пристрастия: театр, каким он сложился в эпоху античной классики, постепенно сходит на нет, уступая место ярким зрелищным представлениям с участием хора, солистов-певцов, танцоров, инструменталистов. Вместе с тем большое распространение получили камерные произведения, требующие сольного исполнения и ориентированные на тонко образованную художественную элиту.

Эллинистическая культура захватила не только страны Востока — она распространилась и на Запад: под ее воздействием формировалась культура Древнего Рима. Именно на римской почве античное искусство пережило свой последний взлет — и свой закат, предопределенный гибелью самого рабовладельческого общества и его идеологии.

Некогда небольшое поселение на берегу Тибра (согласно античным преданиям, оно возникло в VIII веке до н. э.), Рим в течение нескольких столетий присоединил к себе все италийские земли, превратившись в единое, сильное государство. К середине III века до н. э. он начал экспансию за пределы Аппенинского полуострова — на Балканы и Северную Африку, Малую Азию и Испанию, позже на земли Центральной и Восточной Европы вплоть до Британии и Дуная. История Рима — это цепь непрерывных завоевательных войн, в результате которых он превратился в течение нескольких столетий в самую могущественную мировую державу.

Но эту державу раздирали острые внутренние противоречия. Постоянный приток пленных-рабов привел к тому, что уже с конца III века до н. э. рабский труд вытеснил труд свободный, стал основой производства. Контрасты бедности и богатства, всевластия власти и бесправия достигли здесь крайних пределов. Восстания рабов, вспыхивающие в разных провинциях, потрясали государство. Величие Рима — даже в годы славы (конец I века до н. э. — I век н. э.) — поддерживалось мощью его легионов. Во II веке н. э. империя все еще продолжала присоединять новые земли, хотя она уже была неизлечимо больна. Рабство стало тормозом развития производства. С огромной силой это проявилось в III веке н. э. Упадок сельского хозяйства, ремесел, торговли, мятежи в армии,

вторжения варварских племен⁹ — рабовладельческое общество агонизировало. Это был кризис самой рабовладельческой системы. В IV веке (окончательно в 395 году) произошел раздел империи на Восточную (Византия) и Западную (Рим), где особенно остро протекал процесс разложения рабовладельческого строя. В конце IV — начале V века в эпоху «великого переселения народов» новые воинственные племена появились на территории Рима. Они продвигались на запад, повсюду встречая поддержку рабов и обезземеленных крестьян (колонов). Не раз их полчища захватывали Рим, предавая его огню и мечу. В 476 году был низложен последний император. Римская империя перестала существовать¹⁰.

«Плененная Греция победила своего некультурного победителя», — сказал поэт Гораций. Действительно, культура Рима была возвращена на греческих образцах. В Рим ввозились греческие рукописи и скульптуры — их затем усердно копировали местные мастера. Широкое распространение получил греческий язык. Древние латинские божества отождествлялись теперь с греческими — они только носили другие имена. В середине III века до н. э. на латинский язык переводился эпос («Одиссея»), а также классические трагедии и комедии, послужившие образцом для первых римских театральных произведений.

Прошло немало времени, прежде чем эллинское наследие было освоено и творчески переосмыслено. Суровый и праздный, сильный и изнеженный, Рим создал свою художественную культуру, запечатлевшую внутренний строй его духовной жизни.

Это искусство даже в эпоху наиболее яркого его расцвета (вторая половина I века до н. э. — I, II века н. э.) было проникнуто глубокими противоречиями, отражающими противоречия самой жизни. Оно грешило ложной патетикой, безудержной лъстивостью — в восхвалениях римских вождей и императоров, развращенность, преступность которых ни для кого не были секретом. Оно «работало» и на потребу толпе, создавая произведения внешне эффектные, но пустые.

Но римское искусство знало и подлинное величие и героизм, правдивость и глубокую человечность. Архитектурные памятники этой эпохи — три-

⁹ Варварами назывались все народы, жившие за пределами цивилизованных античных государств.

¹⁰ Восточная же Римская империя — Византия — просуществовала еще более тысячи лет. С ее судьбой связана история восточноевропейской культуры.

умфальные арки, термы, базилики храмов и зрелищные сооружения (одно из самых величественных — Колизей в Риме) поражают своей монументальной пластикой, ясной и строгой организованностью пространства. Самое смелое новаторство — создание арочных перекрытий — явилось результатом завоевания инженерной мысли, точного расчета.

В скульптурном портрете, который занял одно из важнейших мест, римское искусство достигло поразительной точности воспроизведения натуры, часто — безжалостной по отношению к изображаемому.

Яркий расцвет переживает римская литература. Как и в Греции, самостоятельной ее «ветвью» было искусство красноречия: в устном литературном слове вырабатывался классический латинский стиль, где сила и экспрессия сочетались с ясностью и краткостью. Среди римских ораторов особенно прославился Цицерон, с именем которого связываются представления об общественной, публичной жизни Рима.

Одну из самых прекрасных страниц в истории искусства составила римская поэзия — вдохновенные оды Горация, страстная любовная лирика Катулла, тонкие элегии Овидия, величаво-героические полотна Вергилия. Все эти бесценные сокровища римского духа обретали особую выразительность в живом исполнении — в пении (обычно под аккомпанемент струнного инструмента). Гораций называл свои оды «словами, которым должно звучать со струнами».

Музыка более других видов художественного творчества была связана с представлениями о синтезе искусств. Ее язык не получил такой разносторонней разработки, как, например, язык поэзии. Зато ни одно из искусств не могло сравниться с музыкой по широте бытования. Музыкой увлекались римские императоры и знать, богачи содержали хоры и оркестры из рабов. Яркостью и пестротой отличалась публичная музыкальная жизнь Рима. В «столицу мира» стекались певцы и инструменталисты из самых отдаленных городов империи. Концерты устраивались не только в богатых домах, но и в театрах, цирках, перед многотысячной публикой. В них участвовали виртуозы-солисты, хоровые коллективы, большие ансамбли инструменталистов (римский философ Сенека говорил, что в театре порой бывало больше исполнителей, чем зрителей). Чрезвычайно популярны были сольные драматизированные танцы-пантомимы,

которые сопровождались пением хора или игрой на инструменте.

Музыкальные номера включались и в театральные представления. Однако то органическое единство, которым отличался греческий театр, здесь было безнадежно утрачено. Римский театр все дальше уходил не только от трагедии, но и от искусства вообще. Представления могли, например, включать шествие пленников или гладиаторские бои. Музыка придавала этому странному и жестокому зрелищу великолепие и пышность.

Во всем укладе римской жизни ясно чувствовались кризисные черты. Приближение краха ощущалось задолго до того, как он наступил. Ненависть к «великой блуднице» — Риму порождала всевозможные секты, мистические культы. Среди них новое религиозное учение — христианство — поначалу не обратило на себя внимание. Оно возникло в Древней Иудее как религия рабов, как учение, объединившее всех униженных, бесправных. Это учение отвергало все, что считалось ценным в римском обществе — богатство, славу, земные радости, и провозглашало новые ценности — любовь к ближнему, душевную кротость, стремление к нравственному совершенству; оно исповедовало равенство всех перед богом и предсказывало обретение этого равенства в иной, вечной жизни. Христианское учение обладало могучей притягательной силой; распространяясь, оно постепенно охватило всю империю. И тогда римские власти увидели в нем серьезную опасность: началась эпоха преследований, иногда ослабевающих, но порой очень жестоких. В течение II, III веков в Риме, по существу, исповедовалось две религии и неофициальная приобретала все больший вес. Между тем, пройдя через столетия, само христианское учение заметно видоизменилось: оно приобрело более сдержанный характер, его пафос был направлен уже не столько на критику существующих порядков, сколько на проповедь терпимости и смирения. Христианство обретало и свои организационные формы: укреплялись связи между общинами, складывался единый аппарат управления — постепенно формировалась христианская церковь. Она превращалась в реальную силу, на которую могла опираться императорская власть. В начале IV века при императоре Константине христианство получило официальное признание; к концу столетия оно стало государственной религией Рима.

Музыка ранних христиан — одна из «составляющих» общей художественной культуры Рима. Это были молитвенные песнопения, которые исполнялись сообща членами религиозной общины; они требовали от поющих отрешения от всего суетного, полного погружения в молитвенное состояние. Истоки этих напевов — и в народной музыке, и в древних религиозных песнопениях Востока: Иудеи, Сирии и других провинций Рима. По мере распространения христианства увеличивался приток новых напевов, менялся их мелодический строй. Общинные собрания — трапезы — постепенно превращались в церковные богослужения. Из общей массы верующих выделялись исполняющие этот обряд священнослужители (клир). Непосредственное выражение чувства в совместном пении уступало место все более тщательно разработанному церковному обряду, сопровождаемому культовой музыкой. Так на протяжении столетий меняло свой облик христианское искусство. Начав свою историю в рамках римского государства, оно подлинное свое развитие получило уже после падения Рима — в эпоху средневековья.

ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Эта новая, длительная полоса в истории человечества, охватывающая более тысячи лет, составила важнейшую веху в развитии европейской культуры. «Мрачное средневековье», как его нередко называют, было в действительности эпохой очень сложной, насыщенной интенсивной духовной жизнью, эпохой, заложившей основы современных европейских наций, государств, языков¹¹.

Воинственные народы, под ударами которых пал Рим, были не только разрушителями — они омолодили одряхлевший мир, влили в него новые живительные силы. По всей территории бывшей Римской империи они уничтожили рабство, установив общественный строй, опиравшийся на свободный труд крестьянина-земледельца (речь идет об эпохе раннего, еще предфеодального средневековья). Простые воины-дружинники и земледельцы, не знавшие грамоты, еще долго сохранявшие общинные

¹¹ Мрачные стороны средневековья особенно подчеркивала молодая буржуазия, которая на заре уже следующей исторической эпохи поднималась на борьбу с феодализмом, исторически себя изжившим.

формы отношений (даже внутри уже сложившихся государств) и языческие верования, они положили начало всей современной европейской культуре. Это новое складывалось, однако, не только на основе примитивной культуры варваров — оно вырастало на корнях античности. Как это нередко бывало и прежде, завоеватели, уничтожавшие чуждую им цивилизацию, сами постепенно к ней приобщались, на свой лад осмысливая и развивая. Связующим же звеном между миром древним и новым явилось христианство. В эпоху раннего средневековья оно выступило главным хранителем элементов античной культуры. Христианство принесло варварским народам понятия и представления, выработанные в результате длительного развития человеческой культуры, — понятия морали, нравственного долга, духовного совершенствования и т. п. Через христианство в Европу пришла грамотность. В течение многих столетий церкви и монастыри были очагами средневековой культуры. Здесь хранились древние манускрипты — бесценные сокровища человеческой мысли: монахи переписывали их, сберегая от разрушений временем; при монастырях организовывались школы, мастерские письма (они способствовали распространению книжного дела), ваяния, резания по дереву, а также певческие капеллы. Странительство храмов послужило средневековым мастерам стимулом для освоения римской строительной техники — не случайно стиль этих ранних средневековых соборов получил название «романский» (термин был введен в начале XIX века)¹².

Культовая музыка средневековья, заложившая основы всей современной профессиональной европейской музыки, была возвращена на древних музыкальных традициях, ушедших корнями в практику как культового (иудейского, сирийского, римского и др.), так и светского музицирования (греческого, римского).

Средневековое общество прошло длительный путь развития. Начало этой эпохи — раннее средневековье (примерно до конца X века) — время, когда складывалась и принимала свой законченный вид феодальная структура общества, формировались сословия, определялись их отношения. Это были отношения господства и подчинения.

¹² Его особенность — массивные стены, несущие на себе прочные перекрытия, образующие свод храма, типичные именно для римского зодчества; стены расчленялись лишь узкими прорезями окон — внутри храма царил полумрак. Наружный и внутренний декор отличался строгой простотой.

Но они предполагали и взаимные обязательства: вассал должен был служить сеньору, соблюдать личную верность, сеньор — покровительствовать вассалу, защищать его. В реальной жизни эти отношения выглядели иначе и по мере развития феодального общества все определенней сводились к эксплуатации одних другими. И все-таки лежащая в основе их идея добровольного договора по-своему окрашивала феодальные отношения в Западной Европе, для которой не был характерен принцип крепостной зависимости крестьян, низведенных до уровня рабов.

Важную роль в структуре общества играл и другой принцип: человек средневековья не был обособленной личностью, а являлся членом той или другой цеховой организации. Союзы вассалов, монастырская братия, сельская община, рыцарские объединения — все эти организации были призваны оказывать своим членам помощь и поддержку. Корпорации сами вырабатывали свой устав, предполагавший равенство его членов, — это внушало людям чувство собственного достоинства и взаимного уважения. Конечно, этот принцип соблюдался далеко не всегда. Но идея равенства жила в сознании людей и служила им знаменем борьбы за человеческие права.

Подчиняя жизнь отдельного человека единым для всех нормативам, корпорация неизбежно диктовала людям и определенный тип поведения, мало того — строй мыслей и чувств. В эпоху раннего средневековья это подавление человеческой индивидуальности еще не ощущалось людьми как нечто противоречившее их природе. Но наступит время, когда корпоративные связи станут тяжким тормозом развития общества.

К концу VIII — началу IX века оформились все основные черты феодального строя. Христианская религия стала его господствующей идеологией. Церковь держала в своих руках все сферы человеческой жизни. Она заполняла быт людей — и организовывала их время, подчиняя его ритму ежедневных богослужений, определяла суждения — и направляла и контролировала чувства, церковь давала постоянную пищу для размышлений — и подсказывала характер развлечений. Освящая феодальные отношения как незыблемые, утверждая божественную их предопределенность, она была надежной опорой феодального общества.

Своеобразная кульминация в истории раннего средневековья — время создания огромной империи Карла Великого (768—814 годы), объединившего под своей властью

почти все западноевропейские земли. Это было время первого кратковременного расцвета средневековой культуры — своеобразный средневековый (его еще называют «каролингский») ренессанс. Карл окружил себя плеядой образованных людей, которые составили «дворцовую академию» (по образцу античной): здесь велись научные диспуты, устраивались музыкально-поэтические состязания и т. д. Свои резиденции он застроил великолепными дворцами и храмами. Карл поощрял развитие художеств: в монастырях при нем складывались первоклассные музыкальные капеллы, велась переписка книг, развивалась (в связи с этим) миниатюрная живопись¹³.

После смерти Карла его империя распалась на ряд государств, давших начало современным европейским государствам. Пришла в упадок так неожиданно (как будто до срока) расцветшая культура каролингов. Результаты этого подъема, конечно, сказались — позже.

Начиная с XI века в феодальном обществе неприметно накапливались черты нового. Рост городов, развитие ремесел, торговли постепенно меняли уклад жизни. XII—XIII века — эпоха зрелого европейского средневековья. К этому времени заметно расширяется производство, увеличивается сеть дорог, земля становится более «обжитой» и обозримой. Сильным толчком для развития и обновления всей жизни послужили крестовые походы (при всей их чудовищной жестокости, вызванной религиозным фанатизмом): они открыли народам Европы новые земли и страны, вывели их из вековой замкнутости.

В этих условиях центры культуры постепенно перемещались из монастырей в города. На главных площадях возводились небывалые по размерам соборы, способные вместить всех желающих жителей города, — складывался новый готический стиль. Развитие инженерного дела давало возможность совершенно преобразить облик храма — расчленить внутреннее пространство сложной игрой объемов, делающих его почти необозримым и как бы устремленным ввысь. Скульптурные ансамбли — неотъемлемая часть внутреннего убранства храма — сливались с его архитектурными элементами, составляя некое художественно-смысловое единство. Свет, льющийся

¹³ Сам государь при этом не знал грамоты. Он усердно учился: наставником императора был образованный монах Алкуин. Рассказывают, что, уезжая в походы, Карл брал с собой письменные принадлежности — чтобы рука, с трудом выводившая буквы, не разучилась делать эту трудную работу.

сквозь многочисленные окна, то создавал изумительный эффект сияния, то казался таинственным, почти мистическим, ибо он был «приглушен» и одновременно как бы озарен мерцающими красками цветных витражей.

Кафедральные соборы становились средоточением городской культурной жизни. При соборах открывались церковные школы, а также — школы светские, позже преобразованные в университеты. Среди самых ранних — Кембриджский и Оксфордский в Англии, Парижский — во Франции. Университеты становились центрами развития науки, еще проникнутой духом схоластики, долгое время — подчиненной теологии, но, тем не менее, постепенно накапливавшей знания о мире. В городах рождался новый социальный тип, как бы «вырвавшийся» из сословной среды, не вмещавшийся в иерархическую структуру общества, — тип средневекового интеллигента. Профессора университетов, ученые, студенты — все эти люди составляли особую общественную группу, пока еще очень малочисленную, но начинающую играть определенную роль в жизни городов. Они являлись «беспокойным элементом» общества, стремившимся утвердить веру через разум, все подвергавшим сомнению, отыскивающим истину в бесконечных (часто схоластических) диспутах.

В число наук входила и музыка. Долгое время она рассматривалась в одном ряду с математикой, астрономией. Лишь позже, в эпоху Возрождения произошло постепенное ее переосмысление: музыку стали воспринимать с точки зрения ее эстетической природы, возникло представление о художественном наслаждении, которое она несет людям, — рождалось понятие «музыкальное искусство».

Менялся не только уклад жизни — убыстрялся ее темп. Символом нового времени стали появляющиеся на ратушах средневековых городов механические часы. Если в течение долгих столетий люди обходились без них, ориентируясь, например, по звону колоколов, то теперь они начали отсчитывать каждый час суток, ибо он приобрел наполненность, небывалое прежде значение и вес. Изменения, поиски нового становились знаменем времени. В городах еще долгое время сохранялась система корпораций. Однако личная инициатива возрастала, а вместе с ней и сознание самоценности человеческой личности. В течение столетий человек еще нес в себе эту двойственность, ощущая себя рабом божьим — и венцом творения. И все-таки исторические процессы были необратимы. Накапливавшиеся

изменения в производительной деятельности, в общественной структуре влекли за собой все более глубокие перемены в сознании людей: постепенно, исподволь подготавливалась новая эпоха в истории Европы — эпоха Возрождения.

Гораздо более близкая нам по духу, по существу уже открывающая пути к современности, культура Возрождения как бы заслонила от нас средневековые. Между тем из дали веков встает художественный мир, удивительный в своей самобытности и глубине. Он привлекает именно несхожестью с тем, что было после него (хотя и выросло на его основе). Восприятие средневекового искусства требует от современного человека определенной внутренней перестройки, ибо в нем отразилось мироощущение, резко отличное от нашего.

Религиозные темы, сюжеты, образы были постоянным источником художественного творчества. Они воспринимались средневековым человеком отнюдь не как легенды, а как подлинные события, хотя и связанные с проявлением сверхчувственного, божественного начала. Священное писание они понимали как священную историю, рассматривая ее как непрерывный процесс, разворачивающийся от момента сотворения мира ко дню Страшного суда. Решающим событием, определившим весь ход и смысл этой истории, человек средневековья считал пришествие на землю Христа и его мученическую смерть на кресте во искупление человеческих грехов. Такая картина мира связывала судьбу каждого с общим развитием истории, движущейся по заранее предначертанному плану. Два первых акта всемирной драмы уже свершились, история влекла человечество к последнему — дню Страшного суда. Ожиданием конца света была пронизана вся жизнь средневекового человека, и это окрашивало его сознание в драматические тона. Искусство этой эпохи постоянно обращается к теме Страшного суда, его излюбленный образ — колесо Фортуны. Напряженный внутренний нерв проявляется в самой манере письма; в живописи, например, в беспокойно-угловатых линиях рисунка, подчеркнуто острой жестикуляции рук и т. п.

Ожидание конца света определяло и отношение к земной жизни: для христианского сознания она была обителью скорби, понималась как цепь страданий, которые приведут к вечному блаженству или вечным мукам. Человеку была дарована свобода воли — он сам выбирал

свой путь: земную жизнь он воспринимал как непрерывную борьбу добра со злом, причем ареной этой борьбы была душа человека.

Средневековое искусство остроконфликтно, оно проникнуто непримиримыми антитезами: священное — греховное, вечное — временное, небесное — земное, душа — тело. При этом земная, «телесная» красота трактовалась как нечто греховное, истинно ценное видели в духовной красоте человека. Характернейший образ средневековья — распятие. Израненная фигура Христа потрясала именно слабостью, немощью тела — и вместе с тем величием духа, проявляющимся в самом этом жертвенном подвиге. То же подчеркивание духовного начала — в средневековой живописи (например, в многочисленных алтарных росписях). «Телесная» сущность человека скрывается здесь за складками широких одежд, зато на зрителя устремляется взгляд, полный неизъяснимой притягательной силы.

Конечно, среди произведений средневекового искусства есть и другие — ясные, излучающие покой и свет. И все-таки идеал людей этой эпохи связан с образом страдающего человека. Он бесконечно далек от идеала античности. То единство красоты физической и духовной, которое было характерно для мироощущения древних, теперь распалось. Телу, подверженной тлению плотской «оболочке» средневековое сознание противопоставляло бессмертную человеческую душу.

Человек средневековья воспринимал установленный на земле порядок как нечто незыблемое; изменения касались, с его точки зрения, лишь частных моментов и не затрагивали сущности бытия. Искусство и не стремилось передать процесс — оно показывало существующее в его законченном виде. Выразительный тому пример — «Жития святых», представляющие собой самую популярную литературу средневековья. В этих жизнеописаниях авторы не пытаются показать путь духовных исканий, который привел человека к нравственному совершенству. Герои этих сочинений либо от рождения наделены святостью, либо обретают ее внезапно, путем озарения.

Ощущение слитности мира реального и божественного определило понимание задач искусства: средневековый художник видел их в том, чтобы приблизить человека к постижению вечных истин бытия. Именно поэтому он не стремился к воспроизведению картин реально увиденного, к созданию иллюзии подлинной жизни. Показатель-

но, что средневековая живопись равнодушна к пейзажу (если он и дается, то весьма условно), в ней нет жанра портрета.

Искусство этой эпохи проникнуто духом символики. Пренебрегая видимым, объемным миром, живопись, например, давала плоскостное изображение предметов и людей. На одной картине фигуры могли быть разного масштабами или передавать как одно целое эпизоды, происходившие в разное время. Наивно было бы полагать, что все эти «искажения» были следствием неразвитости искусства или «неумения» художников выразить свой замысел в иных формах — тех, к которым привыкли мы. Язык искусства отвечал мировоззрению художников и был вполне понятен зрителям. Они, например, знали, что в центре картины помещались главные лица, которые изображались к тому же крупным планом, становясь, таким образом, смысловым центром всей композиции. Важную роль играло расположение фигур по вертикали: верх в искусстве средневековья сочетался с понятием благородства, чистоты, добра, низ — неблагородства, зла.

Особый выразительный эффект создавала так называемая «обратная перспектива», очень часто использовавшаяся в церковной живописи. Люди и предметы, находившиеся на втором плане, давались больших размеров, чем те, которые располагались на первом; линии, уходящие внутрь картины, расходились, воображаемая точка их пересечения как бы выносилась вперед. Благодаря этому изображаемые художником лица приближались — словно являлись тем, кто созерцал их в храме.

Символикой было проникнуто и устройство храма, в частности готического, который мыслился как зримое воплощение установленного миропорядка. Каждая деталь здесь была важна не сама по себе, а как выражение этой идеи. Многочисленные статуи объединялись в сложные ансамбли, символизирующие единство мироздания. Священное прошлое человечества представало на востоке храма (алтарная часть), его грядущее будущее (конец света, страшный суд) — на западе. Обозревая алтарь, приделы, все внутреннее убранство, прихожанин постигал сущность христианского вероучения. В эпоху неграмотности это было важным источником, из которого человек черпал свои представления о мире.

И все-таки в искусство средневековья проникали образы, которые никак не вмещались в систему христианских догматов, связанных с иным переживанием мира, гораздо

более светлым, опирающимся на простые житейские наблюдения. В каменном резном декоре, покрывающем стены собора, рядом с эпизодами священного писания спокойно уживались картины сельскохозяйственных работ или сцены строительства храма. Среди статуй святых вдруг появлялись странные существа — грифоны, химеры, причудливые полуживотные-полурастения: в «космос» храма они вписывались, вероятно, как изображение злой «нечисти». И сколько выдумки было в этих фигурах, какое буйство фантазии, воскрешающей народные, языческие представления! Так, тесня образы религиозной символики, в средневековое искусство вторгалась сама жизнь, проникали картины и мотивы, отражающие народное сознание, которое — при всей его привязанности к христианским догмам — сохраняло вкус к жизни в ее самых разных проявлениях.

Свою задачу художники средневековья видели в утверждении общепринятого, а отнюдь не в отыскании нового. Творческое начало проявлялось в изобретательности, с которой они использовали известные художественные приемы. «Мы пересказываем и излагаем древних, а не изобретаем нового», — говорил один из христианских мыслителей. Средневековые художники не стремились также (во всяком случае, сознательно) утвердить в творчестве свою индивидуальность. Это искусство было по преимуществу анонимным. Но его создатели воплотили коллективные представления людей, выразили — пусть в особой, соответствовавшей их пониманию мира форме — вечные поиски человеком правды, добра, справедливости.

Все эти специфические особенности художественного мышления определили и образный строй средневековой музыки. Подобно другим искусствам, профессиональная музыка в течение долгого времени развивалась в рамках церкви: «серьезное», «содержательное» было для средневекового человека неотделимо от понятия «религиозное». Она была неразрывно связана с культовым ритуалом и со словом — носителем содержания молитвенных песнопений. Непосредственное других искусств передававшая чувства, музыка выступала носительницей духовного начала, концентрировала в себе то, что было связано с выражением «чистого», словно бы лишённого всякой «телесной», материальной формы устремления человека к идеальному. Сознание слушателя не выделяло ее из целостного «комплекса» нравственно-духовного и худо-

жественного воздействия. Церковь хорошо понимала силу этого суммарного воздействия искусств и широко им пользовалась.

Классический тип ранней средневековой культовой музыки складывался постепенно. С распространением христианства в Европе старинные песнопения вбирали в себя влияния местных народно-песенных традиций, в разных странах утверждался свой особый стиль богослужбной музыки. Эти различия, с годами нараставшие, грозили церковному единству. Перед римской церковью, стремившейся сконцентрировать в своих руках всю духовную власть над западноевропейским миром, встала задача создания единого культового ритуала и соответствующей ему богослужбной музыки. Это была огромная работа. На рубеже VI и VII веков ее завершил папа Григорий I (540—604). Из огромного числа бытовавших в церковной практике (преимущественно римской) напевов были отобраны наиболее употребительные и отвечающие духу религиозности; они распределились по дням церковного календаря, каждый был строго связан с определенным моментом церковной службы. Сами песнопения Григорий I также подверг обработке: освободил от чрезмерной экспрессии, характерной, например, для восточных напевов, придав их звучанию большую строгость и стилистическое единство. Некоторые напевы сочинил сам. Так появился «Антифонарий» — полный свод католических песнопений, вошедших в историю музыки под названием григорианские хоралы.

Это было важнейшим событием в истории европейской музыки. Став основой католического богослужения, постоянно исполняемый во всех соборах Европы, григорианский хорал определял слуховые навыки людей, весь строй их музыкального мышления. Его влияния сказались на развитии не только духовной, но и возникшей несколько позже светской профессиональной музыки.

В церковной практике григорианский хорал утвердился далеко не сразу, на это потребовались еще столетия. Различные народы вносили в него свои «поправки», усложнявшийся церковный обряд также требовал музыкальных нововведений. Лишь к концу VIII — началу IX века завершился процесс канонизации католической службы — григорианское пение стало его незыблемой основой.

Одноголосный григорианский напев исполнялся хором мужских голосов (или ансамблем солистов-певцов). Его

неторопливое течение создавало ощущение отрешения от реально текущего времени, погружения сознания в вечность. Свободный, нерегулярный ритм мелодии был подчинен ритму слов. Тексты — прозаические, причем на латинском языке: далекий разговорному, он подчеркивал серьезность песнопений, их чуждость бытовой сфере. Весь стиль этого одноголосного пения, отсутствие в нем «второго плана», «звуковой перспективы» напоминает принцип плоскостного изображения в средневековой живописи.

Развитие напева — неторопливое разворачивание, основанное на варьировании начальной попевки. Не выявление нового, а длительное пребывание в одном эмоциональном состоянии — таков эмоциональный строй хорала.

Cantus planus (ровный напев) — это латинское название как нельзя лучше определяет его облик. Мелодическое движение — плавное, преимущественно поступенное, скачки если и появляются, то неширокие, каждый при этом компенсируется; существенную роль в направленности мелодии играет символика «верха» и «низа». Интонации хорала ясные, устойчивые. Здесь нет чрезмерно ярких оборотов — всего, что связано с выражением индивидуального мира человека. Отстоявшиеся в вековой практике простые «мелодические формулы» хорала концентрируют в себе чувства общезначимые, заключающие не «сиюминутные» переживания, а вечные искания человеческого духа.

Эти «мелодические формулы» сложились на основе диатонических церковных (или средневековых) ладов¹⁴, специфическая выразительность которых сообщала каждому напеву свою особую окраску: хоралы могли быть спокойно-повествовательными, скорбными, празднично-приподнятыми, просветленными и т. д.

В IX веке наряду с канонизированными григорианскими хоралами в богослужебную музыку получают доступ и так называемые гимны. Этот вид песнопений, издавна распространенный в христианской службе (расцвет гимнотворчества относится к IV веку), основывался на мелодиях песенного склада, близких народным. Гимны, отличавшиеся большей эмоциональной непосредственностью, несли в себе дух мирского искусства. В конце

¹⁴ Напоминаем, что эти лады пришли в средневековую музыку из античности; они сохранили древнегреческие названия, которые, однако, не всегда соответствовали тем же, что у греков, ладовым структурам.

IV века они были изгнаны из церкви, но на протяжении веков бытовали как внебогослужебная музыка. Возвращение их в церковный обиход явилось своеобразной уступкой мирским чувствам верующих. В отличие от хоралов, гимны опирались на стихотворные тексты, причем специально сочиненные (а не заимствованные из священных книг). Это определило более четкую структуру напевов, а также большую свободу мелодии, не подчиненной каждому слову текста.

В пределах своей образной сферы григорианское пение было достаточно разнообразным. Здесь сложились различные мелодические стили, составившие основу этого сложного искусства. Один из них — так называемое *силлабическое* пение, где каждому слогу текста соответствует один звук напева. Такого рода пение, напоминавшее живую речитацию, широко использовалось в богослужении. Нередко, однако, *силлабический* принцип чередовался с *мелодическим*, допускающим распевание отдельных слогов. Характерная его форма — *псалмодия*: она использовалась в те моменты богослужения, когда особенно важно было донести смысл слов и вместе с тем придать им выразительную эмоциональную окраску (см. пример 1). Наконец, в григорианском пении применялся и так называемый *мелизматический* стиль: в мелодиях такого рода слова, расчлененные на отдельные слоги, широко распевались в сложных мелодических узорах. Особенно ярко этот стиль выявился в так называемых *юбилациях*¹⁵ — виртуозных распевах, завершающих молитвенные песнопения, чаще всего — эпизоды со словами «Аллилуйя» («Хвала богу»). Это пение было выражением чувства восторженности, светлой приподнятости (см. пример 2).

Приемы мелизматики нередко проникали и в напевы, построенные по принципу *силлабического* письма, насыщая их особой красочностью и образуя смешанный, *силлабо-мелизматический* стиль.

В григорианском искусстве закрепились и определенные приемы исполнения, пришедшие в христианство из далекой древности. Одна из самых распространенных форм — *антифонное* пение, опирающееся на принцип чередования двух хоров (или хоровых групп)¹⁶. Другая —

¹⁵ Юбилации — праздничные, ликующие звучания.

¹⁶ Сами же мелодии чередующихся хоровых эпизодов получили название *антифонов*.

респонсорное пение, основанное на сопоставлении эпизодов сольных и хоровых.

Все виды григорианского пения представлены в мессе — самой полной католической службе. Ритуал мессы складывался в течение многих столетий. Последовательность ее частей в главных чертах определилась к IX веку, окончательный же свой вид месса приобрела лишь к XI веку. Длительным был и процесс формирования ее музыки. Наиболее древний вид богослужебного пения — псалмодия; непосредственно связанная с самим литургическим действием, она звучала на протяжении всей службы и исполнялась священниками и церковными певчими. Введение гимнов обогатило музыкальный стиль мессы. Гимнические напевы звучали в отдельные моменты ритуала, выражая коллективные чувства верующих. Поначалу их пели сами прихожане, позже — профессиональный церковный хор. Эмоциональное воздействие гимнов было настолько сильным, что они постепенно стали вытеснять псалмодию, занимая в музыке мессы главенствующее место. Именно в виде гимнов оформились пять основных частей мессы (так называемый ординарий). I часть «Kyrie eleison» («Господи, помилуй») — мольба о прощении и помиловании; II часть «Gloria» («Слава») — благодарственный гимн творцу; III часть «Credo» («Верую») — центральная часть литургии, в которой излагаются основные догматы христианского вероучения; IV часть «Sanctus» («Свят») — троекратно повторенное торжественно-светлое восклицание, сменяющееся приветственным возгласом «Osanna», который обрамляет центральный эпизод «Benedictus» («Благословен тот, кто грядет»); V часть «Agnus Dei» («Агнец божий») — еще одна мольба о помиловании, обращенная к принесшему себя в жертву Христу; завершается же последняя часть словами: «Dona nobis pacem» («Даруй нам мир»).

Овладение навыками григорианского пения требовало от певцов серьезной выучки и музыкальной одаренности — ведь в течение долгого времени весь свод песнопений осваивался на слух, по памяти. Поэтому важнейшим событием в развитии музыкального профессионализма было введение в эпоху раннего средневековья не в менной записи напевов. Это были значки¹⁷, которые ставились над молитвенным текстом для указания направ-

¹⁷ Neuma по-гречески — знак.

ления движения мелодии¹⁸. Такая запись служила лишь напоминанием и могла пригодиться тому, кто напев уже знал. Дальнейшее совершенствование музыкального письма вело к более четкой фиксации высоты звучания: невмы стали располагать на линейках, соответствующих определенному звуку (красная линейка — *фа*, желтая или зеленая линейка — *до*). Число линеек то увеличивалось, то уменьшалось, менялись способы записи, пока (в XI веке) не был сделан решающий шаг — нотные знаки стали записывать не только на линейках, но и между ними. Все «графическое пространство», таким образом, оказалось заполненным. Каждый звук любого диатонического звукоряда нашел свое место на нотном стане¹⁹.

Дальнейшее совершенствование нотной записи было связано с выработкой способов ритмической организации мелодии, постепенно освобождавшейся от своей «привязанности» к тексту. Особенно острой эта проблема стала в связи с развитием полифонии, требовавшей четкой согласованности во времени нескольких мелодий. Интенсивные поиски способов записи в конце концов привели к формированию мензуральной системы²⁰, определяющей длительность каждого звука, дающей четкое временное соотношение отдельных звуков между собой. Ее совершенствование продолжалось вплоть до начала XVII века, когда сложилась манера записи, сохранившаяся до наших дней.

Эпоха каролингского возрождения была временем первого яркого расцвета григорианского искусства. Однако именно в эту пору в недрах узаконенной церковью богослужебной музыки появляются ростки нового, не предусмотренного канонем пения. Это были так называемые *секвенции* и *тропы*. Близкие друг другу, они возникали как своеобразные дополнения к каноническим напевам, дающие (совершенно в духе средневековья) их «толкование», «обоснование». Новые песнопения создавались в монастырской среде, в кругу художественно одаренных музыкантов-практиков. Одним из первых называют монаха Ноткера из Сен-Галленского монасты-

¹⁸ Идея такой записи, возможно, была подсказана жестом того, кто управлял хором: движение руки, отмечающее подъем и спад мелодии, было воспроизведено в соответствующем графическом изображении.

¹⁹ В XI веке использовались четыре линейки, с XIV века закрепился пятилинейный нотный стан.

²⁰ От лат. *mensura* — мера.

ря, жившего на рубеже IX и X веков. Поводом к сочинению секвенций послужило стремление Ноткера облегчить певчим запоминание сложных юбилейных; для этого он писал тексты (развивая в них содержание основных, канонических), которые присоединял к виртуозным распевам, подтекстовывая их силлабически — «слог — звук». Благодаря этому мелодии юбилейных совершенно преображались, становились новыми песнопениями.

Сочинение секвенций захватило всех причастных к музыкально-церковному делу. Со временем изменялась техника сочинения: авторы стали пользоваться лишь начальными оборотами григорианского напева, подвергая их затем самостоятельному развитию. Интонационно связанные с хорами, секвенции отличались от них большей напевностью и четкостью метrorитмической структуры, приближающей их по стилю к гимнам.

Новый вид песнопений нашел себе место в литургии, причем популярность их была так велика, что в течение столетий они буквально «заполнили» собой богослужение. В XVI веке специальное постановление церковного собора сократило число «допущенных» к службе секвенций до пяти. Среди них — поэтическая «Stabat mater» («Мать скорбящая» — конец XIII — начало XIV века), мрачно-трагическая «Dies irae» («День гнева» — XIII век) (см. пример 3).

Широкое распространение секвенции получили и в быту. Поэтичность образов, выразительность и простота песенных мелодий делали их популярными в разных слоях общества. Распространению секвенций способствовали сами монахи, надеясь вытеснить с их помощью языческие песни. Их разносили по земле странствующие музыканты (одновременно они были танцорами, фокусниками, акробатами, называясь во Франции жонглерами, в Германии — шпильманами), беглые монахи-ваганты, студенты, школяры — представители своеобразного и очень характерного для средневековья «бродячего сословия». Жизнерадостные и беспокойные, находящиеся, по сути, вне закона, преследуемые церковью, эти люди были выразителями неумных сил, живших в народе. В их каждодневной практике сближалось искусство профессиональное и народное, с их помощью оно проникало в самые глухие уголки. Позже, с развитием городов, значительная часть этого бродячего люда «осела» за его стенами и составила основу цеха городских музыкантов.

Наряду с секвенциями повсеместное распространение

получили и тропы. Это были текстовые и музыкальные дополнения, украшающие основные молитвенные песнопения. Любые вокализы, например распевы в «Kyrie eleison», могли превратиться (благодаря новому тексту) в дополняющую напев псалмодию. Тропами могли быть «связки» между отдельными песнопениями и т. д. Излюбленной формой тропирования стало изложение напева в виде диалога. Эта форма послужила основой для создания особого вида культового искусства — литургической драмы (время ее возникновения и расцвета — конец IX—XIII век).

Эпизоды священного писания, духовные притчи — вот сюжеты этих своеобразных театрализованных действий. Обычно они носили напряженно-драматический характер. Особенно популярны были литургические драмы, посвященные страданиям и смерти Иисуса Христа (так называемые «Страсти»). В их исполнении участвовало несколько священнослужителей и хор. Музыка литургической драмы основывалась на григорианском пении; особенно широко вводились популярные в народе секвенции и гимны.

Развиваясь в течение столетий, литургические драмы усложнялись; возрастало число участников, партии их становились более развернутыми; все тщательнее разрабатывался сценарий, ярче становилась зрелищность — вплоть до введения декораций и костюмов. В конце концов действию, нередко включавшему шествия, процессии, становилось тесно внутри храма — оно вышло на площадь или нашло себе «пристанище» в специально построенном помещении: литургическая драма превратилась в мистерию. Исполнители мистерий по-прежнему были профессиональные певчие, однако заметное участие в них принимал и народ. Сюжеты еще были связаны с религиозной тематикой, но сам характер действия менялся: в него вводились бытовые сценки, ученая латынь уступала место народному языку, музыка включала бытующие в городской среде песни, танцы. Мистерии насыщались мирским содержанием, подготавливая рождение светского театра.

В эпоху зрелого средневековья, в пору, когда уже города становились средоточием новой жизни, с неожиданной силой заявило о себе рыцарское искусство — в светской лирике трубадуров, труверов, миннезингеров. Искусство трубадуров сложилось на юге Франции, в Провансе (в XI — первой половине XII века). Это был

богатый, цветущий край, еще сохранявший традиции римской культуры, с интенсивной жизнью городов, развивающейся торговлей, наукой. Центрами нового светского искусства явились, однако, не города, а рыцарские замки. Его создатели — представители знати. Среди огромного списка блистательных имен — барон Берран де Борн, Бернарт де Вентадорн, Гийом IX, герцог Аквитании. Это искусство расцветало в атмосфере живого, страстного интереса, оно любовно культивировалось создателями и слушателями, умевшими оценить силу чувств — и изящество рифмы, понять с полуслова намек — и откликнуться на острую шутку. Трубадуры были поэтами и музыкантами, нередко — и исполнителями своих сочинений. Довольно часто вместе с тем их песни «разносили» по свету жонглеры, получая за это определенное вознаграждение.

Это было искусство, новое во всех отношениях. Прежде всего в самом понимании творчества, которое стало формой самовыражения художника. Авторство произведений не только не замалчивалось — оно гордо утверждалось. Искусство трубадуров исходило из нового отношения к человеческой личности, из признания богатства ее внутреннего мира.

Главной темой творчества трубадуров стала любовь. В эпоху, когда земное, чувственное начало считалось греховным, они создали настоящий культ любви. Рыцари раскрыли это чувство как возвышающее человека, делающее его более совершенным. Они его трактовали вместе с тем как верное «служение» — совершенно в духе феодальных отношений.

Песни трубадуров были адресованы вполне реальным лицам, которые, однако, предстают в идеализированном виде, в образе Прекрасной Дамы. Зато мир чувств самого певца раскрывается с небывалой до той поры тонкостью психологического самоанализа. Идеальность образа возлюбленной связывалась с мыслью о недостижимости счастья: этот мотив пронизывает собой творчество трубадуров. Любовь становится у них стимулом для самосовершенствования, даже в страдании она прекрасна. Так, возвысив земную страсть, трубадуры подчинили ее столь характерному для эпохи идеалу смирения и самоотречения. Возвышение предмета любви требовало обуздания чувств, соблюдения приличествующих норм поведения — такую любовь рыцари называли «учливой», «куртуазной». Нередко любовное переживание раскрыва-

лось на фоне картин природы, что также было новым словом в истории средневековья. Но эти зарисовки еще стереотипны, им не хватает подлинной жизни. Центром сочинения остается неповторимо индивидуальная личность самого певца.

Любовь — не единственная тема творчества: в рыцарском искусстве находили отклик вопросы морали, религии, политики; песни могли быть серьезными, шутливыми, порой ироничными. Разнообразному содержанию соответствовали и разные жанры. Канцоны обычно связывались с выражением любовного чувства, в сирвентах обсуждались живо волновавшие проблемы современности, альбы — песни, посвященные теме разлуки влюбленных и т. д. Нередко песни излагались в форме диалога: таковы, например, пастурели — полудиаллически, полужутливо изображающие встречу рыцаря с приглянувшейся ему пастушкой, остроумно отвергающей его ухаживания.

Разрабатывая родной язык, трубадуры создали сложную поэтическую лексику, изысканно-прихотливые поэтические формы. Музыка же, как и у древних эллинов, служила здесь способом живого интонирования стихов, была неотделима от них. Она основывалась на материале, который был у всех «на слуху», — на интонациях григорианских песнопений; в первую очередь, конечно, на мелодиях секвенций и гимнов. Однако следование за словом здесь более чуткое, отдельные обороты выделяются своей лирической экспрессией, подчеркивающей выразительность слов. Четче ритмическая организация напевов, опирающихся на метроритмические формулы, лежащие в основе стихов. Все же вместе дает совершенно иное качество: эти мелодии воспринимаются как особый пласт средневековой светской музыки.

Под влиянием искусства трубадуров формировалась рыцарская лирика в других европейских странах, прежде всего на севере Франции, в творчестве труверов (вторая половина XII—XIII век). Здесь разрабатывались те же темы, сходен был и художественный стиль песен. Приведем образец одной из них (см. пример 4).

Создателями рыцарской лирики выступали (как и на юге) представители самых знатных фамилий, в том числе и королевских (например, Ричард Львиное Сердце, Тибо Шампанский, король Наварры). В XIII веке, однако, творчество труверов все чаще привлекало к себе и талантливых представителей буржуазии (таков прослав-

ленный Адам де ла Аль): по мере развития городов оно все теснее смыкалось с их музыкальной практикой — пока не растворилось в ней.

В немецких землях расцвет рыцарского искусства миннезингеров²¹ относится к XIII веку. И здесь оно было неотъемлемой частью жизни средневекового замка. Имена прославленных миннезингеров — Тангейзера, Вольфрама фон Эшенбаха, Вальтера фон дер Фогельвейде и многих других были известны во всех немецких землях. В творчестве миннезингеров чаще, чем у трубадуров и труверов, разрабатывались песни морально-назидательного содержания, любовные мотивы нередко приобретали религиозную окраску, связывались с культом девы Марии. Эмоциональный строй песен отличался большей серьезностью, углубленностью. Мелодический же стиль теснее смыкался с музыкой григорианского хора.

По мере того как замирала жизнь средневекового замка, немецкое рыцарское искусство также уступало место деятельности городских музыкальных ремесленных цехов: на смену миннезангу шел мейстерзанг.

Трудно переоценить значение рыцарского искусства в истории европейской культуры. Оно оказало влияние на формирование не только художественного творчества, но и на развитие культуры чувств, определило новое понимание любви как светлого, животворного начала. Не случайно итальянские поэты эпохи Возрождения — Данте, Петрарка — считали себя преемниками трубадуров. В конце XVIII века это забытое искусство возродили немецкие романтики — Новалис, Тик и другие. В XIX веке им увлекались Пушкин, Гейне, Гофман. Художественные открытия рыцарского искусства намного опередили их время. Это были открытия, относящиеся, однако, преимущественно к области поэзии, а не музыки. Дальнейшее же выявление выразительных возможностей, заключенных в самой звуковой стихии, было связано с развитием полифонии, происходившим в недрах культового искусства, позже распространенным на область городской светской музыки.

Ранние известные нам образцы полифонии относятся к концу VIII — началу IX века. В церковном пении нередко использовалась своеобразная манера ведения мелодии хора двумя голосами, расположенными на расстоянии квинты или кварты (эти интервалы воспри-

²¹ Minnesang по-немецки — песни любви.

нимались как благозвучные). Возможно, что подобная практика была подсказана традициями народного музицирования либо возникла в результате привлечения к службе мальчиков-певчих: мужские и детские голоса располагались в разных удобных для них регистрах, создавая этот своеобразный параллелизм. Естественно также предположить влияние органа, единственного применявшегося тогда в церкви инструмента, способного вести одновременно несколько мелодических линий²². На эту связь указывает и название ранних форм двухголосной культовой музыки — *о р г а н у м ы*. Голоса в них двигались строго параллельно, лишь в начале и в конце сходясь в унисон. Такое пение еще не было принципиально отличным от одноголосного — оно давало лишь новое качество полнозвучия. Современникам оно казалось нарядным, красочным, особенно когда основные голоса удваивались в октаву, создавая трех- или четырехголосие, «заполнявшее» все пространство храма.

Позже стали допускать нарушения параллелизма, использовать противодвижение — голоса стали обретать некоторую независимость. Это были первые ростки, из которых произросло все последующее искусство полифонии. Развитие органумов в X, XI веках было связано с расширением круга интервалов (уже не только квинты и кварты, допускались также и терции, и секунды), более свободным использованием приемов голосоведения. Основной григорианский напев все чаще помещался в нижний голос, становясь «опорой» этого двухголосия: он получил название *с а н т у с ф и р м у с* (устойчивый голос).

Особенно интенсивное развитие полифонии начинается в XI—XII веках. Оно было связано с деятельностью хоровых капелл при кафедральных городских соборах. На протяжении двух столетий складывались различные центры полифонического культового пения. Двухголосие развивалось в это время как искусство ансамблевое, в значительной степени — импровизационное, требовавшее от певцов высочайшего мастерства, подлинной виртуозности. Ансамблю солистов обычно противопоставлялось унисонное звучание хора: в этих приемах респонсорного пения также был заключен яркий выразительный эффект.

С середины XII века одним из самых крупных центров развития многоголосия становится Париж. В то время

²² Орган был завезен в Европу с Востока в VIII веке.

когда шло строительство нового собора Нотр-Дам, представляющего собой высочайший образец средневековой готики, разворачивалась деятельность соборной хоровой капеллы, прославившейся разработкой приемов полифонического письма — «музыкальной готики»²³. История сохранила имя знаменитого в свое время музыканта, магистра Леонина, работавшего в этой капелле. Его двухголосные органумы отличались такой тщательной разработкой, гармонической «слаженностью» звучания, которая была невозможна без предварительного продумывания и записи: в искусстве Леонина на первый план уже выступает не певец-импровизатор, а композитор.

Своеобразной кульминацией в развитии парижской полифонической школы явилась деятельность крупнейшего музыканта средневековья — Перотина Великого (рубеж XII и XIII веков). Работая над органумом, он придал ему небывалые прежде масштабы; наряду с двухголосием стал широко разрабатывать трех- и даже четырехголосие. В этих развернутых композициях григорианский напев (*cantus firmus*) становится лишь конструктивной основой: отдельные его звуки произвольно укорачиваются или удлиняются, он преобразуется часто до неузнаваемости, подчиняясь общему замыслу, красоте совместного звучания. При этом на первый план выступает выразительность свободных верхних голосов. Перотин тонко использовал собственно звуковую красочность плотной или разреженной фактуры, колорит высоких регистров (хор мальчиков) и многое другое. Один из любимых Перотином видов органума — так называемый дискант. *Cantus firmus* изложен в нем в четко ритмованном виде, над этой «выдержанной» мелодической основой легко парят свободные голоса, образующие терпкие (обилие диссонансов!) созвучия, вполне отвечающие вкусам эпохи (параллельные квинты к этому времени уже воспринимались как варварские и были запрещены художественной практикой). В своей устремленности ввысь, в тонкой причудливости выющихся мелодических узоров они словно повторяют архитектурные линии готического храма, создавая ощущение беспредельности пространства.

На протяжении XIII века полифония утверждается как господствующий принцип музыкального мышления,

²³ Напомним, что в это же время вопросы музыкальной теории разрабатывались в парижском университете; они служили серьезной основой того, что практически осуществлялось соборной капеллой.

причем закрепляется не только в культовой музыке, но и в светской. Складываются разные типы произведений — разные жанры ²⁴. Стихия звуков уже раскрыла свои возможности. Конечно, еще далеко не все: последующее развитие полифонии выявило их с новой силой и полнотой.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ВОЗРОЖДЕНИЯ

Эпоха, которая в истории Европы называется Возрождением (или по-французски — Ренессансом), принесла величайшие изменения во всех сферах жизни. Она выделяется среди предшествующих и последующих веков как блестящий период расцвета всей культуры и искусства, в чем ее можно уподобить лишь эпохе Древней Греции. Само название «Возрождение» и вызвано тем, что эта эпоха стремилась вновь вернуть к жизни прежние формы древнегреческого искусства, связывавшиеся в сознании европейцев с чем-то непревзойденным, идеальным. И само Возрождение, три его столетия (XIV, XV, XVI) ²⁵, стало для будущих поколений образцом гармонического бытия, прекрасного и совершенного искусства.

Жизнь Европы в эти века отнюдь не была безмятежной — чуть ли не все страны охвачены войнами, династическими или государственными, нередко чрезвычайно продолжительными. Заговоры, политические интриги врывались и в жизнь обычных людей, далеких от власти. Восстания крестьян, отстаивавших свое право на независимое существование, перерастали в массовые движения («Жакерия» во Франции (1358), Крестьянская война в Германии под предводительством Томаса Мюнцера (1525) и другие). XVI век принес первую буржуазную революцию (в Нидерландах). Возникли и представления об идеальном и спра-

²⁴ Наиболее популярный — мотет. Название (от *фр. mot* — слово) определяет один из главных признаков: это полифоническое произведение, каждый голос которого звучит со своим текстом. Мотеты были духовного и светского содержания. В последних в качестве *cantus firmus*'а часто использовались светские мелодии, например песни трубадуров, народные напевы. Мотет продолжал свое развитие вплоть до эпохи Генделя и Баха, естественно, претерпевая при этом существенные изменения.

²⁵ Общепринятая историографией условная хронология эпохи такова: 1300-е годы — по-итальянски Треченто (XIV век), 1400-е годы — Кватроченто (XV век), 1500-е годы — Чинквеченто (XVI век). Но в некоторых странах (Германия, Испания, Англия, страны Восточной Европы) Возрождение наступило позже и его расцвет приходится не на XV—XVI века, а на конец XVI — начало XVII века.

ведливом устройстве человеческого общества («Утопия» Томаса Мора, «Город Солнца» Томазо Кампанеллы).

Это было время интенсивного формирования европейских наций; из многих старых и местных наречий складывались единые общенациональные языки, они становились и языками новой национальной литературы (прежде таким языком была латынь). Путешествия Колумба, Магеллана, Васко да Гамы, открытие ими новых земель расширили представления человека об окружающем мире.

На духовную культуру Возрождения, на искусство и на музыку в первую очередь огромное влияние оказало возникновение особой ветви христианской религии в ряде стран Европы — протестантизма. Постепенное формирование в глубинах феодализма нового капиталистического уклада приводило не только к экономическим изменениям, но и к переменам в сознании. По-иному воспринималась господствующая католическая религия. Безграничная власть высшего духовенства, богатства, присваиваемые им, вызвали протест нового, поднимающегося класса. Недовольство распространялось на привычные установления церкви (например, покупаемое за деньги отпущение грехов посредством так называемых индульгенций), на роскошь церковного ритуала (его «непрактичность»). В народе зрело недовольство и тем, что богослужение велось на непонятном латинском языке, а его музыкальное оформление было сложно и не предполагало приобщения верующих. Все это слилось в требования «очистить» службу от излишней роскоши, вести ее на родных языках и тем самым сделать евангельское учение понятным каждому из прихожан. Так создались условия для движения, получившего название Реформации. Видные деятели Реформации — Мартин Лютер в Германии, Жан Кальвин в Швейцарии, Ян Гус в Чехии — создали свои варианты протестантского вероучения в странах Европы. Лютеранство кроме Германии проникло в Скандинавию, Прибалтику, кальвинизм из Швейцарии — в Нидерланды; его ответвлениями стала гугенотская религия во Франции и пуританство в Англии и Шотландии; особая ветвь протестантизма — чешское гуситство. В движении Реформации слились антифеодальные и антикатолические требования, оно выражало интересы растущей буржуазии.

В духовной культуре Германии XVI века подлинным событием стал сделанный Лютером перевод Библии на немецкий язык. Переводя, Лютер одновременно давал

священному писанию новое толкование, подчеркивая стершиеся в сознании или не акцентированные в богослужении нравственно-философские стороны учения о Христе. Это стало дальше стимулом и для немецкой поэзии, и для музыки XVI — XVII и первой половины XVIII века. Протестантизм повсюду ужесточил требования и к нравственным нормам бытия — отсюда можно проследить и многие изменения в укладе жизни верующих (протестантов) и в их мироощущении. Упрощение богослужебного ритуала, в противовес театральности и роскоши католицизма, сопровождалось рождением новой, национальной по складу религиозной музыки — протестантского хорала. Он надолго предопределил будущие пути музыки, прежде всего в Германии.

Папский Рим ответил на Реформацию жестокой борьбой: началась Контрреформация, запылали костры инквизиции, во все области жизни проникли иезуиты²⁶. К концу XVI века проявилась сложность бытия, драматизм и острота социальных противоречий. Это означало конец эпохи Возрождения, крушение ее идеалов. Таковы некоторые «исторические вехи» эпохи.

Новаторская сущность культуры обозначилась уже в переходный период (конец XIII — начало XIV века) на землях Италии, Франции, Фландрии, Фламандии. Энгельс, говоря о великом итальянце Данте Алигьери, авторе «Божественной комедии», определил его как «последнего поэта средневековья и вместе с тем первого поэта нового времени»²⁷. Новое проявилось и в мироощущении и в мировоззрении. Уже трубадуры и труверы в XII—XIII веках выразили иное понимание человеком самого себя. Последующий переходный период современники — философы и эстетика — определили как *Ars nova* (новое искусство) в противоположность *Ars antiqua* (древнее искусство).

Культурное течение Возрождения противопоставило церковной идеологии культ Человека. Отсюда его название — гуманизм. Художники и поэты Ренессанса боролись за новые идеалы своими творениями, самой своей жизнью. Мыслители, философы, живописцы и скульпторы, они

²⁶ Иезуиты — члены католического ордена, утвержденного в 1540 году. В XVI и XVII веках стал орудием в борьбе папства против всего прогрессивного в обществе. Иезуиты провозгласили, что «цель оправдывает средства», и поэтому шли на любые преступления.

²⁷ Данте жил с 1265 по 1321 год.

часто были одновременно и поэтами, и эстетиками, и учеными, и почти всегда — борцами. Для гуманистов Возрождения, какими были Петрарка и Боккаччо, Леонардо да Винчи, Эразм Роттердамский, Альбрехт Дюрер, Томас Мор, Франсуа Рабле и многие другие, человек и его жизнь представляют высший интерес. Они осмысливают место человека на земле, в природе, в обществе; они ищут идеал его бытия. Прекрасную личность и гармоничность жизни гуманисты видели в древнегреческом искусстве, которому хотели бы подражать. Разумеется, культуру и искусство Возрождения нельзя сводить к подражанию давно прошедшему (о котором тогда и знаний было гораздо меньше, чем сейчас). Но дух античности предопределил главное в эпохе — обращение всех помыслов к реальной человеческой жизни, признание этой реальности подлинной ценностью, достойной изображения и выражения, создание образов искусства для познания мира и для того, чтобы передать это знание каждому из своих сограждан. Новая гуманистическая культура проникала в умы людей, одухотворяла искусство, преображала формы жизни, облик и поведение людей, их отношение к окружающему.

Из всех искусств Возрождение особенно возвысило изобразительные. Открытия в этой области поистине ошеломляющи. Главным достижением новой живописи была перспектива: впервые за долгие столетия изображение как бы обрело реальность, осязаемость, рельефность. Изменилось и понимание скульптуры: теперь она располагалась не в нише или под балдахином (в храме), а оставалась открытой для обозрения со всех сторон. Ее место — в галерее, в зале дворца, нередко (как и в Древней Греции) на площади города. И даже в соборе статуя отделялась от стены или колонны, становясь не только деталью целого, но и самоценным созданием мастера. Преображалась и архитектура. Зодчие строили дворцы, загородные и городские, дома для богатых горожан. История сохранила многие неповторимо прекрасные ансамбли старых городов Испании и Германии, других стран. Иными стали и католические соборы: архитекторы создавали ощущение воздушности, пространственности, свободы, нередко — праздничности их облика. Величайшие мастера строили и украшали церкви Рима (собор святого Петра в Ватикане), Флоренции (Санта Кроче), Венеции (знаменитый собор Сан Марко на площади Дожей), многих других городов. Это зодчие Донателло, Брунеллески

и Браманте, художники Рафаэль, Леонардо да Винчи, Микеланджело (он был и скульптором), братья Ван Эйк, Матиас Грюневальд и т. д. Прославлены фрески и росписи Ватикана, его Сикстинской капеллы. Характерно, что теперь в отличие от средневековья мастера вовсе не хотели оставаться безвестными: они придавали оригинальность и индивидуальность своим созданиям, подчеркивали свое авторство, иногда даже помещали свои портреты в групповых композициях картин.

Искусство Возрождения не отказалось от образов Ветхого и Нового заветов, но их толкование стало гораздо более светским, приближенным к окружающей реальности. Любимейшим сюжетом живописи Ренессанса (в Италии в первую очередь) была мадонна с младенцем. Подчас он граничил с портретом: в юных чертах мадонн, в их живой прелести современники узнавали знакомые лица горожанок XV — XVI веков. Порой это бывали те, кому художники отдавали свою любовь. И тем не менее мастера Возрождения отнюдь не «списывали с натуры». Изучая натуру, поклоняясь ей, они искали идеала красоты и гармонии. (Это в особенности отличало итальянских живописцев.) Свести же все многообразие живописи Возрождения к какой-либо «формуле» нет возможности — различны идеалы в национальных школах, неисчислимо многообразие индивидуального видения. Человек в произведениях мастеров XIV—XVI веков то силен и значителен (как, например, у Мазаччо), то полон поэзии и зачарованности (Боттичелли), то трезв и практичен (на полотнах голландских живописцев). Кажется, мастера Возрождения узнали о человеке все: мир бесконечно многогранен в картинах Джотто и Рафаэля, Веронезе, Джорджоне и Тициана, Ван Остаде и братьев Ван Эйк (Губерта и Яна), Луки Кранаха и Дюрера, Эль Греко и Босха²⁸.

Столь же всевластными в воздействии на сознание людей стали литература и театр эпохи Возрождения, давшие миру испанскую комедию и драму Лопе де Вега, трагедии и комедии Шекспира, поэзию Петрарки, Ариосто, Франсуа Вийона, обобщающую мощь образов Данте и Рабле. Правда о жизни человека, о его сложном внутреннем мире, о его природе и сущности раскрылась в произведениях ренессансной литературы, поэзии и драма-

²⁸ Здесь названы имена живописцев различных школ Италии, а также Голландии, Германии и Испании.

тургии с такой неслыханной силой, что во все последующие века, вплоть до нашего, эти творения открываются вновь и вновь.

Какой же была музыка этих веков? В красочно-яркой, порой пестрой веренице ее явлений можно выделить несколько определяющих новаторских черт. Во-первых, небывалое для средневековья Европы развитие светских жанров (не только народных, но и профессиональных); во-вторых, любовь к музицированию во всех слоях общества, а отсюда — тесное взаимодействие самых различных музыкальных жанров; в-третьих, высочайший расцвет полифонии во всех видах музыки как духовной, так и светской; наконец, в-четвертых, при полном господстве вокальной музыки возрастание роли инструментальной. Конечно, этот схематический перечень особенностей музыкального искусства Возрождения не отражает его многообразия. Всего лишь один пример может служить иллюстрацией сказанного: господство полифонической музыки было бесспорным, тем не менее в быту достаточно широко распространялось и одnogолосное пение — под гитару или лютню, в сопровождении старинных струнных смычковых инструментов — виол. Так было в Англии, Испании, Германии и других странах. Одноголосное пение с инструментальным сопровождением в профессиональной музыке еще не стало нормой, но оно существовало и звучало повсюду. В эту эпоху исканий нового музыкальные явления и переплетались, и сосуществовали, и пересекались нередко самым неожиданным образом.

Особенно четко проступают главные музыкальные тенденции эпохи в мадригале и мессе: вокальная полифония как господствующая форма выражения и законченность и совершенство равнозначных начал — светского (матригал) и духовного (месса).

Развитие полифонии от ее ранних форм в средние века до вершин в XV—XVI веках — это путь непрерывного совершенствования, все более выявляющего собственно музыкальную стихию. Он шел через творческие искания француза Гийома де Машо, англичанина Данстейбла, работавшего в Нидерландах, замечательных музыкантов так называемой франко-фламандской школы — Дюфаи, Окегема, Обрехта²⁹. XIV век был началом этого пути,

²⁹ Франко-фламандская школа сложилась на землях Бельгии, Фландрии, Голландии (Нидерландов), Бургундии. Будущих целостных и отдельных государств на этой территории тогда еще не было.

главные же достижения относятся к концу XV и к XVI веку. Основными жанрами, в которых вырабатывалась все более сложная, тонкая и выразительная техника, были различные полифонические песни духовного и светского содержания, а также месса. Мастера из Нидерландов прославились по всей Европе (они работали и во многих городах Италии). Сложившийся у них стиль стал обще-европейским. Они разработали богатые формы хоровой полифонии. Главное, что отличает искусство нидерландцев,— это самостоятельное выразительное значение, которое приобрела у них музыка. Распевание слов и слогов достигало большой сложности, в сплетении четырех, пяти и более голосов слова становились трудно различимыми и на первом плане оказывалась сама музыка. Произведения такого рода превращались в великолепные звуковые конструкции. Всемерное развитие каждого голоса являлось главным художественным принципом: это был не аккордовый тип звучаний, а так называемая *линеарная полифония*. Естественно, что соединение многих мелодий предполагало определенные способы организации целого. Ими стали *cantus firmus*³⁰ и имитация. *Cantus firmus* — это основной голос, в котором проводился хорал с соответствующим текстом, требуемым богослужением (или замыслом полифонической песни). Если в эпоху средневековья *cantus firmus* звучал в нижнем голосе, то теперь он переместился в средний, теноровый. Как бы «спрятанный» в гуще голосов, он скреплял композицию. Мелодии остальных голосов возникали из его интонаций, они же служили и материалом для имитаций. Кульминацией ренессансной полифонии было творчество Жоскена Дебре (конец XV — начало XVI века), которого современники считали образцом для подражания на все времена, и творчество двух великих музыкантов — Орlando Лассо и Палестрины (XVI век)³¹.

Хотя светские черты в мировоззрении людей эпохи Возрождения сильно пошатнули религиозные (тем более догматические) представления, в жизни церковь играла еще очень существенную роль. Именно она собирала мно-

³⁰ О *cantus firmus* см. также на с. 43.

³¹ О. Лассо (1532—1594), нидерландец по происхождению, работал чуть ли не во всех европейских школах. Он писал и во всех существовавших тогда жанрах, духовных и светских. Палестрина (1525—1594) — его подлинное имя Пьерлуиджи да Палестрина (Палестрина — город, где он родился) — представитель римской школы, крупнейший мастер духовной музыки эпохи Контрреформации.

жество людей в будни и особенно в праздники, давая пищу для души. В церковном ритуале Возрождения велико было значение музыки. По-прежнему только в церкви она оставалась музыкой для всех и каждого, глубоко захватывая чувства прихожан. Необычайно велика была объединяющая коллективное сознание роль мессы. Единственный крупный музыкальный жанр, ренессансная месса была способна обобщенно-философски выразить все, что вечно в человеческой жизни: печаль и радость, скорбь и ликование, созерцание и покой. Все это передавалось всегда одними и теми же скупыми словами канонического текста. Но тем больший простор был открыт музыке, «очеловечивавшей» слова молитв. Она могла придать мессе праздничный и скорбный характер, мягко просветленный и сурово-непреклонный, выделяя то одни, то другие разделы молитв³².

Каждая месса Палестрины — высочайший образец музыки итальянского Возрождения, выражение его эстетического идеала. Палестрина передавал своей музыкой душевную чистоту и стойкость, веру в нравственные ценности бытия. Это возвысило ее над ритуальной предназначенностью и, как все прекрасное, вывело за границы своего времени.

Стиль Палестрины — а сарPELL'ный, чисто хоровой³³. Он строг, экономен, его художественная цель — соразмерность, уравновешенность. Вся выразительность достигается лишь вокальными средствами — сопоставлением диапазонов и тембров голосов, сгущением и разрежением их массы. Очень важно и последование типов мелодий — гимнических и псалмодических, плавно-распевных или интонационно скупых. Звучание в целом прозрачно и ясно — пропето и слышно каждое слово, хотя голоса (от четырех до шести) сплетены подчас в сложные имитации. Силлабический принцип, слияние мелодических линий в логических заключениях в аккорды выделяют стиль Палестрины как стиль аккордово-полифонический, несколько отличный от линейности нидерландцев (см. пример 5).

Творчеством Палестрины завершилась большая эпоха

³² О строении мессы см. на с. 36.

³³ Инструменты использовались в богослужении, но в других школах, например нидерландцами XV — начала XVI века, венцианцами, чья церковная музыка отличалась особой красочностью и праздничностью. Сам Палестрина применил орган в цикле Мантуанских месс.

развития ренессансной полифонии. В теории музыки она названа «строгим стилем» или «строгим письмом». Его черты — звуковая однородность (чисто вокальное звучание); плавное равномерное движение голосов без подчеркиваний цезур; неширокие интервалы в мелодии; своеобразная «сглаженность» мелодической выразительности, линейность; господство консонансов: диссонансы возможны лишь на слабой доле, как проходящие, с обязательным последующим разрешением. Существенно и то, что *cantus firmus* излагался экономно, равными долгими нотами, без колорирования его мелкими длительностями, как бывало прежде. Именно это вело к постепенному усилению аккордовости в полифонической фактуре. Примером нового, ренессансного строя мышления в музыке было использование в качестве *cantus firmus* не только григорианского хора, но песен чисто светского характера, хорошо известных всем. Напевы проводились теми же равными длительностями, что и любой *cantus firmus*. Конечно, это нивелировало светский облик песни, но авторы не скрывали, а напротив, подчеркивали связь музыки с песней, вынося ее слова в название (например, месса «Вооруженный человек» или «Бледное личико» и т.п.).

Ярчайшим выражением нового понимания самой сущности музыки был мадригал. Он культивировался в основном в просвещенной среде — художников, поэтов, ученых, философов, собиравшихся в домах меценатов³⁴. Содержанием мадригала стали в первую очередь любовные переживания. Музыканты искали созвучных себе мотивов у всех поэтов эпохи, от самых прославленных (Петрарки, Ариосто, Тассо) до ныне неизвестных. Жанр мадригала был музыкально-поэтическим; именно этим обусловлена его форма, средства и приемы выразительности.

Облик мадригала утончен, любовное чувство передано в его музыке с большой экспрессией. Смысл многократно повторяемых слов (имитационно, в разных голосах) усиливало чередование вокального полнозвучия и одноголосных возгласов, острых диссонансов и мягких, разрешающих созвучий. Соединение четырех-пяти голосов образует изменчивый звуковой комплекс: то сумрак, то яркие блики, то свет, то затененность. Форма мадригала рождалась из свободного вариационно-полифонического развития

³⁴ Это были так называемые «академии», традиция которых шла из Древней Греции. В эпоху Возрождения и в XVII веке они стали в Италии средоточием интеллектуальной и эстетической мысли.

напева, связанного со строкой текста или даже с отдельными словами. Тонально-гармоническая система в более позднем понимании тогда еще не сложилась — созвучия следовали логике голосоведения и эмоции. Это приводило к неожиданным для нашего слуха звуко сочетаниям; мадригал мог, например, начинаться и кончаться в разной тональной окраске.

Особой экспрессией отличается так называемый хроматический мадригал, звуковая красота которого завораживает и сегодня. Величайшим мастером его был К а р л о Д ж е з у а л ь д о (ок. 1560—1615). Пример из мадригала «Итак, злая, ты хочешь» может быть образцом этого жанра (см. пример 6).

Позднее один или несколько голосов в мадригалах стали заменяться инструментами. Постепенно рождался другой музыкальный склад — одnogолосие с инструментальной поддержкой.

Возникнув в Италии, мадригал быстро распространился в странах Европы. Его разновидности появились в Англии, Нидерландах, Германии. Лирико-психологическая экспрессия осталась одной из главных определяющих черт этого жанра. Но параллельно с ним развивались и другие полифонические вокальные композиции, содержание которых больше обращено вовне, а не внутрь человека. Природа, городской быт, живые сценки из жизни — весь мир словно открылся глазам, сознанию музыкантов. Показательны такие названия полифонических песен, как «Крики Парижа», «Болтовня женщин за стиркой», «Пение птиц», «Битва при Мареньяно». Две последние композиции принадлежат перу французского композитора XVI века К л е м а н а Ж а н е к е н а. Национальная разновидность полифонической песни во Франции носит название «шансон». От итальянского мадригала ее отличает характеристичность содержания, меткое выражение увиденного, жанровость, то есть большая близость к реальному, бытовому.

Значительными явлениями ренессансной музыки были протестантский хорал и искусство мейстерзингеров в Германии; то и другое, хотя и по-разному, но очень существенно оказало влияние на развитие немецкой музыки последующих веков.

Отличие немецкого протестантского хорала от григорианского — в национальном и современном (для XVI века) происхождении напевов. Их источниками бывали и народные немецкие и чешские (из пограничных

областей) песни, и бытовавшие в городской среде напевы, и ставшие знакомыми и привычными григорианские песнопения. Сплав музыкальных интонаций образовал новые напевы, которые соединялись с немецкими богослужебными текстами, как правило, глубоко нравственного, созерцательно-размышляющего характера. Это содержание было подсказано самой направленностью протестантизма и тем толкованием Библии, которое было дано Лютером.

Напевы на родном языке, близкие народной песне, легко запоминались, их пела вся община во время богослужения. Музыкальный склад протестантского хора существенно отличался от католического: напев находился в верхнем голосе, остальные голоса образовывали его гармоническую поддержку. Аккордовое, гармоническое четырехголосие вместе с простотой основного напева придавало звучанию ясность, облегчало его запоминание. Такой склад (он получил затем в теории музыки название «хоральный») лег в основу немецкой профессиональной музыки. Для народа вновь родившийся хорал стал национальным символом. С пением его шли на битву воины Томаса Мюнцера в Крестьянской войне 1525 года. Особой воодушевляющей и объединяющей силой отличался известнейший хорал, авторство которого приписывают Лютеру, — «Ein feste Burg ist unser Gott»³⁵. Впоследствии Энгельс назвал его «Марсельезой XVI века».

Искусство мейстерзингеров (мастеров пения) — интересный пласт музыкального быта немецких городов (особенно славился Нюрнберг, центр мейстерзанга). Поэтические и певческие сообщества составляли городские ремесленники. Сочинение текстов и музыки песен было для них непрофессиональным занятием, но они отдавались ему с полной серьезностью. Множество правил, строгих и ограниченных, обуславливали этот вид то ли творчества, то ли ремесла от музыки. Так или иначе мейстерзанг способствовал распространению в народной городской среде любви к пению и сочинительству; он дал несколько больших мастеров (среди них — Ханс Сакс, воспетый Вагнером в его опере «Нюрнбергские мейстерзингеры»). Напевы, сочинявшиеся мейстерзингерами, входили в быт, их интонации проникали и в церковное пение

³⁵ В переводе — «Твердыня прочная наш бог» (или: «Господь — наш оплот»). Этот хорал использовали многие композиторы в XVIII и в XIX веках. Он звучит в «Реформационной кантате» И.С.Баха (см. пример 142).

(хорал). Для формирования немецкой городской музыкальной культуры нового времени, для распространения традиций национального музицирования это явление было очень существенным.

И теоретически, и эстетически, и практически музыка в эпоху Возрождения была осознана как искусство, доставляющее радость, удовольствие. Ренессанс положил конец истолкованию ее как науки. Музыка Возрождения наполнилась экспрессией, неведомой прежде. Были найдены приемы развития — движения мысли, продления ее на относительно большом протяжении, это особенно относится к имитации. Принцип строфической организации внес в музыку раздельность и строгую упорядоченность. При больших размерах многих ренессансных композиций они четко организованы, все ориентиры для слуха ясны.

Светское музицирование стало соперничать с духовной, ритуальной музыкой, входя в быт, определяя вкусы, эстетические суждения. Рядом с вокальной полифонией существуют пьесы для инструментов. Они еще не приобрели своего индивидуального облика, следуя лишь образцам музыки вокальной, но интерес к инструментальной игре, ансамблевой и сольной, уже определился.

Музыка живет и в театре Возрождения. В XVI веке широко распространены были представления, особенно в жанре пасторали, где музыка стала обязательным компонентом спектакля. В целые сценки превращаются и некоторые мадригалы более позднего времени. Наметились пути, которые вскоре привели к новому жанру — опере. История справедливо считает оперу музыкальным итогом Ренессанса. Так сомкнулись в музыке две эпохи — Возрождение и Новое время, XVII век.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XVII ВЕКА

К концу XVI века в ренессансном мировоззрении явственно обозначились кризисные черты. Жизнь разбила веру в безграничные возможности гордой, сильной и свободной личности. Человек Возрождения был вынужден подчиниться и поднявшей голову церкви (времена Контрреформации), и власти больших и малых монархов, и окрепшему государству. Прежние высокие идеалы личной свободы оказались неосуществленными.

Страны Европы жили в очень разных условиях — усилились контрасты в общественно-политическом устрой-

стве, экономическом развитии. Рядом с самодержавной Францией, особенно процветающей в годы царствования Людовика XIV, находилась разделенная на множество княжеств, разоренная Тридцатилетней войной (1618—1648) Германия. Утратила свою силу Испания, становясь постепенно европейской «провинцией». Войны, захват иноземцами национальных территорий, разобщенность земель все больше сказывались на жизни такой цветущей страны Возрождения, как Италия. Дальше всех продвинулись по капиталистическому пути Нидерланды (с XVII века эта страна стала называться Голландией) и Англия. Но если Голландия была, по словам Маркса, «образцовой капиталистической страной XVII века» (этим и определена ее судьба на целое столетие), то в Англии события развивались сложно и драматично. Оппозиция абсолютизму Стюартов, идеологически выраженная пуританизмом, вылилась в революцию; затем последовала казнь короля, парламентская республика, гражданские войны, наконец, реставрация Стюартов и образование конституционной монархии. Уже столь беглый обзор первостепенных фактов дает представление о том, какими сложными путями развивалось и искусство XVII века. Ведь в любом случае, если не прямо, то косвенно (или очень опосредованно), его сущность обусловлена общественно-политическими предпосылками, через мировоззрение влияющими на художественное творчество.

Как никогда прежде, в XVII веке усилилось воздействие науки на мировоззрение. Открытиями астрономов (Н. Коперника, И. Кеплера и Г. Галилея), физиков и математиков (И. Ньютона, Р. Декарта, Б. Паскаля, Г. Лейбница) были опрокинуты представления о Земле как центре мироздания, о некоей гармонии сфер и неподвижности планет и т.д. Однако эти открытия принесли не только радость познания, они породили чувство растерянности перед величием и сложностью мироздания. Философы эпохи, отставив роль опыта (Ф. Бэкон), человеческого разума (Р. Декарт, Б. Спиноза), считали, тем не менее, истину двойственной и не отказывались в объяснении сущности мира от божественного предопределения. Настало время, когда сама сила человеческого разума порождала ощущение слабости рассудка перед ошеломляющими открытиями наук. Знания о мире увели от средневековой схоластики, но еще не сложились в новую стройную систему. Вместе с постоянно подавляющей человека общественно-политической ситуацией это послужило причиной формирования

неустойчивого мировоззрения, трагического осознания противоречий действительности и шаткости положения в ней человека.

Как всегда, люди искусства особенно остро ощущали эту сложность и неустойчивость. Новое миропонимание воплотилось в художественных образах, которые представлялись сторонникам искусства прошедшего века «странными», «причудливыми», — отсюда название «барокко»³⁶.

Чтобы получить наглядное представление об искусстве барокко, достаточно перейти в любом из музеев западноевропейской живописи из зала итальянского искусства XVI века, где представлены полотна Тициана, Джорджоне, Веронезе, в зал итальянского искусства XVII века. Непосвященного человека охватывает подлинное смещение: что произошло с изобразительным искусством? Отчего так разительно отличается этот зал от соседнего? Возросло количество картин с сюжетами «Снятие с креста», «Положение во гроб», «Оплакивание Христа», «Распятый Иисус», «Мученичество св. Себастьяна»; фон картин потемнел, дойдя иногда до полной затемненности; фигуры, контрастно выступающие из этого фона, впечатляют экспрессией поз, красочных сочетаний тонов. Все словно пришло в движение — складки одежды, голова, руки, сами персонажи относительно друг друга. То же произошло и в скульптуре, где нет больше «действующих лиц» покоящихся, все они в волнении, в действии, в устремлении. Все это не оставляет сомнения в том, что на грани двух эпох произошел резкий перелом.

Искусство барокко не менее многомерно, чем искусство Возрождения. Оно чаще передает страдание, но ищет и путей к выражению величаво-простого, философски-обобщенного или символически-значительного. Многофигурные сюжетные композиции (на библейские и евангельские темы, причем особенно драматические из них) в живописи соседствуют с портретами реальных людей — одним из любимых живописных жанров эпохи. Люди на портретах Веласкеса, Рембрандта, Караваджо полны значительности, их внутренняя жизнь глубока и серьезна. Среди художников барокко сосуществуют полярные индивидуальности: Агостино Караччи и Гвидо Рени в Италии, Эль Греко и Рибера в Испании, Ян Питерс Рубенс в Голландии.

³⁶ Термином «барокко» (что и означает в переводе «странный») сегодня определяют одно из главных художественных направлений искусства XVII — начала XVIII века.

О новых признаках искусства пишут в своих трактатах эстетики, связанные, в первую очередь, с литературой, поэзией, драматургией. По их суждениям можно понять, что же объединяло художественное видение реальности во всех искусствах. Еще Торквато Тассо в XVI веке первым выразил одиночество человека во Вселенной³⁷. В его поэтическом творчестве все предвещало эстетику барокко: любовь к трагическим развязкам, прославление героического, глубокий анализ душевных состояний, причудливая смена образов, пышность и декоративность изложения.

Одним из важных принципов эстетики барокко была острота контрастов, причудливость их сочетаний; трагизм и комедийность — как две неразделимые стороны. Они присутствуют уже в трагедиях Шекспира, где в едином течении жизни на сцене соседствуют смерть и заразительное веселье, горькая сентенция и острая шутка. Беспощадная правда о своем времени содержится в романе Сервантеса «Дон-Кихот»: трагическая фигура идадьго, ставшего вечным символом неосуществимых устремлений к счастью и благу человечества, а рядом — его верный спутник, простодушный, комичный, «безнадежно» практичный Санчо Панса, которому недоступно величие дум Дон-Кихота.

Искусство барокко постоянно стремилось к двойственности выражения. Французский теоретик искусства Н. Буало, противник барокко, писал о нем:

У слова был всегда двойной коварный лик,
Двусмысленности яд и в прозу к нам проник.
Оружьем став судьи и богослова,
Разило вкривь и вкось двусмысленное слово.

Отказом от правил, требованием свободы, признанием ценности интуиции, неожиданных находок в творчестве, поклонением гению барокко перекликается с гораздо более поздними эпохами — немецким Просвещением XVIII века (с одной ветвью — «Sturm und Drang») и романтизмом XIX века. И все же эстетики и художники барокко, отдаваясь полету фантазии, причудливым сочетаниям образов, рожденных «быстрым умом» (выражение той эпохи), искали в явлениях связь и систему, стремились соединить контрасты, привести их с помощью Суждения и Проницательности (категории эстетиков барокко) к единству. И в этом (но только в этом!) неожиданно смыкались с

³⁷ Главное произведение Т. Тассо — поэма «Освобожденный Иерусалим» из эпохи крестовых походов. Многие музыканты разных времен обращались к его поэме в поисках оперных сюжетов.

эстетикой классицизма — другого важнейшего направления эпохи.

Если искусство Италии, Испании, Германии, Голландии и Англии развивалось в XVII веке преимущественно в русле барокко, то во Франции господствовал классицизм. Прежде всего — в архитектуре и архитектурных ансамблях, но также и в живописи (К. Лоррен, Н. Пуссен), в драматургии (П. Корнель, Ж. Расин, Ж.-Б. Мольер), в музыке (Ж.-Б. Люлли).

Классицизм, как и барокко, возник в процессе закономерной эволюции художественных норм Ренессанса. Культ античной соразмерности, величия и духовной силы классицисты сочетали с идеями о рациональной природе творческого созидания. В поисках ответов на вопросы бытия художники классицистского направления апеллировали к Разуму как к высшему критерию истины. В этом проявлялось воздействие основ философской системы Декарта («картезианства») ³⁸. Мысль и чувства, выступая обычно в драматическом конфликте, становились в соотношение взаимозависимости. Схематично классицистский конфликт выражается как подчинение чувства Разуму, эмоции отдельной личности — воле монарха, олицетворявшего интересы государства, а значит, «высшие» интересы ³⁹.

Черты барокко и классицизма в творчестве многих художников тесно соприкасались, а подчас и взаимопроникали. В музыке это взаимопроникновение порой было особенно сложным, трудно расчленимым.

Для искусства XVII века в целом характерен особый интерес к театру. Принципы театрализации проявляются и в живописи (сюжетная композиция, в которой изображаемые персонажи выступают как действующие лица, в драматическом толковании), и в скульптуре (изображение движения — действия).

Музыка также стремится к театру: от спектаклей с музыкой путь лежал к опере, где музыка взаимодействует с сюжетом. Другое проявление принципа театрализации —

³⁸ Картезианство — от Картезиус (латинизированное имя философа и ученого Рене Декарта, предопределившего важнейшие принципы духовной культуры Франции XVII — начала XVIII века).

³⁹ Классицизм в искусстве прошел длительное развитие от XVII до конца XVIII века, к просветительскому (и «революционному») классицизму в период (накануне и во время) революции 1789—1794 годов. В музыке его высочайшим проявлением явилась венская классическая школа второй половины XVIII века. Поэтому более детальная характеристика классицизма дана во втором выпуске учебного пособия, посвященного творчеству Глюка, Гайдна и Моцарта (М., 1984).

драматизм выражения страстей, что для музыки было особенно ново.

XVII столетие — подлинный «век музыки». Показателями ее стремительного развития стали новые жанры — опера, оратория, кантата — в вокальной музыке; концерт, старинная соната, сюита, вариации, прелюдии, фантазии и токкаты с фугой — в инструментальной. В это время расцветают национальные школы, и каждая дает целую плеяду индивидуальных по складу дарования и творческой манере музыкантов. Венчает же эту эпоху творчество двух гигантов, разных, но равновеликих, — Г. Ф. Генделя и И. С. Баха.

Рождение оперы было событием величайшего значения. Отныне не на церковное, а на чисто светское искусство, живущее на театральной сцене, обращено главное внимание и музыкантов и слушателей; театр, а не церковь, давал множеству людей «музыкальную пищу». Опера становилась законодательницей нового, воздействовала на вкусы, определяла выбор средств выразительности и в других музыкальных жанрах. Появление оперы ознаменовало отход музыки от старинной полифонии. Голос соло (вместо вокального ансамбля) стал выразителем чувства, состояния. Опера способствовала закреплению в музыкальной практике гомофонно-гармонического склада и особой формы записи аккомпанемента — так называемого цифрованного баса⁴⁰.

Родиной оперы стала Италия, и это естественно, поскольку здесь излучение ренессансной «художественной энергии» было максимальным. Как и все их собратья по искусству, музыканты считали идеальными художественные формы античности. Создавая первые образцы нового жанра, они хотели возродить древнегреческую трагедию. Разумеется, результат был иным: возник особый музыкально-театральный жанр, рожденный стимулами эпохи. Первоначальное его название «*dramma per musica*» (драма «через» или «посредством» музыки). Лишь во второй

⁴⁰ Цифрованный бас существовал в музыке с XVII до второй половины XVIII века. Под звуками нижнего голоса подписывались цифры, указывавшие интервалы между басом и остальными голосами аккорда. По ним исполнитель на клавесине или на органе строил гармонический аккомпанемент, располагая средние голоса так, чтобы их было удобно играть и чтобы они создавали ту или иную фактуру. Таким образом, хотя гармония и определялась басом с цифрами под ним, при этом способе сочинения сохранялся элемент импровизации. Употреблялись и другие названия цифрованного баса — *basso continuo* (по-итальянски — непрерывный бас) и *Generalbass* (по-немецки — главный бас).

половине XVII века оно сменилось другим — «опера»⁴¹. Из Флоренции, которая дала ей жизнь, *dramma per musica* быстро распространилась в другие города, где сложились свои школы (в Риме, Венеции, позже в Неаполе), а затем перешагнула за границы Италии (во Францию, Англию, частично в Германию). Предназначенная сначала для развлечений знати и просвещенной публики, опера вскоре стала одним из самых популярных в Италии жанров благодаря учреждению платных, а значит, общедоступных театров. Первый такой театр был открыт в Венеции в 1637 году.

В конце XVI века во Флоренции, колыбели итальянского Возрождения, сложилось своеобразное содружество просвещенных гуманистов — эстетиков, поэтов, музыкантов, — по-итальянски называемое «камератой». Молодежь собиралась в доме Джованни Барди, графа Вернио, близкого к двору Медичи. Любитель и знаток музыки, Барди, как и многие меценаты Возрождения, сам сочинял, был автором трактата о музыке. В «камерату Барди» входили Винченцо Галилеи (отец астронома Галилео Галилея) — эстетик, теоретик искусства и лютнист, Оттавио Ринуччини — поэт, автор текстов первых опер, певцы и композиторы — Якопо Перри и Джулио Каччини. «Дафну» (1594) и «Эвридику» (1600) — две пьесы, из которых до нас дошла только вторая, — история музыки считает началом оперы. Они были скорее пасторальями на античные сюжеты, чем «драмами», и мало напоминали древнегреческую трагедию. Их отличал новый принцип: все слова были пропеты голосами солистов (точнее, это была музыкальная декламация поэтического текста). Автор музыки «Эвридики» — Я. Перри сочинил трогательную и полную естественного чувства музыку для голосов и небольшого инструментального ансамбля. Один из фрагментов — оплакивание Орфеем Эвридики — может послужить образцом нового музыкального стиля (см. пример 7).

Музыкальные формы этого сочинения еще не обрели законченности, так как декламация преобладала над собственно пением. Сам композитор участвовал в исполнении, о котором один из современников писал: «вся Италия

⁴¹ Само слово «опера» по-итальянски означает не что иное, как «произведение». Интересно, что даже название связывает этот жанр с собственно актом творчества — это ли не показатель особого значения, придаваемого опере! Первым начал применять термин «опера» венецианский композитор середины и второй половины XVII века Франческо Кавалли.

изумлялась его нежной и сердечной манере», «он трогал и заставлял плакать». «Вся Италия» — это выражение ясно говорит о стремительном распространении «Эвридики» Пери — Ринуччини: привлекала новизна жанра, а также его связь с античным образцом (в основу был положен один из самых излюбленных древнегреческих мифов — об Орфее) ⁴². Для судеб оперы и в XVII, и в XVIII веках важно, однако, его истолкование авторами. Спектакль был приурочен к свадьбе Марии Медичи и короля Франции Генриха IV. Это было придворное торжественное представление, и поэтому миф необходимо было изменить: Орфей и Эвридика были причислены к богам и вознеслись на Олимп. Так появилась долго сохранявшаяся традиция «счастливых концов» в опере; сам жанр в сознании его творцов соединился с эстетикой придворного искусства.

Уже в 1607 и в 1608 годах в Мантуе появились новые оперы — «Орфей» и «Ариадна». Их автором был придворный музыкант герцога Гонзага — Клаудио Монтеверди (1567—1643). Его имя стоит в первом ряду музыкантов новой эпохи. Монтеверди справедливо считают создателем оперы как жанра уже не трогательно-пасторального, а музыкально-драматического. В эксперименте флорентийцев он сразу почувствовал новые и гораздо большие, чем это было видно по «Эвридике» Пери, художественные возможности для выражения человеческих страстей. Его Орфей, Ариадна — страдающие люди. И хотя в ранних операх Монтеверди черты пасторальности еще сильны, все же «Орфей» явился новым словом в музыкальном искусстве своего времени ⁴³.

Не довольствуясь только декламацией, Монтеверди дал героям оперы и песенные, и ариозные, и даже концертные по стилю соло. В дальнейшем они получили название арий и ариозо. Сольное пение чередовалось с хоровым. Хо-

⁴² Певец Орфей, искусству которого подвластны все — и на земле, и в царстве теней, — по разрешению богов спускается в подземный мир, чтобы вернуть к жизни свою внезапно умершую жену Эвридику. Он должен выполнить лишь одно условие — не оглядываться на идущую вслед за ним Эвридику, пока они не выйдут на землю. Но Орфей не выдержал — мольбы и упреки Эвридики побудили его взглянуть на нее. И тогда Орфей теряет Эвридику навсегда. Безутешно скитается он по полям и лесам. Потерявшего от отчаяния свою силу — покорять искусством все вокруг — Орфея растерзали вакханки.

⁴³ Опера «Ариадна» до нас не дошла, сохранилась лишь ария главной героини.

рошо зная силу ансамблевого мадригального искусства⁴⁴, Монтеверди, в отличие от флорентийцев, не отказался от него во имя новой идеи — *stile recitativo* (так они называли сольное пение с сопровождением, противопоставляя его старому контрапунктическому искусству). Пение перемежалось оркестровыми эпизодами (они назывались то «ритурнелями», то «синфониями»). Музыка звучала беспрерывно, одна форма дополняла другую. Монтеверди не иллюстрировал музыкой происходящее, не просто фиксировал чувства действующих лиц, идя за словами поэта (А. Стриджо), — он создал пасторальную драму, где именно музыке принадлежала ведущая роль.

Эпоха барокко ценила аллегорический смысл искусства. С аллегории начинается и «Орфей»: после краткой оркестровой «интрады» звучит монолог Музыки — прославление силы искусства (а вместе с тем и его носителя, певца). Этот монолог связан с главной идеей произведения. Монолог Музыки «прослаивается» оркестровым ритурнелем. Его выразительность уже совершенно новая: минорный лад (ре минор), возвышенно-патетическая мелодия, которую инструменты «проговаривают» как голос — слова, в ней глубокая, но сдержанная эмоция; аккордовая поддержка лишь выделяет верхнюю, главную линию (см. пример 8).

Драматическое содержание оперы Монтеверди передает на редкость продуманно и гибко: удивительно, как остро почувствовал композитор драматургическую роль музыки. Пока Орфей счастлив, его партия дифирамбична. Он воспевает жизнь, природу, Эвридику. II акт начинается его сольной минорной песней-дифирамбом (см. пример 9).

Но вот является Вестница: она рассказывает о смерти Эвридики. Все в музыке сразу же меняется, монолог Вестницы уже не песня, а декламация. Так разделились функции разных форм пения — по смыслу, по выражаемым эмоциям. Черты монолога сконцентрировались в следующем за тем плаче Орфея (см. пример 10).

Повторы слов («Она мертва»), мерцающие тонально-гармонические краски, сумрачное звучание инструментов (малого органа, лютни), медленное течение музыки, паузы (моменты молчания), ниспадающие интонации — все это совершенно особый комплекс выразительных средств, спо-

⁴⁴ До начала «оперной эпохи» Монтеверди сочинял в основном мадригалы. Существенно, что он не отказался от этого жанра и после «Орфея» и «Ариадны».

собных передать скорбь личную, индивидуальную. Такая музыка отлична и от духовной хоровой полифонии, и от мадригальной ансамблевой.

Так, не отбрасывая старого, впитывая и переосмысливая новое, Монтеверди придал отобранным средствам драматургическую направленность. Сольное пение и декламация, хор и оркестровые тембры — все дифференцировано в согласии с содержанием. Родился новый сценический музыкально-драматический жанр, где текст и музыка идеально слиты.

В сохранившейся от оперы «Ариадна» маленькой арии героини — ее плаче ⁴⁵ — Монтеверди дал один из ранних примеров очень распространенного впоследствии типа оперной арии *lamento* (жалоба). Всегда, в любой из последующих опер *lamento* — концентрация скорбного чувства, заключающего в себе самые непосредственные и человечнейшие эмоции. Выразительный склад арий *lamento* здесь уже предопределен: нежная певучая мелодия с четким произнесением немногих слов, простота интонаций с преобладанием нисходящих (особенно выделяются малосекундовые окончания фраз), и конечно, минорный лад (см. пример 11).

В этой арии *lamento* есть еще одна важная особенность — трехчастность ее композиции (с повтором первого построения). То, что у Монтеверди лишь намечено, получит широкое и многообразное продолжение у композиторов XVII и XVIII веков.

Вторую половину жизни Монтеверди прожил в Венеции. Работая при соборе Сан Марко, сочиняя много духовной музыки, он не расстался и с оперой. В 1642 году он написал последнюю — «Коронация Поппеи»; она далеко ушла в трактовке жанра от «Орфея». По уже сложившейся к тому времени в Венеции традиции, опера написана на исторический сюжет (из эпохи императора Нерона). В эти годы в большой мере под влиянием композиторов римской школы (Л. Росси, С. Ланди) в опере стали обязательными комедийные сценки и персонажи; в драматическом театре господствовала барочная трагикомедия; многое менялось и в самой музыке: утверждалось более близкое нашему пониманию ладовая тональность, мажора и минора, а с ними — и закономерностей гармонии.

Последняя опера Монтеверди вобрала в себя эти

⁴⁵ Ариадна покинута своим любимым — Тезеем, она просит богов послать ей смерть.

новшества, отразив вместе с тем и эволюцию его творчества. Условно исторический сюжет истолкован совсем не развлекательно или декоративно, как было принято, а глубоко психологически. Все персонажи, даже второстепенные, предстают индивидуальностями — их характеристики метки и отточены. Монтеверди использует еще большее многообразие средств, чем в «Орфее», но все — как бы в ином художественном измерении. От этой психологической драмы поистине шекспировского плана можно было бы провести исторические связи далеко в будущее, если бы не одно обстоятельство: после смерти Монтеверди (в 1643 году) его музыка надолго была предана забвению. «Открытие» Монтеверди произошло лишь в конце XIX века, и только в XX веке его творчество получило истинную оценку. Развитие же оперы во второй половине XVII века шло не по путям Монтеверди, а скорее вне зависимости от них.

Новая оперная школа сложилась в Венеции к середине XVII века. Ее представители — Франческо Кавалли (1602—1676) и Марк Антонио Чести (1623—1669) — придали опере более типизированный вид. Сюжеты (главным образом из мифологии, частью — исторические) истолковывались во вкусе времени. На первом плане была любовная интрига (притом с весьма злободневными деталями), персонажи приближены к представлениям народной импровизационной комедии *dell'arte*. Мелодическое содержание (сравнительно с Монтеверди) упростилось; более четко разграничились речитатив и ария; оркестровые ритуранели, введенные Монтеверди, приобрели изобразительный характер. Появились оркестровые вступления («синфонии») перед действием (предшественники увертюры). В ариях начинала утверждаться трехчастная форма *da capo* (то есть с буквальным, не выписанным в нотах повторением первой части после срединной). В самых прославленных операх Кавалли («Покинутая Дидона», «Язон»), Чести («Золотое яблоко») есть и напряженные драматические кульминации в сольных сценах.

Стиль венецианской оперы, разнообразный, доступный для восприятия, импонировал слушателям. Он повлиял и на другие школы. В венецианской опере уже проявилась главная черта этого жанра: музыка выражала чувства, состояния, а не развитие действия. Поэтому разделились функции речитатива (движение сюжета) и арии (остановка действия, акцент на чувствах)⁴⁶.

⁴⁶ Именно поэтому в Венеции изменились и роли создателей оперы:

С конца XVII века на первый план вышла неаполитанская оперная школа. Почвой для ее возвышения были богатые народные традиции пения, чем славились издавна неаполитанцы, а также и консерватории, воспитывавшие профессиональных музыкантов — композиторов и певцов⁴⁷. Стил ь пения, сложившийся в Неаполе, получил название *bel canto* (прекрасное пение). Его отличали широта дыхания, страстность и непосредственность выражения чувства, национальная определенность. Декламационность отступила перед красотой собственно пения. Поэтому главной оперной формой теперь стала ария. Чувство воплощалось в ариях целостно, без нюансов и психологических тонкостей. О происходящих событиях сообщал разговорный речитатив — так называемый *сессо* (буквально — «сухой»), сопровождаемый аккордами клавесина. Движение, развитие чувств передавалось в драматическом речитативе — *ассопагнато* (то есть аккомпанированном, сопровождаемом оркестром). Но его роль в опере была невелика (обычно он служил вступлением к арии, звучал в самых напряженных ситуациях).

Арии как бы останавливали действие, чтобы привлечь внимание слушателей к состоянию героя, к его реакции на происходящее. В неаполитанской опере музыка выражала содержание через чувства действующих лиц, но не через действие. Такой она стала у прославленных мастеров, первым из которых был **Алессандро Скарлатти** (1659—1725). Он увлекал слушателей яркостью мелодий, красотой музыки, стройностью и гибкостью музыкальной композиции всей оперы. У современников А. Скарлатти — Ф. Провенцале, А. Страделлы, а затем у многочисленных композиторов следующих поколений утвердился законченная структура оперы: три акта с предшествующей оркестровой пьесой, которую позже определили как «увертюра итальянского типа»⁴⁸, сюитная последо-

раньше поэт и композитор были вполне равноправны, теперь от поэта требовалось лишь дать сюжетную канву, облеченную в слова, — все дальнейшее принадлежало композитору. Поэт стал либреттистом, введено впервые и само слово «либретто».

⁴⁷ Консерватории возникли в Неаполе в XVI веке как приюты для беспризорных детей. Сначала в них обучали разным ремеслам, но с XVII века было введено преподавание музыки. С тех пор консерватории постепенно развивались как специальные музыкальные учебные заведения.

⁴⁸ Увертюра итальянского типа в отличие от увертюры французского типа (см. о ней на с. 70) имела трехчастную структуру: быстро — медленно — быстро (например, *Allegro — Andante — Allegro* или *Vivace*). Тре-

вательность арий и речитативов сессо. Хор и ансамбль в художественном строе неаполитанской оперы существенного значения не имели, балет не участвовал вовсе. Главная сила воздействия заключалась в сольном пении, в ариях. Сложились определенные типы их: ария *lamento*, ария героическая, ария бравурная, выражающая душевный подъем, ария мести, полная сильного, гневного чувства. Все типы арий обрели и присущие им средства выразительности, закрепляемые в сознании за тем или иным музыкальным образом. Для *lamento* это интонации нисходящих секунд, минорная окраска, печально-выразительные гармонии ⁴⁹.

Для героической арии неизменными стали фанфарные мелодические ходы, широкая интервалика, пунктирный ритм, маршеобразность. Бравурная ария отличалась особой виртуозностью, сложным мелодическим рисунком, развитостью и разнообразием ритма. Приведем примеры из отдельных арий А. Скарлатти (см. пример 12 а, б).

Опера в Неаполе стала любимейшим видом искусства у публики, в том числе и демократической. В то же время именно в Неаполе (а не в Венеции) она утвердила себя как придворно-аристократическая (в городе, в центре Неаполитанского королевства, находилась королевская резиденция). Вкусы придворной публики стимулировали всемерное развитие виртуозности, внешней красоты *bel canto*. В опере стали обязательными импровизационные колоратурные украшения в репризах арий *da capo*. Певцы получали здесь простор для демонстрации мастерства пения, красоты голоса, импровизационного дара. Если этот дар действительно был, то реприза арии звучала не просто виртуозно и красочно — она обновлялась и содержательна. Со временем, однако, подобная виртуозность стала восприниматься как ненужная условность, как дань устаревшей моде. В 20—30-е годы XVIII века, когда начинают меняться вкусы и художественные потребности слуша-

тий раздел не повторял первый: это был небольшой инструментальный цикл из трех частей. По музыке увертюру долгое время не принято было связывать с оперой; она, в сущности, представляла собой самостоятельную пьесу. Это обстоятельство впоследствии сделало возможным отделение увертюры от оперы и исполнение в концерте как чисто инструментального сочинения. Такая итальянская увертюра стала одной из предтеч классической симфонии XVIII века. Другой путь развития увертюры — усиление ее музыкально-образной связи с оперой — стал достижением следующего столетия.

⁴⁹ Недаром за секстаккордом II низкой ступени закрепилось название «неаполитанский» секстаккорд.

телей, неаполитанская опера, получившая тогда название «опера seria» (то есть «серьезная»), перестает отвечать духу времени. И хотя этот вид оперы еще долго победно шествует по городам Европы, привлекая к себе всех больших музыкантов (в том числе Генделя и Глюка), растет и оппозиция против него. Позднее историки музыки стали определять середину и вторую половину XVIII века как эпоху кризиса оперы seria. Но это связано уже с идеями Просвещения, с новыми театральными-сценическими идеалами.

К концу XVII века самобытные оперные школы стали возникать во Франции и Англии. В обеих странах были для этого свои национальные предпосылки, хотя непосредственным примером послужила итальянская опера.

Французская опера — детище эпохи Людовика XIV. Ее творцом стал Жан Батист Люлли (1632—1687), придворный музыкант французского короля (итальянец по происхождению), скрипач, автор музыки во многих жанрах, сотрудничавший с Мольером до самой смерти писателя⁵⁰. В последние годы жизни, получив патент на создание Королевской академии музыки, Люлли полностью отдался жанру оперы, называвшейся во Франции «лирической трагедией»⁵¹. Для Франции это было время расцвета театрального творчества Корнеля и Расина. Люлли создал иной, чем в Италии, тип оперы, ориентируясь на театральную специфику этого искусства. Многие он почерпнул в игре драматических актеров — их возвышенная и аффектированная декламация с произнесением несколько нараспев текста трагедий послужила образцом для музыкального стиля опер Люлли. От французского театра взяла начало и их идейная концепция. Либреттист Ф. Кино, перерабатывая для Люлли мифологические или историко-легендарные сюжеты, акцентировал героико-патетическую сторону, конфликты чувства и долга. Однако оперный театр отличался от драматического. Люлли была необходима и любовная интрига, подчас сложно сплетенная, и чудесно-фантастическое начало, то есть все то, что делало сюжет увлекательным, усиливало его зрелищные черты. Торжественный и приподнятый,

⁵⁰ Люлли писал музыку для его комедий (в частности, «Мещанин во дворянстве»), создавал вместе с ним специфические французские комедии-балеты («Брак поневоле», «Сицилиец»).

⁵¹ По аналогии с древнегреческим определением — «лирика», то есть пение под лиру, — «лирическая трагедия» значит «трагедия, переданная средствами музыки».

но вместе с тем и декоративно-красочный характер придавал спектаклю и аллегорический пролог, славивший короля (опять-таки в образах мифологии) ⁵².

Пять актов (в отличие от трех в итальянской опере) образуют драматургически продуманную и хорошо сложенную композицию. В ней есть место не только ариям и речитативам, но обязательно и хору, и балету, и оркестровым эпизодам (картинам, шествиям). При этом отдельные формы не столько чередуются по сюитному принципу, сколько с большим драматургическим мастерством соединяются в целостные сцены соответственно сюжетному развитию. Истинно французской чертой было и использование приемов вокальной декламации с четким и выразительным произнесением текста при соблюдении французской акцентуации. Поэтому не столько широкое дыхание в пении и красота мелодии, сколько верность декламации, ее сценическая выпуклость в передаче аффекта были сильными сторонами оперного стиля «лирической трагедии». Приводимый фрагмент из «Армиды» — одного из самых прославленных творений Люлли — демонстрирует эти своеобразные свойства французской оперы XVII века (см. пример 13).

У Люлли иная, чем у итальянцев, эстетическая ориентация: в его музыке, в композиции и драматургии опер проявились черты классицизма. Они нашли отражение в разумной «ограниченности» средств, в отборе самого важного, в стройной и строгой планировке целого, в логике тонально-гармонического плана, простого и ясно воспринимаемого; все определилось рационализмом подхода, свойственным классицизму. У Люлли утвердился и утвердился тип французского типа ⁵³.

После Люлли «лирическая трагедия» постепенно утрачивала идейную насыщенность и жанровую целостность, ее критическое состояние продолжалось до той поры, пока

⁵² Вот названия ряда опер Люлли — «Альцеста», «Тезей», «Персей», «Атис», «Армида».

⁵³ Ее трехчастная структура отлична от итальянской последованием темпов: медленно — быстро — медленно. Первый раздел, отвечая строю спектакля, был торжественно-патетическим. Второй, чаще всего в полифоническом изложении, своей «устремленностью» контрастно оттенял первый. Третий мог и отсутствовать, но если бывал, то выполнял функции завершения, симметричной законченности; как и в итальянской увертюре, он не был репризой первого. Эта музыкальная конструкция к началу XVIII века стала традиционной и перешла в инструментальные жанры. Она распространилась и в немецкой, и в английской музыке, частично и в итальянской (но не в оперной).

в XVIII веке реформа Глюка не принесла европейскому театру новую оперную концепцию. Лишь один композитор сумел ненадолго оживить французскую оперу — Жан Филипп Рамо (1683—1764). Но он творил уже в иную эпоху, жанр «лирической трагедии» предстал у него обновленным. В том виде, в каком ее создал Люлли, «лирическая трагедия» исторически осталась достоянием французского классицизма XVII века.

Опера в Англии связана всего лишь с одним именем — великого национального композитора Генри Пёрселла (1658—1695). Он писал во всех жанрах того времени, много работал для театра, сочиняя музыку к драматическим пьесам (в том числе к распространенным тогда переработкам шекспировских).

Пёрселл особенно прославился единственной своей оперой «Дидона и Эней»⁵⁴. Пёрселл был знаком с операми венецианцев и Люлли. Но их воздействие на «Дидону и Энея» осталось только внешним (в типах арий, структуре увертюры).

Трактовка сюжета у Пёрселла явно окрашена в национальные тона. Уже то, что судьбами героя вершат не боги, а ведьмы, отличает эту оперу от любой другой, написанной на мифологический сюжет. Ведьмы — излюбленные персонажи английских народных преданий, они введены Шекспиром в трагедию «Макбет». Дидона у Пёрселла близка английским театральным героиням XVII века — на сцене в те годы постоянно «действовали» страдающие, но не сломленные, трогательные и глубоко чувствующие женщины. Наконец, немалое место отведено в опере «морским сценам»: в народной и бытовой музыке Англии песни и танцы матросов были очень любимы.

Опере придан камерный облик, так как произведение предназначалось для спектакля в женском пансионе. Камерность прекрасно соответствовала и сущности натуры композитора и его стилю⁵⁵.

Английское происхождение музыки оперы может подтвердить любой ее эпизод. Вот в III действии корабли готовятся к отплытию — Эней должен покинуть Дидону. В песне матроса с хором звучит чисто английская бытовая жанровая музыка (см. пример 14).

⁵⁴ Сюжет оперы взят из поэмы Вергилия «Энеида». Это эпизод трагической любви царицы Карфагена Дидоны к троянскому герою Энею.

⁵⁵ Мы знаем оперу в редакции Бенджамина Бриттена, английского композитора XX века, вернувшего ее к новой жизни после долгого забвения.

Но самобытнее всего композитор в выражении страданий. Он умело пользуется национальными традициями: английские «граунды» (песни с остигнутым, повторяющимся в каждой строке басом) способны глубоко передать скорбь. Незабываема ария покинутой Дидоны — ее плач в последнем действии. Тончайший рисунок скорбной мелодии идеально отвечает интонациям английской речи. Весь колорит музыки матовый, как в картинах многих английских живописцев. В басу шаг за шагом повторяется нисходящая хроматическая последовательность звуков в соль миноре⁵⁶. Простота этой арии изысканна: гармонический язык отмечен тонкостью, в созвучиях, как и в «падающих» тритоновых или квинтовых возгласах мелодии, чувствуется рука мастера, которому неведомо подражание образцам. Жалоба Дидоны — один из шедевров музыки Пёрселла, музыки Англии, музыки всего XVII века (см. пример 15).

Героиня оперы появляется всегда в сопровождении хора, сочувствующего, сопереживающего; им и завершается опера. Скорбная мелодия умирающей Дидоны истает в хоре, имитационно повторяющем несколько измененные интонации арии (см. пример 16).

Таковы первые этапы развития оперы в XVII веке. Ее последующие пути связаны уже с именем Генделя.

С начала XVII века параллельно с оперой в Европе развиваются и жанры оратории и кантаты.

Оратория произошла из драматизированных чтений библейских текстов и песнопений в специальных помещениях при церкви (эти помещения и назывались «ораториями», от латинского слова *oro* — говорю, молю). Когда оратории начали писать композиторы, этот жанр в некоторых отношениях приблизился к опере: появился сюжет, развертывавшийся широко и масштабно, а вместе с ним и оперные формы — арии, речитативы, ансамбли, хоры. Но оратория XVII—XVIII веков отличается от оперы духовной тематикой и принципом повествования: это жанр эпический, а не сценически драматический, он не предполагает театрального оформления. О событиях оратория лишь рассказывает, не показывая их в конкретных ситуациях сцены. Наконец, если в опере царствует сольное пение, то в оратории главный ее смысл выражается в музыке хоровых номеров.

⁵⁶ Здесь использована широко распространенная в старинной музыке форма вариаций на *basso ostinato* (см. о ней на с. 128).

Кантата в отличие от оратории (латинское слово *cantare* — петь) — скорее вид сольной музыки. Иногда она близка по своему характеру к небольшой камерной опере. Развитие кантаты в XVII веке привело к появлению и хоровой ее разновидности; рядом с духовной возникает также светская кантата.

Первыми мастерами оратории и кантаты были итальянские композиторы — Э. Кавальери (в 1600 году им была написана первая в истории музыки оратория), Дж. Карисими, А. Страделла, А. Скарлатти. Но этим жанрам суждено было получить самое большое развитие в Германии. Моральные принципы протестантского учения нашли глубокое философски-обобщающее выражение у немецких авторов ораторий и кантат.

В XVII веке немецкая музыка дала художника такого же масштаба, как Монтеверди в Италии или Пёрселл в Англии. Имя ему — Генрих Шютц (1585—1672). В тяжелые годы опустошительной Тридцатилетней войны и ее долго длившихся последствий Шютц стал первым, кто создавал традиции национальной музыки, кто поставил ее вровень с музыкой других прославленных школ. Шютц — великий предшественник И. С. Баха, дух его искусства долго сохранялся в Германии.

Дважды Шютц побывал в Италии. Его наставником был известный венецианский композитор Джованни Габриели, мастер и светского мадригала, и духовных жанров. Усвоив принципы ренессансного искусства, Шютц своим творчеством осуществил связь эпох — XVI и XVII веков. Кроме того, он перенес на немецкую почву достижения итальянской музыки. Автор мадригалов, Шютц создал первую в Германии оперу — «Дафна» (к сожалению, она была утрачена, не образовав традиции, новое рождение оперы в Германии было событием уже XVIII века).

Основные виды музыки этого композитора — духовные, кантатно-ораториальные. Ораториям Шютц давал название «истории» («История воскресения», «История рождества»), кантатам — «Священные симфонии», «Маленькие духовные концерты». Особое место в его творчестве занимают пассионы (их у Шютца три цикла — «Страсти по Луке», «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею»).

Жанр пассиона восходит еще к IV веку. Он возник в связи с традицией чтения в церкви глав из Евангелия на предпасхальной, так называемой страстной неделе⁶⁷. Выработалась и определенная манера чтения —

⁶⁷ Страстная — то есть неделя, когда, по легенде, Христос претерпел крестные муки. Страстная пятница — день, когда он был распят.

нараспев (псалмодическая). В этом повествовании, передававшем речь рассказчика — Евангелиста, особым образом выделялись слова Иисуса, Петра, Иуды и других действующих лиц. Для каждого из них использовался свой тип интонаций и, что особенно существенно, своя звуковая высота. Позже, чтобы отчетливее противопоставить голоса разных участников драмы, к исполнению пассионов стали привлекать уже не одного, а нескольких священнослужителей. Таково начало этого жанра. На протяжении столетий он претерпел огромное развитие. Усложнялся прежде всего его мелодический стиль. Наряду с сольным пением пассионы стали включать и хоровое. В эпоху Возрождения сложная хоровая полифония вообще оттеснила солистов (даже реплики действующих лиц передавались хором).

Параллельно с церковной в течение нескольких столетий существовала и другая — народная — традиция исполнения глав из Евангелия. Перед Пасхой разыгрывались драматические сцены, в которых изображалась история страстей господних. В этих театрализованных действиях принимала участие вся община. Оно начиналось обычно шествием за город — это было своеобразным напоминанием о пути Иисуса к месту казни, на Голгофу. Участники драмы изображали Учителя, сгибавшегося под тяжестью креста, который он нес, толпы окружавших его людей — приверженцев, учеников и тех, кто предал его. Затем разыгрывались эпизоды предательства, суда и казни. Они щедро уснащались бытовыми подробностями: например, обязательно изображали крик петуха в сцене отречения Петра (по преданию, Христос предсказывает, что его любимый ученик трижды отречется от него прежде, чем прокричит петух).

Все действие сопровождалось музыкой, которая для этого случая специально сочинялась. Неудивительно, что народные театрализованные действия оказывали огромное влияние на творчество композиторов вплоть до пассионов Баха; они сохранились в Германии еще в XIX веке, а в некоторых областях страны — даже в XX.

В «Страстях» Шютца сохраняется давняя традиция: сольное пение перемежается хоровыми вставками, декламационная выразительность мелодии опирается на средневековые лады, инструментальное сопровождение отсутствует⁵⁸. Ново здесь сопереживание рассказчика (Евангелиста) происходящему: оно выявляется в особо проникновенном произнесении отдельных слов текста. По-новому, более драматично истолкованы и некоторые хоровые эпизоды, особенно те, которые возникают непосредственно в ходе повествования и включаются в речитативные номера⁵⁹. Таков эпизод в «Страстях по Матфею» — № 6, речитатив и хор, где после слов Христа «Один из вас предаст меня этой же ночью» ученики в волнении восклицают «Не я ли, господи» («Herr, bin ich's?», см. пример 17).

⁵⁸ В других жанрах Шютц широко пользуется инструментами, придавая их партиям концертирующий характер. В «Страстях» отказ от инструментов был вполне сознательным — во имя традиции.

⁵⁹ Такие короткие вставки называются *turbae* (от латинского слова *turba* — шум, волнение толпы). В них речь идет от первого лица — это не продолжение повествования, а реакция на него, действенный момент в нем.

Впоследствии эти же приемы встретятся в «Страстях» И. С. Баха — уже как продолжение немецкой национальной традиции.

Творчество Шютца, как и многих других композиторов его эпохи, несет в себе черты переходности: от «старого» (ренессансного) к «новому», от итальянского (как основы всеевропейского стиля XVI века) к национально-немецкому.

Богатый пласт музыкального искусства XVII — первых десятилетий XVIII века образует инструментальная музыка.

Сравнительно с эпохой Возрождения изменился состав бытующих инструментов. Остался орган, по-прежнему — «король всех инструментов»⁶⁰. Он был технически усовершенствован, его возможности расширились, обогатились. Появились «молодые» клавишные инструменты, разновидности клавира: клавесин и клавикорд⁶¹ (другие названия клавесина: вёрджинель — английское и чембало — итальянское). Наконец, в XVII веке начинается жизнь новых струнно-смычковых инструментов: скрипки⁶², альты, виолончели и контрабаса. Определяется, уточняется назначение каждого из видов инструментов.

Орган — инструмент для церковной службы — становится теперь и концертующим. Традиция органных концертов во внебогослужебное время ведет происхождение от нидерландских органистов, в первую очередь от Яна Питерса Свелинка. Клавир же — инструмент чисто светский, домашний. Но и клавир и орган применялись в XVII—XVIII веках для исполнения партии *basso continuo*

⁶⁰ Выражение В. А. Моцарта.

⁶¹ Клавесин и клавикорд относятся к одной и той же группе клавишных инструментов, но отличаются способом извлечения звука. Клавесин — струнный щипковый инструмент. Характерно звонкий и быстро затухающий звук его получается путем защипывания струны перышком, которое укрепляется на заднем конце клавиши. Звонкость и сила звучания позволяли использовать этот инструмент не только для исполнения в домашней обстановке, но и в концертах. Кроме того, он хорошо сочетался с звучанием струнных смычковых инструментов и применялся в оркестре для исполнения *basso continuo* (о *basso continuo* см. на с. 61).

Клавикорд — струнный ударный инструмент. Его звук возникает от удара металлической пластинки, укрепленной на конце клавиши, о струну. Звучание клавикорда было мягким, чистым, выразительным, но слабым, поэтому этот инструмент остался домашним.

⁶² Возвышению скрипки в сильной мере способствовали мастера, изготавливавшие инструменты. И теперь славятся скрипки членов семьи Амати, скрипки А. Гварнери, А. Страдивари.

(в операх, ораториях, кантатах, в инструментально-ансамблевых жанрах).

Скрипка и ее «собратья» сменили в XVII веке старинное семейство виол⁶³. Конечно, царствовала скрипка, инструмент с ярким, экспрессивным звуком, обладающий и певучестью и большими виртуозными возможностями. Все инструменты этой группы вошли в XVII веке в состав различных струнных ансамблей. Они ценились как выразители современных эстетических требований — красоты тембра звучания в мелодиях, подвижности, моторности в быстрых эпизодах. Все это — инструменты чисто концертные, к духовной музыке они, как и клавесин или клавикорд, имели очень малое отношение.

Хотя предназначение всех инструментов определилось достаточно ясно, стиль музыки для каждого из них претерпевал на протяжении XVII века большие изменения. Поначалу на инструментах исполнялась музыка, написанная для голосов, — музыка вокальная. Формирование инструментализма было длительным процессом. Долгое время одни и те же пьесы игрались на любых инструментах, и лишь в XVIII веке окончательно сложились специфические средства и приемы органной, клавирной, струнно-смычковой музыки (то есть различные инструментальные стили).

Для развития органного искусства XVII века много сделал итальянский композитор, органист и клавирист Джироламо Фрескобальди (1583—1643). Он служил при соборе св. Петра в Риме. Основу собрания его сочинений составляли пьесы, включаемые в праздничные мессы (между частями ее ординария). Фрескобальди положил начало новому стилю в католической органной музыке, полному небывалой еще экспрессии и патетики. Он постоянно пользовался такими средствами выразительности, как хроматизмы. В его композициях, имеющих различные названия (канцоны, фантазии, ричеркары), широко применяются принципы, приведшие в конце концов к фуге: изложение темы как законченной музыкальной мысли в одном голосе, затем ее последовательные имитации во всех остальных. Выразительным примером тому может

⁶³ Виолы (дискантовая, альтовая, а также теноровая, называвшаяся гамбой, и контрабасовая — виолон) вошли в обиход в XV веке. Их отличает от скрипичного семейства плоское дно, широкий гриф, 5—7 (а не 4) струн с кварто-терцовой (а не квинтовой, как у скрипки) настройкой. Прямая подставка давала возможность играть аккордами. Звук у виол был нежный, «камерный».

служить ричеркар соль минор (см. пример 18) ⁶⁴.

В сочинениях Фрескобальди предстает тот же выразительный «взволнованный» стиль, что и у его современника Монтеверди. Он позволяет говорить о том и о другом как о художниках направления барокко. В области же полифонии Фрескобальди — один из смелых основоположников нового, так называемого «свободного» стиля.

У Свелинка и Фрескобальди учились многие немецкие органисты. И. Я. Фробергер, И. Пахельбель, И. А. Рейнкен и другие распространили традиции северной (Свелинк) и южной (Фрескобальди) органной школы в немецких землях.

Органное искусство не случайно получило такое широкое распространение в Германии. Это было связано с особенностями музыкального быта немецких городов и музыкально-общественного сознания народа. Протестантская религия, упростив собственно внешнюю сторону церковного обряда, повысила значение музыки в нем. Для жителей небольших немецких городов основным видом музыки, который они знали и любили, было хоральное пение и игра на органе. Церковь стала центром музыкального творчества, церковный органист — чуть ли не единственным в маленьком городе представителем этого искусства. И в больших, и в малых немецких городах шло интенсивное развитие органной музыки.

Немецкие органисты придали особое значение протестантскому хоралу — его инструментальные обработки стали одним из самых излюбленных видов композиций. Такие обработки превращались в музыкальные истолкования содержания хорала. Этим было положено начало важнейшему процессу в немецкой музыке — взаимопроникновению вокального (хоральный напев) и инструментального (его органная «звуковая организация») начал.

Ни один из немецких композиторов не миновал и другие органные жанры: прелюдии (или фантазии, токкаты) с фугами. Этот жанр складывался и достиг своих вершин именно на протяжении эпохи барокко в Германии. Остановимся лишь на последнем, «предбаховском» этапе — творчестве Дитриха Букстехуде (1637—1707). Искусство этого любекского мастера вызывало к себе интерес

⁶⁴ Поскольку тонально-гармоническая система тогда была еще в стадии формирования, музыка Фрескобальди носит характер переходный от средневековых диатонических ладов к мажору и минору. Потому и количество знаков в ключе не соответствует нашим понятиям о тональности.

всех музыкантов Германии: никто, как он, не выразил столь полно немецкий барочный стиль в инструментальной музыке.

Причудливая фантазия (частые неожиданные смены состояний), яркая контрастность, многообразие технических приемов, смелые соотношения мощи звучания с тонкостью, прозрачностью — вот типичные черты Букстехуде-импровизатора. Фантазийная импровизационность и строгость в его композициях неразрывны. Приводим фрагмент из прелюдии и фуги соль минор (см. пример 19).

Напряженно-взволнованный тонус музыки чувствуется с первых же звуков. Беспокойный рисунок ритма, частые смены фактуры, пафос высказывания отражают высокий душевный подъем и ораторскую убежденность. Тема фуги совсем близко подходит к баховским темам — основные принципы ее сложились: это соединение индивидуализированных интонаций с более нейтральными, фигуративными; восклицательные обороты, идущие от речевой выразительности; упорядоченные тональные (тоники-доминантовые) соотношения. Но fuga у Букстехуде еще не вычленена из свободной композиции целого (что было типично для музыки барокко).

XVII век — время стремительного развития и музыки для струнных инструментов. Утверждение нового современного скрипичного и струнно-ансамблевого стиля — заслуга итальянских музыкантов, исполнителей и композиторов. Начальный импульс был дан оперой — музыка для струнно-смычковых инструментов стремилась приблизиться к ее концертному стилю. Концертирование становится не просто демонстрацией виртуозных качеств исполнителя и инструмента, не просто приемом, а способом высказывания. В сочинениях итальянских мастеров этого времени музыка обнаружила способность быть содержательной, глубокой по мысли уже без помощи слов.

Имен музыкантов, писавших в инструментальных жанрах, великое множество. Корелли и Вивальди — две высшие вершины.

Арканджело Корелли (1567—1613), прославившийся и как исполнитель, посвятил свое творчество лишь жанрам музыки для струнных инструментов. Он довел до классического совершенства и трио-сонату (для двух скрипок с *basso continuo*, исполнявшимся либо клавесином, либо органом), и сольную сонату с *basso continuo*, и *concerto grosso*.

Жанр *concerto grosso* (буквально — большой концерт)

сложился как ансамблевый: в качестве солирующей партии в нем выступает группа инструментов (*concertino*). У Корелли это обычно две скрипки и виолончель. Остальной состав называется *grosso*. Итальянские мастера культивировали струнный оркестр.

Concerto grosso как жанр эпохи барокко, всегда ценившей в искусстве многообразие и изменчивость, не имел определенного количества частей. Их могло быть и три, и пять, а то и шесть-семь. Но для эстетики барокко не менее характерна и организованность мыслей, подчинение их тому или иному принципу, закономерностям. Так, многие концерты Корелли начинаются с медленной, возвышенно-отвлеченной и патетической части (*Grave*), в качестве носителей основного тона концерта выступают фугированные быстрые части (нередко они вторые в цикле). Характерен и возникающий при этом контраст (по типу французской увертюры) — «медленно, торжественно» и «быстро, стремительно». Сколько бы ни было частей в концерте, в середине цикла обязательно помещена медленная, ариозного типа часть. Важным принципом цикла можно считать и танцевальность в последних частях — чаще всего это жига, быстрый, зажигательный танец, очень распространенный в ту эпоху. Как главный оркестровый жанр своей эпохи, *concerto grosso* вобрал в себя многие традиции: французской увертюры и итальянской оперы, серьезной полифонической музыки и бытовой, танцевальной. Корелли смог придать всем этим разнохарактерным истокам цельность и стройность. Его стиль одинаково полно выразился и в *concerto grosso* и в сонатах. Строгость мысли, простота и скульптурная выпуклость всех средств отличают любые темы Корелли. Примерами могут быть и *Grave* (I часть *concerto grosso* op. 6 № 8), и *Preludio* (I часть) скрипичной сонаты op. 5 № 8 (см. примеры 20 и 21а).

Монолитно звучит оркестровый ансамбль — голоса слиты в едином развертывании музыкальной мысли. Концертирование не подчеркнуто, *concertino* почти не выделено, и лишь кое-где даны короткие соло. В сольных сонатах, конечно, все иначе; но и здесь соло сжаты, экономны. Мелодия выступает в соподчинении с гармонией (*basso continuo* у клавесина), ее порыв сдерживается, вводится в строгие рамки структуры. Один из примеров — в той же сонате № 8 (IV ч., жига, см. пример 21 б).

Корелли интересовался и народной музыкой. Его знаменитая «Фолия», входящая в цикл из 12 сонат, не что

инное, как вариации на испано-португальскую танцевальную тему.

При всем этом музыке Корелли никак не чужда глубокая и серьезная экспрессия. Своеобразие его творчества — соединение черт двух главных направлений эпохи: барокко и классицизма.

Развитие сольного концерта (прежде всего скрипичного) — заслуга Антонио Вивальди (1678—1741). Он во всем противоположен Корелли, и быть может, не в последнюю очередь потому, что был венецианцем⁶⁵. Опера была для него не только ярким художественным впечатлением: он и сам работал в этом жанре. Его творческая энергия поразительна: Вивальди писал духовную музыку, руководил оркестром, сочиняя для него много, непрерывно. Его оркестр был одним из самых прославленных в Европе.

Темпераментный, увлекающийся Вивальди многие сочинения «набрасывал» наспех, не доводя до завершенности. Так появлялись концерты с разными финалами. Рукописи Вивальди «путешествовали» по всей Европе (их увозили с собой иностранцы, приезжавшие в Венецию послушать его музыку).

Концерт у Вивальди существует во множестве разновидностей (традиционной *concerto grosso* и концерт для оркестра без *concertino*, сольный и «смешанный» с чертами и *grosso* и сольного). *Concertino* у него не только струнное (как у Корелли), встречаются и другие инструменты. Еще большее разнообразие в сольных концертах: среди них преобладают скрипичные (их более 200), но есть и для других инструментов (вплоть до мандолины).

Яркое образное восприятие мира, связь Вивальди с оперой вызвали к жизни программные концерты. («Буря на море», «Ночь», знаменитый цикл концертов «Времена года», где каждый из четырех концертов написан по своей стихотворной «канве».)

У Вивальди прочно утвердился трехчастный цикл. Всем частям придан определенный музыкальный облик. Первая часть — быстрая, динамичная. Тематизм свободно переходит от *concertino* к *grosso* и наоборот. Концертная форма у Вивальди установилась довольно прочно, однако она в каждом произведении получает свое индивидуальное истолкование. Вторая часть всегда певучая, максимально приближенная к арии. Здесь остаются обычно только со-

⁶⁵ Корелли работал в Риме. Разность школ — римской и венецианской — в ту эпоху была еще очень значительна.

листы и basso continuo. Музыка вторых частей особенно проникновенна. Пение инструментов зачаровывает красотой мелодий. Один из примеров — вторая часть популярного концерта «Осень» из цикла «Времена года» (см. пример 22).

Третья часть всегда идет в очень быстром движении. Она может быть и жанровой, танцевальной, но и моторной, вне жанровой конкретности. Например, третьи части концертов «Лето» и «Зима» рисуют стихии природы (гроза, буря), а концертов «Весна» и «Осень» жанрово определены (танец нимф и охота).

Дух времени — поиски более рациональной композиции — проявился в концертах Вивальди в законченности трехчастного цикла, где крайние части «перекликаются» друг с другом и дважды повторен контраст темпов (первой — второй и второй — третьей частей). Но в еще большей мере, чем Корелли, Вивальди стремился к постоянному обновлению и разнообразию. У него это проявилось в нескончаемой мелодической изобретательности, новизне тембровых и гармонических приемов. Складывающееся в ту эпоху понимание тонкой выразительности и изобразительности гармонии может подтвердить фрагмент из первой части концерта «Зима» (см. пример 23).

Влияние Вивальди на инструментальную музыку вплоть до середины XVIII века было колоссальным. Но, как и другим мастерам XVII — начала XVIII века, ему суждено было быть забытым, пока в 20-е годы XX века не начался своеобразный «вивальдиевский ренессанс».

Итальянские скрипачи и композиторы добаховской эпохи создали законченный классический стиль музыки для струнных инструментов. Он и сегодня остается эталоном красоты, возвышенности, совершенства в музыке.

Предназначение и роль клавирной музыки были иными. На протяжении XVII века рождаются ее основные жанры. Это вариации на темы народного происхождения (они особенно полюбились английским мастерам клавирной музыки — вёрджинелистам), фантазии, связанные с традициями органного искусства, сюиты из различных танцев своей эпохи (так называемая «старинная танцевальная сюита»), наконец, разнообразные программные характеристические пьесы. Эти виды музыки для клавира встречаются у всех композиторов XVII века. Клавирная музыка высвобождается из-под влияния лютневой и вокальной, обретает свое собственное «лицо». Два жанра особенно охотно используются композиторами XVII — на-

чала XVIII века: сюита⁶⁶ и небольшая пьеса с программным названием.

В состав сюиты входили танцевальные пьесы, контрастные по характеру, типу движения, темпу, метроритму. Объединяла их общая для всего цикла тональность. Четыре танца — аллеманда, куранта, сарабанда, жига — составляли основу сюиты XVII—XVIII веков.

Аллеманда — старинный четырехдольный танец немецкого происхождения, степенный, несколько тяжело-весный, идущий в умеренном движении. Обязательный признак аллеманды — затактовый звук, повторяющийся на первой доле.

За аллемандой следует куранта — трехдольный французский танец. Его движение оживленное, общий характер веселый и увлекательный.

Главный контраст в сюите создавала сарабанда. Она ведет свое происхождение от траурного обряда. Отделившись от него, сарабанда перешагнула границы своей родины — Испании, стала медленным, торжественным танцем, нередко скорбного характера: размер $\frac{3}{2}$ (чаще всего, но мог быть и $\frac{3}{4}$), долгие длительности словно утяжеляют движение. Завершающая сюиту жига — английский танец, стремительный и легкий, в размерах $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$.

В старинную танцевальную сюиту постепенно стали включать и другие танцы — например, менуэт, гавот, паспье, ригодон, буррэ. Они помещались обычно между сарабандой и жигой. В начале XVII века наряду с танцами в сюите стали появляться иногда и нетанцевальные пьесы.

Сюиты такого типа писали композиторы всех школ, но зрелое и самое оригинальное воплощение этот жанр получил у Генделя, особенно же — у Баха.

В клавирной музыке конца XVII — начала XVIII века славилась французская школа с ее ярчайшим представителем — Франсуа Купереном, названным современниками Купереном Великим (1668—1733). Другой французский клавесинист — Ж. Ф. Рамо дал свое толкование сложившимся традициям. Творчество этих двух музыкантов позволяет судить о том, какими застали клавирное искусство Гендель и Бах, что они из него приняли, а что отвергли или преобразовали.

Музыка Куперена тонкая, изящная, близка к искусству

⁶⁶ Сюита — от французского *suite*, что означает в буквальном переводе «последовательность».

рококо⁶⁷. За внешней формой его пьес, порождающих впечатление легкости, беспечности, скрыта меткая наблюдательность и острый ум — исконно французские свойства. Куперен не уходит ни от страданий, ни от истинных чувств, ни от простой правды бытия. Окружающий мир, видимый и слышимый, был постоянным объектом его выражения, но выражения поэтичного, утонченного⁶⁸. Названия пьес Куперена говорят о его пристрастии к женским портретам. Почти всегда это психологические зарисовки — и в том случае, если им даны обобщенные названия («Сумрачная», «Единственная», «Любимая»), и когда это весьма конкретный образ («Сестра Моника», см. пример 24).

Другая излюбленная тема Куперена — природа, люди, работающие на земле («Жнецы», «Сборщицы винограда», «Тростники»). И в образы природы он привносит одухотворенность, радость или печаль при соприкосновении с прекрасным. Такова пьеса «Тростники» (см. пример 25).

В этих примерах видны и некоторые стилистические особенности музыки Куперена. Индивидуализированная мелодия украшена орнаментами, отчего линии ее становятся прихотливыми, иногда словно надломленными. Фактура прозрачная, кружевная: трех- и двухголосие у Куперена преобладает над аккордовостью. Фразировка четкая, смысловая расчлененность подчинена рациональному принципу «квадратности» (четкое деление построений по двух- или четырехтактам). Вполне проявляется в пьесах Куперена специфика клавесина: и его ударность, и звонкость, и приглушенность звучания, и контрасты *forte* — *piano* (по принципу «эхо»).

Куперен писал свои пьесы либо в старинной двухчастной форме⁶⁹, либо в форме так называемого куплет-

⁶⁷ Название «рококо» связано с французским словом «рокайль» («раковина») — узоры в виде раковины или близкие к ней по очертаниям были частыми деталями в прикладном искусстве. Само направление рококо противостояло классицизму. Вместо рационализма — кажущаяся алогичность, вместо драматизма страстей — «галантная» любовь, идилличность. При более глубоком взгляде на эстетику и искусство рококо можно обнаружить в нем и другие стороны — большую человечность, близость к земному — в противовес холодноватому, «высокому» пафосу классицизма. (Об эстетике рококо см. подробнее во втором выпуске данного пособия — К. В. Глюк, Й. Гайди, В. А. Моцарт». М., 1984.)

⁶⁸ В искусстве французских клавесинистов оживают традиции ренессансной шансон (см. с. 54).

⁶⁹ Старинная двухчастная форма основана на непрерывном мелодическом развитии, которое идет от главной тональности к доминантовой через субдоминантовые тональности к первоначальной в конце второй части.

ного рондо (его называют также «рондо французских клавесинистов») ⁷⁰.

Музыкальные принципы Куперена продолжил Рамо. Композитор другого склада, он внес во французскую клавесинную музыку новые черты: большую простоту высказывания, подчеркнутую народность образного строя; хрупкость и утонченность Куперена у него сменились силой и твердостью. Техника клавесина стала виртуознее, возросло значение широких линий (ломанные арпеджио в аккордовых фигурациях, меньший удельный вес украшений и их иное назначение — не столько придавать мелодии изысканность и тонкость, сколько акцентировать, например, сильную долю). Одно из красноречивых доказательств нового подхода Рамо к инструменту — пьеса «Курица» (см. пример 26).

Ничего не утратив в меткости изображения и остроумии «перевода» конкретного, видимого в план музыки, Рамо пришел к более крупному штриху, масштабности звучания ⁷¹.

Так развивалось одно из самых влиятельных направлений в клавесинной музыке эпохи, культивируя программную характеристическую пьесу. На французов ориентировались и композиторы других национальных школ, их музыку изучали Гендель и И. С. Бах.

Подведем итоги. Большая и богатая явлениями эпоха XVII — начала XVIII века увела далеко от Ренессанса. Здесь все ново — жанры, инструменты, тематизм, приемы его развития, сам склад — гомофонно-гармонический. Новые формы бытования музыки (оперный театр, концертный зал, пусть пока чаще всего в богатых дворцах). Дух

⁷⁰ Куплетное рондо основано на многократном чередовании рефрена (главной мысли пьесы) и куплета. Рефрен утверждал и собственно тему, и основную тональность. Куплет, развивая начальную тему, вносил разнообразие, нередко ладовый контраст. От рефрена он отличался и тонально, и фактурно, и мелодически. Но музыкальным материалом обычно служила главная тема. В результате композиции оказывалась и единой, и разнообразной. Форму эту можно схематически представить так:

R	K	R ₁	K ₁	R ₂	K ₂
рефрен	куплет	1-я реприза	2-й куплет	2-я реприза	3-й куплет и т.д.

Количество куплетов (соответственно и повторений рефрена) не было определенным, поэтому форма имела в принципе незамкнутый характер. Но оканчиваться рондо должно было рефреном — он и «ставил точку». Название «куплет» указывает на старинное народное происхождение этой инструментальной формы от вокальных (точнее, хороводных) жанров.

⁷¹ Нельзя не упомянуть о том, что Рамо был музыкантом-теоретиком, автором трактата о гармонии, утвердившим новые ее принципы, сложившиеся в ту эпоху.

светскости проникал всюду. Но при этом сохранялись и традиции прошлого: еще очень сильна была церковная музыка, имеющая многовековую историю (хотя и она претерпевает изменения, особенно в связи с появлением оперы). Сложилась новая полифония «свободного стиля». Одновременно с этим быстро развивается гармоническое мышление, то взаимодействуя с полифонией, то «идя рядом».

Последующим эпохам XVII век дал совершенно неограничиваемые новые импульсы. Музыка как бы достигла первой зрелости, осознав свою специфическую силу, присущие только ей одной качества и возможности. Широко распаханное поле для новых посевов, эта эпоха впервые в истории музыки породила и такое богатство первостепенных композиторских индивидуальностей.

Генделю и Баху, завершившим и обобщившим долгое развитие музыки, было что позаимствовать у прошлого, были ясны и дороги в будущее.

* * *

Два великих современника — Гендель и Бах — родились в один и тот же год, в одной стране. Их многое сближает — ведь оба в одинаковой мере принадлежат своей эпохе, оба с могучей силой и полнотой воплотили ее в своем искусстве. Но как различны, как непохожи друг на друга эти два «гиганта XVIII века»: яркий, открытый, весь обращенный вовне Гендель с его призывом к борьбе за человеческие права и философ-лирик Бах, размышляющий о проблемах человеческого бытия, ищущий правды и чистоты в человеческом сердце. Гендель и Бах — художники с очень разными жизненными судьбами. У Генделя — бурная жизнь с поразительными взлетами и падениями: он знал и горечь поражения, и радость признания, более того — прижизненной европейской славы. Жизнь Баха небогата внешними событиями. Подобно многим немецким музыкантам, он прошел тернистый путь, наполненный каждодневной борьбой за человеческое достоинство и право художника творить так, как он слышит и понимает мир. В этой жизни не было катастрофических «срывов», но она требовала не меньшего мужества и творческой целеустремленности, чем жизнь его прославленного соотечественника.

Разные характеры, разные личности. Настойчивый, упрямый в достижении намеченной цели — таков Гендель, влюбленный в жизнь и весь устремленный к ней. Он и в музыке своей не рассказывает, а убеждает, доказывает,

увлекает за собой. Совсем иной Бах: внешне сдержанный, вовсе не склонный объяснять сокровенные мотивы своего творчества, в разговорах о музыке касающийся скорее вопросов мастерства; и вместе с тем — вдохновенный художник и мыслитель, до конца раскрывшийся лишь в своем искусстве, которое потрясает глубиной понимания человека.

Различны были и общественные условия, в которых протекал творческий путь двух гениальных художников.

Зрелые годы Генделя связаны с Англией — страной, в которой в середине XVII века победила буржуазная революция. В первой половине XVIII века в стране утверждается новый, передовой для этой эпохи буржуазный строй. Глубокие изменения происходят в экономике, политике. Англия становится конституционной монархией. Свобода слова и печати, правда, стесненная многими ограничениями, создавала возможность публичного обсуждения злободневных политических проблем, оживленной журнальной полемики, открытого высказывания воззрений, которые были немыслимы в абсолютистских государствах континентальной Европы.

Но не менее ярко уже проявила себя обратная сторона нового общественного строя. Героическая пора революции осталась позади. Наступили будни накопительства, сопровождавшиеся вакханалией финансовых спекуляций и биржевых афер, парламентскими подкупам и торговыми войнами. Борьба политических партий все более вырождалась в беспринципную погоню за наживой.

Неудивительно, что для Англии этого времени особенно характерна острая борьба идей, столкновение различных, часто резко враждебных взглядов. Ни одна страна не знала такого интереса к общественным вопросам. Показательно, что в это время широкое распространение получают сатирические журналы, в издании которых принимают участие Дж. Аддисон, Дж. Свифт; их с интересом читают, они оказывают влияние на ход политической борьбы, с ними вынуждены считаться правительство и парламент.

Новые черты проявляются и в художественной жизни. Публичные концерты привлекают самую разнохарактерную аудиторию — заинтересованную, бурно на все реагирующую. Именно этим своеобразием общественного уклада и привлекала Англия Генделя. Сложная же расстановка политических сил в стране во многом определила драматизм его жизни.

Иную картину представляла Германия первой половины XVIII века. Политический, экономический, культурный

упадок страны, начавшийся еще в XVI веке, усилился в результате разорительной Тридцатилетней войны 1618—1648 годов. И в XVIII веке Германия оставалась все той же «Священной Римской империей германской нации» во главе с императором, потерявшим остатки реальной власти: триста светских и духовных суверенных княжеств, имперские города, полторы тысячи рыцарств; каждое крупное и мелкое владение представляло собой самостоятельное государство, каждый князь и князек был неограниченным монархом. Князья-протестанты являлись одновременно и главами церкви — и это создавало худший вид религиозного деспотизма. Слабое развитие промышленности, крайне медленное формирование единой немецкой нации, господство незыблемых феодальных отношений, замкнутость, обособленность княжеств — такой была Германия начала XVIII века. Главная забота князей состояла в поддержании пышности двора. Для этого существовал один проверенный путь: выколачивание средств у подданных всеми доступными способами. Каждый правитель был абсолютным диктатором во всех вопросах искусства. Все это порождало мучительную зависимость художников от произвола светских и церковных властей.

Но и в эту застойную жизнь, в ее удушливую атмосферу пусть еще робко, но проникали новые веяния. Протест против феодализма в общественном строе, государственных отношениях, идеологии в условиях Германии облекался в религиозную форму, проявлялся в религиозном вольномыслии, в призывах к веротерпимости. В то же время отсутствие реальных возможностей политической борьбы зачастую заставляло идеологов нового, только нарождавшегося и еще крайне слабого класса буржуазии искать ответы на острые вопросы современности в философии, в искусстве.

Бах никогда не покидал пределов Германии с ее «добрыми феодальными порядками». Этим в решающей степени определялась его жизненная и творческая судьба.

Оба музыканта потрясает широтой, многогранностью охвата современной им жизни. И все-таки каждый из них с наибольшей силой претворил те ее стороны, которые были ему особенно близки, созвучны. Гендель — действительность своей эпохи, ее героизм, пафос борьбы за гражданские права, Бах — ее нравственные искания, ее возвышенные духовные идеалы.

ГЕОРГ ФРИДРИХ ГЕНДЕЛЬ

(1685—1759)

Сильная, волевая натура, наделенная физическим и душевным здоровьем, человек практического ума и оптимистического взгляда на мир — эти свойства личности Генделя во многом определяют и его облик художника. Автор многих десятков произведений во всех жанрах, известных эпохе (опер, ораторий, концертов, сюит, сонат), Гендель особенно прославил себя созданием ораторий. Само представление об оратории как о жанре прочно связано с именем композитора.

Все в творчестве Генделя измеряется крупными масштабами. Свои художественные намерения он осуществлял с присущей ему целенаправленностью, с широким размахом. Посвящая себя музыке, Гендель уже в юные годы умел твердо идти к намеченной цели. Об этом красноречиво говорят сами факты его жизненной и творческой биографии.

На грани XVII и XVIII веков, когда Гендель вступал в самостоятельную жизнь, Германия могла предоставить ему службу в церкви либо положение зависимого музыканта при дворе какого-либо владетельного князя. Лишь «вольный» город Гамбург составлял некоторое исключение: там был оперный театр, независимый от двора. Это предрешило выбор Генделя, которого уже в семнадцать лет влекло к опере и вообще к более широкой музыкальной деятельности. Он покинул родной Галле — университетский город давних музыкальных традиций, хотя ко времени своего отъезда восемнадцатилетний музыкант уже стоял во главе церковной капеллы и успел получить известность как исполнитель на клавесине и органе. Однако и в Гамбурге композитор оставался недолго. Гамбургская опера в начале XVIII века шла к упадку и не могла удовлетворить молодого музыканта. Но три года, проведенные в Гамбурге, дали Генделю немало: в общении с главой гамбургской оперы композитором Рейнхардтом Кайзером и с ученым, теоретиком Иоганном Маттезоном Гендель получил новые представления об искусстве. Здесь он впервые начал писать оперы¹.

¹ В Гамбурге Гендель пробыл с 1703 по 1706 год. Здесь в 1705 году,

Пребывание в Италии открыло перед Генделем новые музыкальные горизонты. Немецкого музыканта поразила совсем особая, сугубо светская атмосфера художественной жизни итальянских городов: собрания поэтов, музыкантов, композиторов, музицирование в салонах меценатов, открытые концерты с привлечением разнообразной публики, даже своего рода музыкальные состязания. Все это было так непохоже на замкнутую жизнь немецких городов, где музыка звучала главным образом в церкви да в княжеских резиденциях². Много дали Генделю и встречи с прославленными итальянскими композиторами — Алессандро Скарлатти, великим мастером оперы, его сыном Доменико, многогранным музыкантом, особенно интересно работавшим в области клавирной музыки, Арканджело Корелли, несравненным скрипачом своего времени. Сам Гендель в этот период больше всего был увлечен оперой. Позднее у него появился интерес и к оркестровой музыке, к жанру концерта (несомненно здесь воздействие Корелли). Но пока опера поглощала все его силы. Работа над ней принесла Генделю большой успех в Италии³.

Однако, продолжая работать, создавая для различных театров все новые оперы⁴, Гендель яснее и яснее ощущал, что не все удовлетворяет его в этом жанре. Он стремился к раскрытию средствами музыки драматических сюжетов, к воплощению подлинно героических образов, к созданию сильных и ярких характеров. Для этого требовались иные драматургические приемы. Генделю нужны были развернутые сцены с участием солистов, хора, с ансамблями и речитативами, которых не знала опера *seria*. Не всегда соответствовали его намерениям и традиционные средства выразительности этого жанра. В процессе многолетней работы

одна за другой, были поставлены две его оперы — «Альмира» и «Нерон». Немалый успех у публики, привыкшей к стилю Кайзера, говорит сам за себя: Гендель быстро постиг законы гамбургской оперы. Чтобы сгладить впечатление от успеха молодого композитора, Кайзер в 1706 году сам написал и поставил оперу на сюжет «Альмиры». Однако крах театра положил конец начавшемуся было соперничеству. Гендель направился в Италию, центр оперного искусства своего времени.

² В Италии Гендель жил с 1706 по 1710 год. Он побывал во Флоренции и Риме, Венеции и Неаполе.

³ Уже первые опыты Генделя — оперного композитора — «Родриго» (1707, Флоренция) и «Агриппина» (1709, Венеция) — были встречены в Италии восторженно. Немецкий мастер поразительно быстро воспринял то новое, что заключала в себе неаполитанская опера, особенно в творчестве А. Скарлатти.

⁴ Например, «Ринальдо» (1711), «Тезей» (1713). Обе с успехом были поставлены позже в Лондоне.

над оперой Гендель разрешал себе порой смелые новшества. Но они наталкивались на противодействие аристократической публики, для которой сладкозвучное пение как таковое оставалось главным эстетическим критерием в опере. Для создания нового типа оперы необходимы были особые общественно-исторические условия, которые еще не сложились в ту эпоху. Лишь во Франции во второй половине XVIII века была подготовлена почва для оперной реформы, которую осуществил Глюк вскоре после смерти Генделя. Интересную мысль высказал Р. Роллан в книге о Генделе. Говоря о том, что композитор в 1710 году был склонен переехать в Париж, он замечает: «Если бы Гендель явился тогда во Францию, я убежден, что эта реформа осуществилась бы шестьюдесятью годами раньше и отличалась бы таким музыкальным великолепием, которого у Глюка никогда не было»⁵. Но Генделю не суждено было обосноваться во Франции⁶. Страной, где он достиг творческой зрелости, стала Англия. Однако и здесь его попытки обновить этот жанр не получили одобрения. Английская просвещенная интеллигенция относилась к опере *seria* крайне отрицательно, поскольку она выражала эстетические требования аристократической среды и к тому же этот жанр не являлся национальным видом искусства. Аристократическая же публика, искавшая в итальянской опере *seria* лишь чисто музыкальные красоты, не понимала художественных устремлений композитора.

Многие его оперы (к примеру историко-героическая «Юлий Цезарь») не только превосходны по музыке. Полнота эмоционального высказывания, драматизм сцен-монологов и сегодня вызывают отклик у слушателя, а сюжетная планировка, ее стройность и определенность показывают, каким целенаправленным было драматургическое мышление Генделя. Он не совершил оперной реформы. Но многолетняя и плодотворная для него работа не прошла даром: она стала подготовкой героических ораторий Генделя⁷.

⁵ Роллан Р. Гендель. — Собр. соч. в 20-ти т., т. 17. М., 1935, с. 38 — 39.

⁶ 1710-е годы в жизни Генделя были временем поисков прочного пристанища. Он работал то в капелле герцога Ганноверского, то — по приглашению — в Лондоне при Королевском театре, то служил у английских вельмож. К концу этого десятилетия композитор принял решение окончательно переселиться в Англию. С 1720 года он стал директором оперного театра в Лондоне (Королевской академии музыки, как его называли). В 1726 году Гендель принял английское подданство.

⁷ Ораториям посвящены 1730—1740-е годы и начало 1750-х годов,

В первые лондонские годы Гендель часто выступал как исполнитель на клавесине и органе⁸. Английская публика высоко оценила его артистический дар. Р. Роллан приводит отзыв об игре Генделя, напечатанный в одном из английских журналов: «О ветры, тихо, тихо трепещите вашими золотыми крыльями среди ветвей! Да будет всегда тишина — заставьте замолкнуть даже шепот зефира. Источники жизни, приостановите ваш бег. Слушайте, слушайте, как играет несравненный Гендель!»⁹

Могучая натура и редкостная жизнестойкость помогли Генделю перенести тяжелые испытания 1730-х годов: интриги против его театра, неудачи постановок, выпад в печати, наконец, разорение. Болезнь едва не свела его в могилу в 1737 году. Но композитор выстоял, выздоровел и вновь вернулся к творчеству и деятельности. Тогда появились его последние оперы, в их числе «Ксеркс».

В 1740-е годы Гендель снова много сочиняет, главным образом оратории. Не сразу и они были приняты английской публикой, и все же композитор победил. Героика и пафос его монументальных ораторий были оценены, а сам композитор приобрел такую прижизненную славу, какой редко удостаиваются художники¹⁰.

Индивидуальность Генделя-музыканта формировалась в течение всей его жизни. К 1740-м годам он был художником подлинно европейского масштаба, воспринявшим все, чем могла обогатить его творчество музыка XVIII века.

Этот путь обобщения всего ценного в музыкальном искусстве эпохи наметился у Генделя еще в детские годы. И. Маттезон, выпустивший в 1761 году жизнеописание Генделя, рассказывает на страницах своей книги о занятиях маленького композитора с его учителем в Галле — органистом и композитором Ф. Ц. Цахау: «... он (Ца-

причем с 1738 года жанр оратории полностью завладел мыслями композитора. Написав примерно в течение четырех десятилетий свыше 40 опер, Гендель смог к концу жизни создать и около 30 ораторий. К числу хоровых произведений относятся также и кантаты Генделя (их около 100).

⁸ В XVIII веке профессия музыканта еще была универсальной: композитор и исполнитель сочетались в одном лице. Гендель играл к тому же на скрипке и на гобое.

⁹ Роллан Ромен. Указ. соч., с. 109.

¹⁰ Последние годы Гендель провел в полной слепоте. Для него, так ценившего видимый мир, яркие краски бытия, этот удар был особенно страшен. И все-таки даже ослепший, Гендель выступал в концертах. Его последнее выступление как органиста состоялось за восемь дней до смерти. В 1759 году Генделя не стало.

хау.— И. Г.) научил его придавать музыкальным идеям наиболее совершенную форму; он утончил его вкус. У него была замечательная коллекция итальянских и немецких композиторов. Он раскрыл Генделю различные способы писать и сочинять у разных народов и в то же время достоинства и недостатки каждого композитора». Р. Роллан, который приводит эти слова в своей книге о Генделе, заключает от себя: «... маленький Гендель, благодаря своему учителю, имел перед собой живое резюме музыкальных возможностей старой и новой Германии, и под его руководством он усвоил себе секреты великой контрапунктической архитектуры прошлого, равно как и прекрасный мелодический и экспрессивный стиль итальянско-немецких школ Ганновера и Гамбурга»¹¹.

Гендель вместе с Бахом завершил процесс формирования высшей формы полифонии — фуги. Широко и многообразно использовал он полифонические средства в различных жанрах. Особенно велик его вклад в хоровую полифонию. Гендель не остался чужд и традициям французской оперы. Творчество Жана Батиста Люлли было хорошо известно в Европе, французской музыке поклонялись и при дворе герцога Ганноверского. Композитор был знаком с французской оперой достаточно, чтобы воспринять ее ценные стороны.

Работа Генделя в жанрах оркестровой музыки также явилась результатом больших художественных обобщений. Особенно важны его *concerti grossi*, продолжившие традиции конца XVII и начала XVIII века.

Всегда интересовавшийся всеми видами и формами музыкального искусства разных стран, Гендель глубоко и внимательно вникал в то передовое для своего времени, что было сделано итальянскими мастерами. Постигновение этих традиций дало ему возможность внести свое, генделевское в сложившийся жанр.

Еще один источник, питавший зрелое творчество Генделя, — английская музыка, народная и профессиональная. Живя в Англии, он изучал творчество Генри Пёрселла. Некоторые черты генделевских ораторий в той или иной степени соприкасаются с творчеством английского композитора.

На основе усвоения столь многообразных традиций музыкального искусства большой исторической эпохи Гендель создал свой ярко индивидуальный стиль. «Эта вели-

¹¹ Роллан Робен. Указ. соч., с. 11.

кая душа похожа на море, жажду которого не могли бы утолить реки всего мира и спокойствие которого они не могли бы нарушить»¹².

С музыкой Генделя прочно связано представление о героическом содержании. Оно предопределило и выбор соответствующих сюжетов и средств выразительности. В поисках героических сюжетов Гендель обращается к Библии¹³. Именно библейские сказания стали основой содержания большинства его ораторий. Их художественные образы словно отлиты в величественные формы, захватывают масштабностью и монументальностью. Великолепны смены-сопоставления грандиозных хоровых фресок и тонких камерных ариозо. Моменты проникновенной лирики оттеняют внушительность крупных эпико-драматических полотен. И в ораториях, и в самых разнообразных жанрах инструментальной музыки Гендель умеет передать и глубину раздумья, и оттенки светлых или печальных, трогательных чувств. Но даже лирические образы Генделя очерчены сильным уверенным штрихом.

Музыку его можно сравнить с монументальными скульптурными произведениями. Целое — массивно, крупно, детали отступают на второй план или вовсе опущены ради донесения главной мысли. Отсюда впечатление большой внутренней силы и мужества. Композитору было

¹² Роллан Ромен. Указ. соч., с. 82.

¹³ Библия — «священная книга» древнееврейской религии, принятая также и христианами, которые дали ей название Ветхий завет. Эта книга создана до возникновения христианства, на протяжении V—II веков до н. э. В ней использовались и народные предания, и памятники древнееврейской литературы, и некоторые подлинно исторические события. Все эти источники были обработаны древнееврейским духовенством в религиозном духе, приобрели легендарно-преображенный или вовсе искаженный характер. Среди множества библейских сказаний (о сотворении мира, всемирном потопе, вавилонской башне и т. п.) выделяются героические, повествующие о подвигах героев, о судьбах, страданиях и борьбе народов.

В христианской религии еще более широкое распространение получил и так называемый Новый завет. Он создан в первые века н. э. Основная часть Нового завета — Евангелие, в котором изложена легенда о Христе (его рождение, жизнь и смерть, его вероучение) от лица четырех его последователей (евангелистов) — Луки, Иоанна, Матфея и Марка.

Как уже говорилось, Библия и Евангелие широко использовались духовенством в религиозно-пропагандистских целях — их отрицательная роль в этом очевидна. Нас сейчас интересует другая сторона: значение Библии и Евангелия в истории искусства. Много веков в Ветхий и Новый заветы были источниками сюжетов и мотивов для художественного творчества во всех европейских национальных школах. Они оставались ими еще и в XVIII веке. Понять искусство не только прошедших эпох, но и XVIII века, в том числе многое в творчестве Генделя и Баха, невозможно без знания этих религиозных преданий.

свойственно обостренное зрительное восприятие мира. Не случайна любовь Генделя к изобразительному искусству. Одним из важных качеств его творчества стала живописность, обращение к зрительным ассоциациям слушателей. Яркие примеры музыкальных картин встречаются особенно часто в его ораториях, где «музыка служила сама себе декорацией»¹⁴.

Эпоха, в которую жил Гендель, была в музыке переломной. Завершилась эра полифонического искусства, достигшего при Генделе и Бахе (и благодаря им) наивысшего расцвета. Но уже широкое развитие получила и сравнительно молодая гомофония. Многовековое искусство европейской полифонии и насчитывавшая только один век с небольшим гомофония вступили во взаимодействие. Это открыло музыке новые перспективы. Гендель и Бах, самой историей поставленные как бы на пересечении эпох, отлично понимали богатые возможности и полифонии, и гомофонии и умели ими пользоваться. Гендель одинаково мастерски владел хоровыми массами и сольными голосами, вокальными и инструментальными жанрами. Но его особенно отличала способность обходиться немногими средствами для достижения большой силы впечатления. Один из принципов его стиля — разумная экономия средств. Этим он оказался близок Бетховену, так ценившему своего великого соотечественника и предтечу. Из богатого арсенала средств выражения Гендель каждый раз выбирал только то, что представлялось ему более всего необходимым, отбрасывая все «необязательное».

Гендель чрезвычайно многообразен: прекрасный мелодист, он вместе с тем широко применял все средства современной ему гармонии. Его мелодии бывают и широкими, пластичными, и строгими, лаконичными, и изящными, грациозными. Гармоническое сопровождение еще более подчеркивает эти качества. Но есть случаи, когда именно гармония определяет выразительность музыки. Это можно встретить в некоторых хоровых номерах ораторий, передающих скорбь и страдания людей, в лирических ариозо. Воплощая различные чувства народа, Гендель создает энергичные хоровые номера, где переплетаются полифонический и аккордовый склад. Немало у него эпизодов и чисто полифонических, и чисто гомофонных.

Величайший мастер хорового письма, Гендель хорошо знал и все инструментальные жанры, много писал как для

¹⁴ Роллан Ромен. Указ. соч., с. 101.

оркестра, так и для отдельных инструментов. Причем это была и серьезная музыка концертного плана, и популярная, предназначенная для больших массовых празднеств¹⁵. В инструментальной музыке Генделя проявляется то же стремление быть ясным, понятным каждому слушателю, что и в ораториях. И в жанрах оркестровой, камерной инструментальной музыки Гендель обращается к большой массе слушателей, словно оратор, с сильным вдохновенным словом. Он всегда убеждает, внушает, объединяет. Гендель блестяще разрешил большую художественную проблему создания высокопрофессиональной музыки массового воздействия. Этим он предвосхитил Бетховена и музыку эпохи французской революции. Но очевидна и более далекая историческая перспектива: Гендель созвучен XX веку, передовое искусство которого ориентируется на миллионные аудитории слушателей. Поэтому он никак не принадлежит только эпохе, ушедшей в прошлое.

Гендель не был забыт ни во второй половине XVIII, ни в XIX веке. Моцарт изучал его творения вместе с баховскими, Глюк и Гайдн слушали его оратории, бывая в Лондоне (известно прямое воздействие их на оратории Гайдна). Французы Керубини и Берлиоз, искавшие путей к героике в музыке, не прошли мимо Генделя. Особенно ценил его, как уже говорилось, Бетховен.

Традиции ораториального жанра в Германии живы в XIX веке в двух ораториях Мендельсона — «Павел» и «Илия». Такие разные художественные индивидуальности, как Вагнер и Брамс, отдавали дань уважения Генделю (Брамс написал известные вариации на тему Генделя). В России Генделя ценили не менее высоко, чем на его родине, — этому положил начало Глинка.

В Германии в 1856 году было основано «Генделевское общество». До 1894 года вышли в свет 99 томов Полного собрания сочинений композитора. Одним из его редакторов был первый биограф Генделя — Ф. Хризандер, на чей труд по сей день ссылаются исследователи творчества композитора.

После второй мировой войны стали традицией Генделевские фестивали в Галле, родном городе композитора.

¹⁵ Такие жанры оркестровой музыки Генделя часто называют «плэнэринными». Этот термин французского происхождения связан с живописью. Пленэрная живопись отличается тем, что создается не в мастерской, а под открытым небом. По аналогии с этим и музыку, исполняющуюся вне концертного зала, на открытом пространстве, называют пленэрной.

Здесь слушатели открыли для себя ту часть его наследия, которой прежде мало интересовались, — оперы. Широко звучит, конечно, и музыка других жанров, но возрождение опер Генделя — событие немаловажное. Его оперы позволяют воссоздать истинную картину сложного развития этого жанра в XVIII веке. Для слушателей же они — источник и новых знаний и богатых художественных впечатлений. Генделевские торжества проводятся также в Англии, на второй родине композитора. Сегодня мы можем утверждать, что XX век полнее и глубже осознал историческое значение Генделя и оценил его многогранное творчество.

ОРАТОРИАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

В творчестве почти каждого музыканта можно назвать жанр, в котором ярче всего раскрылись существеннейшие стороны его художественной личности. Не случайно уже само имя Бетховена связывается в нашем сознании с его симфониями; поэтическая натура Шуберта полнее всего выявилась в его песнях; гений Генделя неотделим от жанра оратории — блестящей кульминации творчества композитора. Все вело к этой вершине. Написанные в годы зрелости, оратории обобщили огромный художественный опыт Генделя в области оперы и инструментальной музыки. Они были подготовлены и различного рода хоровыми произведениями. Уже в юности, в Гамбурге, а позднее еще раз — в Ганновере, композитор обращается к немецкому жанру пассионов. Живя в Италии, он создает не только оперы, но также несколько ораторий (среди них — поэтическая пастораль «Ацис и Галатея»¹⁶). Целая серия хоровых произведений возникла в Англии (в том числе написанная в 1720-е годы оратория «Эсфирь»). И все-таки все эти работы — лишь «предыстория». Только в конце 1730-х и в 1740-е годы, вытеснив оперу, оратория становится ведущим жанром в творчестве Генделя.

Именно теперь, не связанный ограничительными условиями, которые диктовал ему оперный театр, но располагая широким арсеналом оперных средств, композитор создает свои лучшие произведения. В оратории он открывает огромные выразительные возможности,

¹⁶ Позже, в Англии, эта оратория была подвергнута переработке.

прежде всего возможность создания широких, развернутых музыкальных форм, использования могучей хоровой звучности — все это так отвечало художественным побуждениям музыканта!

Иным, сравнительно с оперой, становится и содержание ораторий: Гендель провозглашает в них высокие гражданские идеалы, воспекает величие человека, его способность к подвигу. Особенно актуально оратории прозвучали в обстановке широкого патриотического движения, вспыхнувшего в Англии в связи с попыткой реакционного мятежа Стюартов¹⁷.

Однако неверно было бы объяснять успех Генделя лишь «злостью дня»; его музыка сохранила могучее воздействие на слушателя и тогда, когда политическая обстановка в стране изменилась. Видимо, причины его успеха были более глубокими. Оратории Генделя завоевали новый круг слушателей — демократическую, прогрессивную часть английской публики. Композитор сумел увлечь ее значительностью самих идей, особенно актуальных в условиях английской жизни первой половины XVIII века с характерной для нее острой борьбой мнений, полемикой, разгоравшейся вокруг коренных вопросов общественной жизни, с еще живыми воспоминаниями о революционном прошлом.

В большинстве своих ораторий Гендель обращается к религиозным сюжетам¹⁸. Чаще всего — к образам Ветхого завета. Таковы, например, оратории «Иуда Маккавей», «Саул», «Самсон», «Израиль в Египте», «Валтазар», «Иисус Навин». В библейских сказаниях Генделя покоряли яркие человеческие характеры, острые

¹⁷ Династия Стюартов правила в Англии с начала XVII века. Карл I Стюарт был свергнут с престола и казнен в 1649 году, во время английской буржуазной революции. В период наступившей затем Реставрации Стюарты вновь находились у власти, но в результате переворота в конце XVII века были изгнаны из Англии. В начале XVIII века сторонники Стюартов («якобиты» — по имени Якова Стюарта) неоднократно организовывали заговоры в их пользу. Один из последних мятежей якобитов относится к 1745 году, когда Карл-Эдуард Стюарт высадился в Шотландии и двинул войска на Лондон. Против попытки возвращения Стюартов, связанных с наиболее реакционными кругами земельной аристократии и католического духовенства, поднялись самые широкие слои населения Англии.

¹⁸ Наряду с религиозными Гендель использовал и светские темы: таковы, например, оратории «На случай», «Веселость, задушевность и умеренность», «Альцеста», «Геракл». Однако библейские мотивы у него явно преобладают.

конфликты, вовлекавшие в свою орбиту не только отдельных героев, но целые народы, мотивы борьбы за справедливость, свободу, которые были так дороги музыканту. Он увидел в них прямые аналогии с современностью. По существу, религиозные темы приобретают у Генделя яркое гражданское звучание. Он учитывал и то обстоятельство, что сюжеты Библии были хорошо известны английской публике, — композитор строил свои оратории на материале не только глубоком, но и очень близком его слушателям. Весь художественный склад его ораторий в значительной степени определен образным строем этих преданий, легенд. Характеры действующих лиц здесь выписаны крупно, рельефно, без психологической детализации. Личное, индивидуальное начало нигде в ораториях не приобретает самодовлеющего значения. Главное в них — картины народных движений, воплощение мыслей и чувств больших масс людей. Именно эта черта резко отличает ораторию от оперы.

Гендель широко использует в музыке ораторий различные оперные формы, прежде всего — традиционные типы оперных арий. В них встречается и героическая ария, основанная на фанфарных мелодиях, маршевых ритмах, и лирико-созерцательная, проникнутая чувством природы и вбирающая в себя звукоизобразительные элементы, и скорбная, в духе *lamento* с характерными для нее интонациями «вздохов». Однако в условиях другого жанра — оратории, в связи с иным, нежели в опере, содержанием они получают новое звучание. То же можно сказать и по поводу ансамблей. Впрочем, по сравнению с ариями, их роль в ораториях менее значительна. Гендель не стремился к развернутым ансамблевым формам. Чаще всего он использовал дуэты (реже — трио) с несложной трактовкой партий. Гораздо больше новаторских черт в генделевских речитативах. Он использует в ораториях и речитатив *secco*, и речитатив *accompagnato*. И тот, и другой тип он насыщает выразительным, часто очень напряженным мелодизмом. Особенно интересно разработан аккомпанированный речитатив, который порой приближается к оперному ариозо. Вот как звучит, например, один из речитативов в оратории «Мессия» (см. пример 27).

И все-таки главное место в ораториях занимают хоры. Именно они являются носителями основного содержания произведений. В хоровых номерах обычно выра-

жаются чувства, объединяющие большие группы людей. Гендель решает их в виде законченных, чеканно «вылепленных» музыкальных форм. Но в ораториях есть и другого рода хоры: написанные в более свободной манере, часто в виде диалогов, они создают впечатление живых сцен. Примером тому может быть один из хоров оратории «Израиль в Египте» (хор № 8). В нем говорится о страшной тьме, окутавшей землю, и людях, в тревоге бредущих по пустыне. Музыка этого номера не только передает общее настроение сцены — она ее рисует. Образ предстает театрально-картинным, причем раскрывается он прежде всего в хоровой партии: общая звучность чередуется здесь с отдельными репликами хоровых групп, мелодия, то застывшая, то подвижная, напоминает выразительную декламацию. Впечатление усиливает и оркестр, явно содержащий в себе черты звукоизобразительности (см. примеры 28а и 28б).

Типы хоровой фактуры, приемы письма, которые использует Гендель, многообразны. У него встречаются и монументальные «хоровые массивы», и прозрачная звучность, чеканный аккордовый стиль и сложная полифония; одно из ведущих мест принадлежит хоровой фуге. В целом же партия хора сложна, а порой виртуозна и требует от исполнителей исключительного мастерства.

Полноправным участником музыкального действия выступает и оркестр. Он не только поддерживает голоса певцов, но наряду с ними излагает и разрабатывает основные музыкальные темы, а часто и живописует сцены. Оркестру поручаются и самостоятельные эпизоды. Это прежде всего увертюра, а также отдельные фрагменты, включающиеся в музыкальное развитие. Иногда такие оркестровые «вставки» заменяют отсутствующее сценическое действие.

Общий принцип построения ораторий тот же, что и опер. В соответствии с эстетикой XVIII века они включают ряд завершенных номеров, каждый из которых выражает определенное чувство в его обобщенном, типическом проявлении (любовь, гнев, радость, страдание, страх и т. п.) или дает сопоставление разных, обычно контрастных чувств. Их связывают речитативы, в которых собственно и происходит развитие событий.

Однако очевидно и различие. В оратории, где нет сценического действия, не только уменьшается удельный вес речитатива, но и снимается такое «распределение ролей», как в опере *seria*: ария может не только выра-

жать чувство, но и повествовать о событиях, речитатив — не только передавать действие, но и воплощать чувство, причем часто с большей, чем в арии, экспрессией. Есть и еще различия: в ораториях, с их более обобщенными, чем в опере, образами, арии, ансамбли, речитативы нередко поручают не только действующим лицам, но и безымянным корифеям хора (сопрано, альт, тенор, бас), выражающим мысли и чувства народа.

Важнейший принцип организации музыкального материала — контраст. Смелые переключения из одной эмоциональной сферы в другую, броские сопоставления эпизодов, расположенных рядом или на расстоянии, — все это придает ораториям яркость, театральность. Не случайно композитор предполагал возможность не только концертного, но и сценического их исполнения.

Среди ораторий Генделя есть произведения разных типов, разных жанров. Некоторые из них наделены чертами острой конфликтности. Перед слушателями как бы разворачивается действие, лишь тем отличающееся от театрального, что оно не получает сценического воплощения. Такова, например, оратория «Самсон». В ее основе — напряженная драма, раскрывающая историю борьбы еврейского народа за свободу; здесь предстает могучая и трагическая фигура героя-борца Самсона, воспевается торжество победившего народа.

Но у Генделя есть произведения и другого рода: в них действенный элемент уступает место повествованию, музыка не столько воплощает сами события, сколько дает их описание. Такова, например, оратория «Израиль в Египте». По содержанию она перекликается с ораторией «Самсон». И здесь речь идет об избавлении израильтян от рабства: оратория использует известное библейское предание о «Великом исходе»¹⁹. Но на этот раз идея раскрывается не через столкновение разных борющихся сил, а в картинном описании эпизодов, рисующих различные моменты легенды или повествующих о чувствах народа. Очень характерно, что здесь нет самостоятельных действующих лиц: не отдельные личности интересуют Генделя — он раскрывает в оратории судьбу всего народа.

¹⁹ Библейская легенда повествует о том, как пророк Моисей убедил своих соплеменников, находившихся в рабстве у египтян, отправиться на поиски «земли обетованной», которую они и обрели после долгих странствий по пустыне. На египтян, старавшихся помешать исходу, разгневанный бог обрушил тяжкие наказания («казни египетские»).

Остановимся несколько подробнее на драматургии оратории «Израиль в Египте» (1738). Эпический склад определил ее общую структуру. Здесь две части, причем их образное соотношение необычно. Все перипетии действия разворачиваются в первой части: ее двенадцать номеров полностью исчерпывают сюжет. Вторая же часть вновь возвращает слушателя к тем же событиям, однако раскрывает их на этот раз в совсем ином плане — как воспоминание народа об уже случившемся.

Хор, носитель общих, коллективных чувств, безусловно господствует в оратории (из двадцати восьми номеров семнадцать — хоровые). Несколько сольных и ансамблевых эпизодов (четыре арии и три дуэта) также воплощают обобщенные чувства народа. Характерно и то, что речитативы оттеснены здесь на второй план, — во всей оратории лишь четыре небольших речитатива. Истолкованы же они как краткое повествование, которое непосредственно вводит в хоровые номера, разворачивающие его более ярко, широко и картинно. Именно так построена первая часть оратории. В ней два речитатива. Один из них открывает произведение (оратория «Израиль в Египте» не имеет увертюры), от имени рассказчика повествуя о страданиях поработанных израильтян. Следующий затем хор подхватывает это повествование и ведет его дальше. В нем говорится о плаче, столах, которые оглашают землю. И музыка хора почти живописует сцену: ее характерная, изломанно-острая мелодия поднимается из нижних регистров в высокие, словно воспроизводя эти несущиеся к небу крики, мольбы о спасении. Но музыка вместе с тем и обобщенно выражает чувства народа — его тоску, его суровую скорбь. Речитатив и хор образуют единое целое, являясь своего рода введением в ораторию, — отсюда начинается развитие последующих событий (см. пример 29).

Музыкальные номера, которые идут дальше, также тесно связаны между собой. Они рисуют картины «казней египетских» и перехода израильтян через Красное море²⁰. Открывает этот раздел второй речитатив, повествовательные функции которого также передаются

²⁰ По преданию, морские волны расступились перед израильтянами и они «прошли по морю, как по суше»; ринувшаяся же следом за ними египетская конница погибла в водной пучине.

затем хсру. Хоровая звучность здесь безраздельно господствует (из девяти номеров лишь один сольный, все остальное — идущие подряд хоры).

Музыка этого большого раздела очень живописна. Так, изобразительный замысел лежит в основе хора № 6 (он рассказывает о том, как стаи саранчи напали на поля египтян). В переключках отдельных групп, в возгласах всего хора не только воплощено чувство ужаса, но и воссоздана картина: мы словно видим большую массу людей и отдельные группы, представляем себе их жесты. Оркестровая партия этого номера также наделена яркой изобразительностью.

Сходным образом решена и ария альта № 5 (в ней говорится о «нашествии» лягушек, которые несли с собой болезни). Этот повествовательный номер Гендель также истолковывает и в живописном плане. Он поручает оркестру угловатую, насыщенную неожиданными скачками тему, как бы изображающую прыжки лягушки (см. пример 30)²¹.

Один из самых сильных по музыке номеров оратории — хор № 11, кульминация всего произведения. Он очень ярко отражает характерные для оратории драматургические принципы. Хор повествует о переходе израильтян через Красное море. Рассказ о событиях сочетается в нем с яркой картинностью. Вместе с тем весь этот эпизод — потрясающее по силе выражение чувств народа. В нем три части — три постепенно вздымающиеся звуковые волны. Они образуют сложную, как бы располагающуюся несколькими ярусами композицию. Каждая ее часть — зарисовка картины и выражение связанного с ней чувства. Из сопоставления этих законченных эпизодов складывается общая грандиозная картина, воплощающая последний и решающий момент Великого исхода.

Мощное вступление хора и оркестра («Раздвинулась пучина морская») захватывает своей величавой торжественностью. Все в этой музыке просто и броско. Ее выразительность основана на ярком ладовом сопоставле-

²¹ Такая живописность у современников порой даже вызывала недоумение. Один немецкий критик уже после смерти Генделя писал: «Я не могу понять, каким образом человек с талантом Генделя мог опуститься и сам и в своем творчестве до такой степени, чтобы стараться живописно передавать нотами в своей оратории о казнях египетских летящую саранчу, вихрь вшей и другие столь же отвратительные вещи» (цит. по кн.: Р о л л а н Ромен. Указ. соч., с. 237)

нии (мажор — минор), на эффектных тональных сдвигах (до мажор — ми-бемоль мажор), на контрасте динамики (*ff* — *p*) и на крайней звуковой насыщенности (одновременное звучание восьмиголосного хора и оркестрового *tutti*, см. пример 31).

Второй раздел («И прошли по морю, как по суше») полон волнения и вместе с тем уверенности, силы. Он написан в виде фугато на протяженную, как бы «шагающую» тему. В этой музыке чувствуется неукротимонаступательная энергия. Контрапунктирующие же голоса, основанные на коротких мелодических фразах, беспокойны, тревожны. Оркестр с его подвижной фигурацией, напоминающей звуки низвергающихся вод, вносит в музыку свой «живописующий» штрих (см. пример 32).

Третий раздел («Морская пучина поглотила их») — кульминация в развитии этого номера. Голоса хора, звучащие с неистовой, яростной силой, поддержаны бурной фигурацией оркестра, передающей одновременно волнение народа и картину морской стихии, поглотившей египетское войско (см. пример 33).

Такой монументальной звуковой фреской предстает оратория «Израиль в Египте». Все особенности ее драматургии — повествовательность и картинность, обобщающая выразительность музыки — в конечном счете подчинены одной цели: созданию образа могучего, единого в своих чаяниях народа, воплощению его неодолимого порыва к свободе.

Среди ораториальных произведений Генделя есть и такие, жанровые признаки которых определить довольно трудно. Драматические, эпические, а часто и лирические черты в них смело сплетаются, порой порождая очень своеобразные художественные решения. Такова оратория «Мессия» (1742)²² — одно из самых величественных созданий Генделя.

В основу ее сюжета положены мотивы не Ветхого, а Нового завета. Оратория рассказывает историю Иисуса Христа, как она изображена в Евангелии. Три ее части посвящены рождению и детству Христа, его подвигу и посмертной славе. Гендель обращается здесь к традиционному сюжету пассионов, однако трактует его

²² Мессия — буквально «помазанник» (по-гречески — «христос») — «спаситель», «избавитель». В древнееврейских преданиях Мессия — посланный богом на землю избавитель. Представление о Мессии, который должен явиться на землю, чтобы спасти людей, перешло в христианскую религию и связывается с образом Христа.

совсем иначе. Прежде всего, необычен образ главного героя. Не в мученическом венце предстает здесь Христос — перед нами подвижник, борец, могучий и сильный. Он скорее напоминает ветхозаветного пророка, чем страстотерпца христианской легенды — и это так в духе Генделя! Характерно, что само имя Христа упоминается в оратории всего лишь один раз. Он зовется, как в Библии, Мессией. Необычно и то, что главное действующее лицо не имеет в оратории самостоятельной партии. Образ его раскрывается косвенно — в монументальных хоровых сценах, выражающих отношение к нему народа. Жизнь Христа разворачивается перед слушателями не в виде драматического действия и не в повествовании — она воспета в гимнах, которые слагает своему герою народ. Таков, например, хор «Аллилуйя» — могучая кульминация всего произведения. Он задуман как гимн, как величественная песнь во славу героя (см. пример 34).

Такой необычный подход к теме приводит, в конечном счете, к перестановке самих смысловых акцентов: по существу, подлинным героем произведения оказывается народ; именно его верования, его идеалы раскрывает эта грандиозная музыкальная эпопея.

Каждая оратория Генделя — единственная в своем роде. Он нигде не повторяет себя. Всякий раз композитор находит свой «ключ» к решению темы. Но о чем бы ни писал музыкант, его оратории всегда овеяны высоким духом гуманизма. В этот жанр духовной музыки художник влил новые живительные соки, прочно связал его с реальными проблемами человеческого бытия.

Оратория «Самсон»

Оратория «Самсон» (1742) — образец зрелого ораториального стиля Генделя²³. Написанное на библейский сюжет, произведение это проникнуто духом героики, пафосом гражданственности и борьбы. Конфликт раскрыт в нем ярко, просто и вместе с тем остро драматично. Эпические и драматические черты сплетаются в оратории, определяя своеобразие ее драматургии. Музыка разворачивается то как повествование о собы-

²³ Существуют две редакции этой оратории: более развернутая и сжатая (где отсутствует ряд сольных и хоровых номеров). Здесь дан анализ краткого варианта, в котором развитие драматургической линии выявлено более четко и рельефно.

тиях (воспоминания, рассказы), то как живое, почти зримое действие. Последовательное сюжетное развитие в значительной степени подчинено обычным законам драмы: экспозиция главных героев, включение новых действующих лиц — обострение конфликта, неуклонное движение действия к кульминации и развязке. Герои оратории предстают как обобщенные собирательные типы, носители определенных чувств и идей. В ариях, речитативах композитор раскрывает их главные душевные свойства. Характеры здесь вылеплены крупно, под стать самим образам библейской легенды. Судьбы героев нерасторжимо связаны с судьбами их народов. Важнейшее место в оратории занимают хоры. Гендель дает в них коллективную характеристику двух борющихся народов — израильтян и филистимлян. Перед нами победители и побежденные, те, кто попирает человеческое достоинство и кто страдает, борется, верит в победу. В конфликтном противопоставлении двух народов раскрывается идея свободолюбия и героической борьбы²⁴.

Музыкальный стиль оратории покоряет суровой простотой: особенно это относится к многообразным формам хорового письма. Именно хоры, в первую очередь, определяют облик произведения, придают ему черты монументального величия и мощи.

В оратории три части. Первая служит экспозицией основных действующих лиц, в ней также дается завязка драмы. Вторая часть вводит новых героев. Здесь между ними происходит непосредственное столкновение. Действие оратории приобретает все больший драматизм. Третья часть — кульминация драмы и ее героико-трагическая развязка.

Увертюра к оратории построена по принципу французских увертюр. Не будучи тематически связана с произведением, она, тем не менее, вводит в круг его настроений. Первая часть (*Andante pomposo*, соль мажор)

²⁴ В основе сюжета оратории — события войны между израильтянами и филистимлянами. Войско израильтян одерживает победы над врагами благодаря могуществу героя Самсона. Жена Самсона, филистимлянка Далила, выведывает тайну: вся сила Самсона заключена в его волосах. Ночью она обрезает у спящего Самсона волосы, и враги захватывают его в плен. Они приводят ослепленного, закованного в цепи Самсона в храм, где он должен стать свидетелем их торжества. Самсон взывает к богу; он просит вернуть ему былую мощь, и его молитва услышана. Герой разрывает цепи и сокрушает храм; он гибнет под развалинами вместе с филистимлянами и приносит победу своему народу.

выдержана в торжественных тонах и вместе с тем проникнута духом суровой героики. Пунктирный ритм придает музыке черты маршевости. Характерно использование меди (валторны) с призывными «сигнальными» попевками. Выразительна простая аккордовая фактура (см. пример 35).

Четки и ясны тональные связи. Отклонения «рассредоточены» во времени и обстоятельно подготовлены, новые тональности показаны через их тоники. Все в этой музыке отмечено чертами устойчивости. Единственная острая гармония, которая здесь появляется, — уменьшенное трезвучие; оно возникает один раз в преддверии каденции, торжественно завершающей форму.

Второй раздел увертюры контрастен первому: быстрый темп (*Allegro*), полифоническая манера письма. Его тема, победная, ликующая, с ритмом, напоминающим барабанную дробь, является типичным для искусства XVIII века образцом «военной музыки». Подобного рода мелодии, обобщающие героические, маршевые интонации, сложились в опере *seria*, а затем получили широкое распространение и в инструментальной музыке. Контуры темы очень четки. Она развивается в виде небольшой трехголосной фуги²⁵, однако полифонические приемы письма здесь не выдерживаются до конца. Музыкальная ткань то и дело приобретает гомофонно-гармонические черты. Звучность временами прорезают энергичные восклицания (унисоны струнных, аккорды деревянных духовых и валторн, см. пример 36).

Собственно полифоническое развитие здесь сведено к минимуму (в среднем разделе тема проходит лишь один раз, в репризе — дважды). Черты гомофонно-гармонического стиля особенно ярко проявляются в репризе. Ритмическая четкость, параллелизм голосов, сливающихся в аккорды, делают эту музыку светлой и приподнятой.

Так по-разному два первых раздела увертюры подготавливают слушателя к восприятию героико-драматических и торжественно-победных образов оратории. Третий раздел увертюры — менуэт — драматургически мало оправдан и является скорее данью традиции. Неудивительно, что в современной исполнительской практике он обычно опускается.

В первой части оратории дается музыкальная характеристика двух народов — филистимлян и израильтян,

²⁵ О строении фуги см. на с. 175—177.

а также портрет главного героя произведения — Самсона. Действие начинается сразу с остронапряженного момента: Самсон схвачен, ослеплен и брошен в темницу, народ его повержен, враги торжествуют победу. Драматизм ситуации раскрывается в резких контрастах сменяющих друг друга музыкальных номеров. Иногда противопоставляются не только соседние номера — контраст дается и на расстоянии. Таковы хоры филистимлян и израильтян, которые разделены речитативом и арией Самсона. Характеристика филистимлян выдержана в одном плане: композитор передает ликование победителей. Образы израильтян раскрыты более многогранно; мир их чувств сложнее и богаче: здесь и скорбь, и надежда, и отчаяние, и призыв к борьбе. Филистимляне получают в первой части лишь коллективную характеристику — в хоре. Израильтяне же представлены и отдельными образами: это друг Самсона — Миха, отец героя — Маноа, наконец, сам Самсон. Впрочем, музыкальную характеристику в подлинном смысле слова получает лишь Самсон.

Ораторию открывает скорбный речитатив Самсона — он вводит слушателя в действие драмы.

Хор филистимлян «Звучи, труба, играй, тимпан, сегодня день великий торжества» (№ 2, ре мажор) вносит первый яркий контраст. Он полон восторга, ликования. Музыка этого номера, основанная на перекличке хора и оркестра, словно раздвигает звуковое пространство. Одна и та же тема — простая трезвучная попевка, подобная трубному сигналу, — в разных вариантах проходит в голосах хора. В оркестре она дана с проходящими звуками, в ритме, напоминающем барабанную дробь. Черты «военной музыки» как нельзя лучше отвечают духу самого образа и явно перекликаются со вторым разделом увертюры. В своем развитии мелодия приобретает широкую распевность, передающую упоенность победой. Интересно экспозиционное проведение темы: изложенная двухголосно в хоре, она затем отзывается таким же двухголосным звучанием труб в оркестре. Этот эффект эхо будет повторен затем еще несколько раз. Кажется, восторженные клики разносятся по всей земле (см. пример 37).

При огромной динамичности музыка хора крайне устойчива. Полифонически самостоятельные голоса часто объединяются в аккорды, причем тоническая гармония длится на протяжении многих тактов. Во всем

номере безраздельно господствует ре мажор. Отклонения, которые возникают в среднем разделе формы, затрагивают ближайшие родственные тональности: ля мажор и соль мажор. Обе они — как доминанта и субдоминанта — лишь утверждают основную тональность. Прием имитации, постоянно перебрасывающий тему из голоса в голос, создает впечатление стремительного бега. Но это — «бег на месте». Не динамика развития, а уравниженность пропорций и, в конечном счете, статичность определяют черты этой музыки.

Хору филистимлян, передающему радость победителей, противостоит вся остальная музыка первой части, которая воплощает мужественную скорбь плененного народа.

Диалог между Самсоном и Михой (они говорят о трагической судьбе героя, осужденного на вечные страдания) написан в виде речитатива. Своим затемненным минорным колоритом он сразу переносит слушателя в иную эмоциональную сферу, подготавливающую арию Самсона (№ 4, ми минор) — его первую музыкальную характеристику. «Мрак, вечный мрак — вот мой удел» — таковы первые слова арии. Трагическое содержание передано в небольшой по масштабам форме, продолжающей традиции оперной арии *lamento*²⁶. Однако этот тип арии здесь переосмыслен в духе генделевского искусства, сурового и сдержанного. В музыке арии — глубокая сосредоточенность на одном чувстве. Оно раскрывается постепенно, и лишь только кульминация в полной мере передает силу заключенного в нем трагизма. Характерны отголоски маршевых ритмов, сообщающие музыке этого скорбного монолога черты мужества и героики. Мелодия арии основана на простых песенных оборотах, однако по мере развития она все более приближается к напряженной декламации: короткие мотивы звучат то восклицанием, то вопросом, то тягостным вздохом. Выразительностью проникнуты и паузы — минуты молчания и горьких раздумий. Лишь только в самом конце арии отдельные мотивы вновь воссоединяются в целостную и плавную мелодическую линию.

Вся ария идет как бы на едином дыхании. Ее форма — развернутый, свободно развивающийся период. Мелодия, изложенная вначале, — законченная музыкальная мысль, из которой развивается вся ария; ее

²⁶ Простота и камерность звучания подчеркнуты использованием струнных инструментов.

нисходящим мотивам противостоят волевые интонации восходящих мелодических фраз. Скорбь и ее преодоление — вот смысл этого музыкального высказывания. Сумрак минора рассеивается, утверждается мажорная звучность. Она торжественно провозглашается в заключительной каденции (см. пример 38).

Последующее развитие музыкального образа направляется в иное русло. Постепенно обнажаются те трагические чувства, которые таятся за строгой сдержанностью первых фраз. Скорбь героя, его гнев и протест раскрыты в усиливающейся интонационной напряженности вокальной мелодии, в остроте гармоний (уменьшенные септаккорды). Особенно ярко эти черты предстают в кульминации: после скачка мелодии вниз на большую септиму — последующий взлет на еще более широкий интервал большой ноты по звукам минорного квартсекстаккорда; оба хода подчеркнуты гармонией уменьшенного септаккорда. И только сдержанная заключительная фраза снимает экспрессию, вновь возвращая музыку к настроению, господствовавшему в начале арии. Однако мажорные краски теперь погасли. И хотя драматизм кульминации преодолен, мрак не рассеивается. Темное минорное звучание окончательно утверждается в заключительных тактах арии (см. пример 39).

Следующий за арией хор израильтян «О первозданный луч, о великое слово: „Да будет свет!“» (№ 5, ля минор) дает первую характеристику этого народа. По сравнению с хором филистимлян (№ 2) он намного глубже и многограннее: в нем и молитва, проникнутая страстной, иступленной верой в грядущее освобождение, и порыв к действию, к борьбе. Хор двухчастен. Хоральная звучность первого раздела воплощает молитвенное настроение (см. пример 40).

Трехголосный хор с компактным расположением голосов поддержан таким же собранным, строго звучащим оркестром — эта молитва сурова, в ней нет жалоб и слез. Очень выразителен и гармонический язык: минорная звучность изнутри как бы «высвечивается» мажором (мажорная доминанта, мажорная тоника, затем мажорная субдоминанта и наконец утверждение новой мажорной тональности — соль мажора). При этом движение верхнего мелодического голоса направлено в высокие регистры — к свету. Возникающая затем реплика хора «Да будет свет» естественно вытекает из предшествующего развития. Основанная на активной

квартовой попевке, она контрастирует с первой темой хора и создает почти зрительное впечатление прорезавшего тьму света. То же сопоставление двух тем повторено еще раз. При этом обе они проходят в варьированном виде. Особенно широко развернута вторая тема. Ее страстная, патетическая звучность уже подготавливает тот эмоциональный перелом, который произойдет в следующем разделе хора.

Второй раздел идет в темпе *Presto*. Он написан в форме фуги. Словно сбросив оцепенение, нетерпеливо, настойчиво зывают голоса хора: «О дай слепому герою свет и мощи!» (см. пример 41).

Выразительность темы — в сочетании широкого скачка на квинту с нисходящей секундной интонацией. В ней слышится энергия, воля и одновременно взволнованность, мольба.

Развитие фуги своеобразно: она имеет двухчастную форму с развернутой экспозицией и очень короткой разработкой и репризой. Все внимание сосредоточено на первоначальном изложении материала. Уже здесь определяется характер музыкального образа. Голоса в экспозиции вступают попарно в виде стретт, причем кроме четырех основных даются четыре дополнительных проведения. Музыкальная мысль с первых же тактов развивается очень динамично.

Принцип стреттного развития сохраняется и в разработке. Здесь «нагоняющие» друг друга голоса звучат еще рельефнее, так как выступают на фоне верхней мелодии хора, ведущей тему фуги в увеличении (см. пример 42).

Композитор использует и еще один способ динамизации музыкальной формы: излагая тему в разработке, он дробит ее на два мотива, которые распределяет между разными голосами, причем второй мотив стреттно накладывается на первый²⁷. К концу фуги от темы сохраняется лишь характерный мотив двух квинт и нисходящей секунды. Такая трактовка формы дает интересный эффект; музыка словно ускоряет свой бег, разворачивается со все большей стремительностью, пока вдруг не обрывается на очень высокой и напряженной точке. Сравнение этого хора с хором филистимлян № 2

²⁷ Такой прием развития, а именно дробление темы, вовсе не свойствен фуге и скорее присущ формам гомофонно-гармонической музыки.

убедительно показывает, какую важную смысловую роль играют принципы формообразования. Если в развитии праздничного хора филистимлян подчеркивалась статичность, то в напряженном хоре израильтян выявляются иные особенности формы — неустойчивость, динамичность.

Характеристике израильтян посвящены и все последующие номера первой части оратории. После речитатива Маноа (№ 6) звучит его ария (№ 7, ре минор), в ней дается косвенная характеристика главного героя — Самсона, именно к нему устремлены мысли Маноа. Ария двухчастна. Ее первая часть, технически очень сложная, близкая по характеру героической оперной арии, посвящена воспоминаниям о былых подвигах Самсона. Медленная, скорбная вторая часть — это думы о его трагической судьбе.

В следующем затем речитативе Самсона (№ 8) герой предсказывает освобождение и победу своего народа (см. пример 43).

Выдержанный в героических тонах, этот номер подготавливает сменяющий его хор израильтян. Функции речитатива, таким образом, двойкие: поясняя действие, дальше продвигая сюжет, он одновременно является выразителем мыслей, чувств героя. Такая роль сохраняется за речитативом и дальше на протяжении всей оратории. Характерно, что возникающие в нем активные интонации и ритмы подхватываются в хоровом номере. Таким образом преодолевается — пусть лишь отчасти — статичность общей драматургии оратории, намечаются внутренние связи между ее отдельными эпизодами. Подобный прием объединения повторится в оратории еще несколько раз.

«Враги падут» — провозглашает хор (№ 9, си-бемоль мажор), и тема, с которой вступают поочередно голоса, как бы прочерчивает этот «рисунок падения». Яркая утвердительность лежащей в основе темы интонации (ход с V ступени на тонику) определяет ее облик. Вступление голосов также подчеркивает эту нисходящую направленность движения. Тема проходит последовательно у альтов, теноров, басов и уж затем — у сопрано. Широкие распевы (второй элемент темы) придают музыкальному образу энергию и размах (см. пример 44).

Форма первого раздела хора — развернутая экспозиция фуги. Вслед за начальным, очень динамичным и целеустремленным изложением тема еще раз проходит

во всех голосах (дополнительные проведения) — теперь уже в другой, более свободной последовательности. Утвердив эту исходную музыкальную мысль, Гендель ее оставляет. Новый раздел строится на теме, близкой по духу первой, в частности изложенной в том же ровном движении четвертями. Ее отличает, однако, еще большая устойчивость («шагающая» по квартам мелодия, четкая каденция). Подвижные элементы — распевы — на этот раз отделены от темы. Они звучат в удержанном противосложении. По форме второй раздел — также большая экспозиция фуги, включающая кроме основных четыре дополнительных проведения. Музыкальная мысль разворачивается очень неторопливо. Мелодические линии прочерчены широко, свободно. И только подвижный ритм противосложения вносит в эту величавую музыку живой, напряженный пульс (см. пример 45).

Весь номер отличает тональная устойчивость: по существу, все тональное развитие основано на сопоставлении главной тональности и доминантовой. Хотя тематический материал хора наделен активностью, его музыка воспринимается в целом как нечто величественное и статичное — и в этом смысле заставляет еще раз вспомнить хор филистимлян № 2. Вообще такого рода устойчивые, как бы объемно вылепленные формы очень типичны для оратории — они отвечают духу воплощаемых здесь образов и, в значительной степени, самому ораториальному жанру с его эпическими элементами. В данном случае сочетание энергии, напора, заключенных в самих темах, с устойчивостью их тонального развития создает то ощущение уверенности, силы, о которых говорится в тексте этого хорового номера.

Еще один полный скорби диалог Самсона и Маноя подводит к заключающему первую часть хору израильтян «К звездному трону того, кто правит миром, твоя душа воспарит» (№ 11, фа мажор). Его светлое, торжественно-гимническое звучание, ликующие распевы словно предсказывают будущую победу народа (см. пример 46).

Так в характеристике израильтян ясно намечается единая линия развития: от скорби и страдания — к воплощению чувства гнева, протеста и, наконец, к воспеванию грядущей победы.

Вторая часть оратории драматургически сложнее. Обе группы образов получают здесь дальнейшее развитие. Наряду с экспозицией новых действующих лиц

(Далилы, Харафы) во второй части происходит столкновение героев, их борьба. Поэтому сюда включены не только сольные и хоровые номера, но также два дуэта.

Ария Михи с хором «О, услышь меня, Господы!» (№ 12, ми-бемоль мажор) открывает вторую часть. Ее музыка звучит как молитва, то просветленная, то скорбная, но неизменно строгая. Своим эмоциональным строем этот номер связывает вторую часть оратории с первой, он продолжает развивать ту сферу образов, в которых воплотились надежды израильтян на скорое избавление.

Лишь следующий за арией речитатив дальше развивает сюжет: появляется новое действующее лицо — Далила. Ее ария (№ 14, си минор) — это музыкальная характеристика героини: Обворожительная и коварная Далила, пытающаяся вернуть любовь преданного ей Самсона, — такой предстает она здесь. Главное свойство этой музыки — капризная изменчивость. Мягкие, как бы зовущие интонации сочетаются с танцевальной, прихотливой ритмикой. Движение мелодии часто нарушается то паузой, то перемещением акцентов (см. пример 47).

Очень существен прием повторений: отдельные обороты мелодии возвращаются, их подхватывает, вторя голосу, оркестр. Музыка арии разворачивается медленно. В ней важна не столько динамика развития, сколько выразительность каждого данного момента.

В конце к голосу Далилы присоединяется хор подруг. Его истолкование тоже необычно: он играет не столько образно-смысловую, сколько колористическую роль, внося дополнительный тембровый штрих в музыку арии.

Следующий за арией дуэт Самсона и Далилы (№ 16, ля мажор) — один из немногих эпизодов, воплощающих непосредственное действие: Самсон с негодованием отвергает Далилу, гонит ее прочь. Однако именно действенное начало менее всего отразилось в музыке дуэта. Она скорее передает общее настроение: охватившее героев чувство беспокойства, возбуждения. Характеры в ней не противопоставлены; в партии обоих солистов звучит одна и та же мелодия. Голоса дуэта, изложенные полифонически, словно «догоняют» друг друга, создавая впечатление все разгорающейся ссоры.

Появление филистимлянина Харафы также отмечено сольным номером. Его ария (№ 17, си-бемоль мажор) передает хвастливую речь «героя», некогда бежавшего от Самсона, а теперь насмехающегося над ним. Инто-

нации вокальной партии напоминают музыку хора филистимлян в начале оратории (хор № 2). Здесь и фанфарные попевки, и широкие скачки. В мелодию проникают подвижные танцевальные обороты. Сочетание «приплясывающих» попевок с маршевыми звучаниями создает пародийный эффект (см. пример 48).

Дуэт Самсона и Харафы — еще один «дуэт-ссора». Завершают же развитие второй части оратории хоровые номера. Хор израильтян и хор филистимлян противопоставлены друг другу: медленный темп, хоральная звучность, порой сменяющаяся полифонической вязью, — в хоре израильтян «О услышь, бог Иакова, Иегова, спаси нас» (№ 18, ля минор) и быстрое движение, маршевость, мелодия, строящаяся по звукам трезвучия или разливающаяся широкими руладами, — в хоре филистимлян «Песни и танцы объединим мы во славу твою» (№ 20, соль мажор).

Завершает вторую часть двойной хор «Крепок на вечном троне...» (№ 21, ре мажор), объединяющий голоса израильтян и филистимлян. Победители и побежденные провозглашают один и тот же торжественно-гимнический напев, но каждый из них вкладывает в него свой смысл: одни — радость победы, другие — непоколебимую веру в грядущее освобождение (см. пример 49).

Третья часть оратории, как и вторая, насыщена драматизмом. События приобретают здесь еще большую остроту. Первые же номера вводят в напряженную атмосферу действия: таков речитатив Харафы, в котором он требует, чтобы Самсон явился на пиршество филистимлян, и гневный отказ Самсона; такова издевательски злобная ария Харафы и ответные реплики Михи. В хоре израильтян «В громе небесном, великий бог, явись!» (№ 22, ля минор) находит выход гнев народа, призывающего бога свершить возмездие. Исключительно драматичный, он по-своему претворяет и хоральность, и приемы хоровой декламации. Очень важную роль играет здесь оркестровая партия с ее возбужденным остропунктирным ритмом (см. пример 50).

Вершиной всей этой сцены является речитатив Самсона, Михи и Харафы (№ 23), в котором Самсон принимает свое героическое решение. Его вокальная мелодия приобретает ярко патетический характер; оркестровая же партия повторяет беспокойный ритм предыдущего хорового номера. Таким образом, и

в этом фрагменте композитор объединяет отдельные номера в цельную сцену (см. пример 51).

Речитатив связан не только с предшествующим ему хором. Еще очевиднее его смысловая связь со следующей за ним арией Самсона (№ 24, си-бемоль мажор). Эти номера завершают первый раздел третьей части оратории, образуя важнейшую кульминацию всего произведения. Ария выдержана в иных, нежели речитатив, тонах: в этом «предсмертном слове» героя покояют ясность и чистота его духа. Теперь, когда решение принято, вся горечь унижения, все муки отступают в прошлое. Невидящему взору Самсона представляется прекрасный, необъятный мир, полный гармонии и света, мир, с которым он расстанется. Спокойно, почти радостно приветствует герой пробуждение нового дня, и эта воображаемая им картина солнечного восхода приобретает глубоко символический смысл.

Светлый мажор разлит в музыку арии. Неторопливо разворачивается мелодия, ее интонации мужественны и спокойны. Легко, без напряжения охватывает голос большой диапазон, создавая ощущение пространственности, шири (см. пример 52).

Едва приметными штрихами в музыку вплетены элементы звукоизобразительности: инструментального склада попевка, которая поочередно проходит в голосе певца и в оркестре, подобна свирельному наигрышу. Тембр деревянных духовых усиливает это сходство (в оркестре чередуются солирующие флейты и скрипка). Бесхитростная мелодия звучит то рядом, то доносится откуда-то издалека: может быть, это отзывается эхо, а может быть, ее подхватила другая свирель. Неясные звуки природы чудятся в трелях оркестра, в пробегающих пассажах шестнадцатых. Голоса природы вторгаются в музыку глубоких раздумий, почти сливаются с ней.

Ария написана в старинной двухчастной форме, ее развитие основано на широком мелодическом развертывании. Между разделами формы лежит ясная цезура: голос певца смолкает, основную тему проводит оркестр. Развитие формы идет медленно, спокойно. Характерно и то, что здесь нет ярких эмоциональных всплесков, острых кульминаций. В музыке арии выделяется лишь начало второго раздела — ее единственный минорный фрагмент. Но минор не удерживается долго, мажорные краски его оттесняют: они утверждают в заключи-

тельной каденции, господствуют в последнем отыгрыше оркестра, вновь воссоздающем звуки природы. Это заключение перекликается с оркестровым вступлением, симметрично обрамляя всю форму.

Ария Самсона — это рубеж в развитии музыкально-драматического действия. Следующий затем эпизод переносит слушателей в совсем иную обстановку: он рисует праздничное пиршество филистимлян.

Картину празднества открывает блестящая ария Далилы (№ 26, ми минор). Она разительно отличается от ее первой музыкальной характеристики. Все в этой музыке дышит энергией, страстью. Мелодическая линия, опирающаяся на простую трезвучную попевку, размашиста, броска. Активные затактовые ходы служат импульсом к ее разворачиванию. Музыкальные фразы неизменно заканчиваются полной каденцией. Каждая мысль выражена чеканно и с абсолютной категоричностью.

Развиваясь, мелодия поднимается в высокие, звонкие регистры, утверждается в светлом звучании соль мажора. Возникающие в ней широкие распевы сообщают музыке особую приподнятость. Но главное свойство мелодии — размашистость рисунка, опора на устойчивые интонации и безусловная завершенность каждого «высказывания» — неизменно сохраняется. Оркестровая партия выдержана в аккордовой или октавной фактуре. Движение оркестровой мелодии также исполнено силы и огромного подъема.

Следом за арией вступает хор (№ 27, ми минор). Его роль совсем иная, нежели в первой, си-минорной арии Далилы. Там хор служил своеобразным красочным фоном для создания портрета героини, здесь он несет самостоятельную смысловую нагрузку; в хоровом звучании музыкальный материал арии приобретает еще большую яркость, силу, блеск. Этот номер — вершина в передаче чувств ликования, в выражении торжества филистимлян. Уже в следующий момент наступает внезапный и резкий перелом.

Сцена разрушения храма (№ 28, соль минор) решена как оркестровый эпизод. Его музыка так картинна и одновременно проникнута такой динамикой, что заменяет сценическое действие. Мелодия струнных инструментов «обрушивается» низвергающейся лавиной звуков. Хроматизмы, которые в нее вплетены, создают ощущение ужаса и смятения (см. пример 53).

Этот короткий внезапно вторгающийся симфонический эпизод обрамлен речитативными репликами Михи и Маноа — они с волнением комментируют происходящее. Следующий же затем хор филистимлян (№ 29, соль минор) развивает только что звучавшую оркестровую тему. Она и здесь проходит в оркестре, в то время как хору поручены короткие возгласы, передающие отчаянные крики гибнущих под обломками храма филистимлян (см. пример 54).

Еще один раз объединяет Гендель соседние музыкальные номера. Здесь связь раскрыта особенно интересно, так как следующий за оркестровым эпизодом хор не просто использует отдельные выразительные элементы его музыки (как это было, например, в № 23, где хор и речитатив Самсона связывались общим ритмическим движением) и не повторяет эту музыку целиком (как и в хоре № 27, звучащем за арией Далилы), а развивает ее, по-своему преломляет созданный оркестром образ. Очень характерно, что такое стремление к непрерывности музыкального развития, к преодолению обособленности отдельных номеров проявляется в наиболее драматических моментах оратории.

Это развязка драмы. Музыкальные номера, которые звучат дальше, воспринимаются как своеобразное послесловие. Они посвящены памяти героя. Настроение скорби в них постепенно преодолевается. На смену ему приходят иные чувства — радость, торжество победы.

Ария Михи (№ 31, фа минор) невелика по размерам; она непосредственно переходит в хор (№ 32), построенный на том же музыкальном материале. Содержание арии — оплакивание героя. Характер этой музыки определяет ее пластичная мелодия; глубокое страдание слышится в «никнувших» мотивах, в общей нисходящей направленности ее рисунка (см. пример 55).

Но ария включает в себе и другие черты: мажорная тональность (ми-бемоль мажор), активно устремляющаяся вверх (по звукам тонического трезвучия) мелодия с ясными, устойчивыми интонациями — все это определяет ее не только скорбный, но и героический склад (см. пример 56).

Траурный марш (№ 33, до мажор) включает в себе тот же «эмоциональный сплав» скорби и мужества. Но здесь волевое начало господствует. Раскрывая трагический образ, композитор вместе с тем утверждает в нем светлую оптимистическую идею произведения —

прославление подвига. Траурный марш одновременно становится гимном в честь героя²⁸.

Этот симфонический эпизод написан в светлой тональности до мажор. Вместе с тем особенности жанра траурного марша в нем очень ясно выявлены. Тяжело «ступают» аккорды оркестра, басы мерно отбивают ритм, подчеркивая настроение трагической неотвратимости. Мелодическое развитие основано на медленном, «затрудненном» восхождении. Отдельные звенья мелодии постоянно «соскальзывают» вниз. Не удержавшись на завоеванном вершинном звуке, вся мелодия также медленно сползает вниз. Интонации вздохов пронизывают эту музыку. В мажоре они звучат строго, сурово (см. пример 57).

Форма марша — развернутый период с очень четкой структурой. Это тридцатидвухтактовое построение распадается на восьмитактовые предложения, каждое из которых проводится дважды, в разном оркестровом звучании²⁹. Развитие темы основано на своеобразной «игре» тональных тяготений: уже в первом предложении из до мажора композитор намечает уход в фа мажор. Появляющийся в такте 6 звук *си-бемоль* преобразует до-мажорную тонику в доминанту фа мажора. Однако отклонение это не реализуется. Доминантовая гармония до мажора вновь возвращает слушателя в основную тональность. Тем не менее ее тоника не дается. Первое предложение заканчивается половинным кадансом в до мажоре.

Во втором разделе формы доминанта до мажора, так и не получив разрешения в тонику, сама утверждает себя как тоническая гармония. Многократно повторяясь, трезвучие соль мажора превращается в тональный центр. В соль мажоре начинается развитие третьего предложения. Оно приводит к новому отклонению — в ре минор, причем впервые дается полная совершенная каденция. И только после того, как уход в новую тональ-

²⁸ Подобного рода героическая трактовка жанра похоронного марша снова предстанет в творчестве музыкантов эпохи французской революции, а позже с небывалой мощью — в искусстве Бетховена.

²⁹ Первый раз тема проводится в плотном изложении струнных, к которым присоединяются валторны, трубы, литавры. Во второй раз она звучит у деревянных инструментов в высоком регистре на фоне ударов литавр: точно доносится издали. В разных тембровых вариантах дана и вторая половина пьесы: вначале тема звучит у деревянных духовых, затем — у всего оркестра.

ность реально закреплена, возникает наконец до-мажорная тоника. Эта гармония воспринимается как «разрешающая» по отношению ко всему предыдущему развитию. В сопоставлении же с ре-минорным трезвучием она звучит особенно ярко. Тема марша проходит в мощном изложении всего оркестра, но на этот раз развитие музыкальной мысли остается в рамках до мажора. Восстановление основной тональности, совпадающее с возвращением начальных мелодических оборотов темы, придает форме произведения полную законченность.

Насыщенная «скрытыми» тяготениями, музыка марша при кажущейся простоте создает образ сложный, внутренне напряженный и глубокий.

Эмоциональное содержание последних номеров оратории уже определено музыкой траурного марша. Настроения радости, торжества постепенно вытесняют сумрак и скорбь. Ораторию заканчивают два хора израильтян. Если первый из них (№ 35, соль минор) еще проникнут светлой печалью, то заключительный хор (№ 37) — это победный гимн. Его тональность (ре мажор), подвижные, виртуозные распевы хоровых партий вызывают в памяти музыку первого хора филистимлян. Здесь, как и там, мелодические контуры прямолинейны, гармонии просты и броски. В музыке заключительного хора по-своему претворены и хоральные звучания, неоднократно использовавшиеся для характеристики израильтян. По временам голоса хора и оркестра соединяются в аккорды: неторопливый темп придает им особую весомость. Трубные сигналы в оркестре, широкие «разливы» мелодических волн, наконец, величаво-торжественная каденция, данная в замедленном темпе, наполняют эту музыку праздничностью и светом.

Оратория сочетает в себе острый драматизм и фресковую монументальность. Отдельные ее номера, а порой и целые эпизоды захватывают напряженностью звучания. Однако произведение в целом оставляет впечатление эпической широты и мощи.

Скульптурная завершенность всех номеров соединяется в «Самсоне» с цельностью общего драматургического плана. Здесь ясно прочерчены две линии музыкально-драматического развития, связанные с характеристикой двух борющихся народов — израильтян и филистимлян. Одна из них — линия «восходящего», другая —

«нисходящего» движения. Для каждой группы образов использован определенный круг выразительных средств. Однако по мере приближения развязки музыкальные образы израильтян вбирают черты, поначалу присущие музыке филистимлян. Так, фанфарные попевки, маршевость, которые связывались с образами торжествующих врагов, в конце оратории становятся средством воплощения победных чувств израильтян³⁰. Использование определенного комплекса выразительных средств придает произведению цельность. Изменения же, которые этот музыкальный материал претерпевает, отмечают этапы образно-смыслового развития.

Важную роль в оратории играет тональный план, объединяющий отдельные номера в стройное музыкальное целое. Последовательная смена тональностей строго подчинена логике сюжета и, в конечном счете, — раскрытию идеи произведения. Так, в первой части вслед за блестящим ре мажором (хор филистимлян) тональные краски внезапно и резко темнеют. Ария Самсона написана в ми миноре. Хор израильтян и ария Маноя также выдержаны в минорном звучании (ля минор, ре минор). Тональное развитие идет по квинтовому кругу в сторону бемольных тональностей. Хор израильтян «Враги падут», отличающийся новым — приподнятым — эмоциональным тоном, резко выделяется и тонально: здесь возникает внезапный терцовый сдвиг из ре минора в си-бемоль мажор. Так наряду с контрастным противопоставлением (первый хор филистимлян и все остальные номера) в тональном плане намечается единая линия музыкального развития, связанная с характеристикой израильтян. Она направлена от сумрачных звучаний — к светлым и словно уже предвещает оптимистическую развязку драмы:

Хор фили- стимлян	↓	Ария Самсона	Хор из- раильтян	Ария Маноя	↑	Хор изра- ильтян («Враги падут»)	Хор изра- ильтян
ре мажор		ми минор	ля минор	ре минор		си-бемоль мажор	фа мажор

³⁰ Такая трактовка музыкально-выразительных средств возможна потому, что музыка оратории воплощает не столько конкретные характеры, сколько обобщенные чувства, свойственные тому или иному герою.

Во второй части, сюжетно более сложной, раскрывается более пестрая картина тональных связей. Однако и здесь обнаруживается внутренняя логика. Ария Миши написана в тональности ми-бемоль мажор, она продолжает развивать ту сферу звучаний, которая утвердилась в конце первой части. В следующей затем арии Далилы осуществляется внезапный и резкий уход в тональность си минор. Так подчеркивается вторжение нового, чуждого образа, возникающая вследствие этого конфликтность ситуации.

Тональное развитие второй части в целом направлено к ре мажору. Хор израильтян в ля миноре и соль-мажорный хор филистимлян — вехи на этом пути. Они подготавливают заключительный хор. По смыслу последний номер предвосхищает финал всей оратории. Характерно, что это — двойной хор. В характеристике филистимлян тональность ре мажор уже была представлена прежде. В музыке же израильтян ре мажор завоеван в ходе постепенного развития:

Ария Миши	Ария Далилы	Дует Сам- сона и Далилы	Ария Харафы	Дует Сам- сона и Харафы	Хор из- раиль- тян	Хор фили- стим- лян	Двой- ной хор
--------------	----------------	----------------------------------	----------------	----------------------------------	--------------------------	------------------------------	---------------------

ми-бемоль мажор	си ми- нор	ля ма- жор	си-бемоль мажор	ля ми- нор	ля ми- нор	соль мажор	ре мажор
--------------------	---------------	---------------	--------------------	---------------	---------------	---------------	-------------

Тональный план третьей части по-своему отражает те тональные связи, которые установились в первой части оратории. Здесь также ярко выделяется си-бемоль мажор — в арии Самсона (в первой части с этой тональностью связан хор «Враги падут»). Ми минор знаменует резкий поворот в развитии действия — это тональность блестящей арии Далилы (в первой части ми минор тоже появился в переломный момент действия — в скорбной арии Самсона).

Сцена разрушения храма и следующий за ней хор филистимлян написаны в соль миноре. Родственная по отношению к си-бемоль мажору, эта тональность уже подготавливает заключительный ре мажор (она является его минорной субдоминантой).

В целом тональное развитие третьей части имеет обратную по сравнению с первой направленность: от бемольных тональностей, которые господствуют вначале (узловые моменты драмы), оно устремлено к ре мажору.

Ми-минорная ария Далилы вторгается как резко конфликтный эпизод — и отстраняется последующим развитием³¹. Лишь только два номера, звучащие в преддверии заключительного хора, не подчинены единой логике тонального движения: ария Михи и траурный марш.

Оба эпизода близки по содержанию (оплакивание героя) и имеют свой самостоятельный тональный центр: до мажор (фа-минорная ария Михи связана с до мажором как его минорная субдоминанта). И может быть, именно оттого, что он резко выпадает из единой цепи тональностей, этот до мажор звучит особенно рельефно. Соль минор, окружающий его с двух сторон, подчеркивает яркий свет этой тональности³².

Ария Харафы	Хор изра- ильтян	Ария Самсо- на	Ария Дали- лы	Сцена разру- шения храма и хор	Ария Михи с хо- ром	Траур- ный марш	Хор изра- ильтян	Заключи- тельный хор изра- ильтян
			↓	↓				
до	ля	си-бе-	ми	соль	фа	до	соль	ре
минор	минор	моль	минор	минор	минор	мажор	минор	мажор
		мажор						

Ре мажор, начав ораторию (хор № 2), завершает ее. Безусловно, это — главная тональность всего произведения. Если в первой части она была связана с характеристикой филистимлян, если в финале второй части она звучала в хоре, выражающем чувства обоих народов, то в конце оратории она утверждается в гимническом хоре израильтян.

Вся форма оратории кажется одновременно мудрой и простой. Избегая внешней риторики, скупыми и строгими средствами раскрыл Гендель в музыке величественную идею подвига. Библейская легенда, по-своему прочитанная музыкантом, прозвучала как гимн свобо-
долюбию и героизму, самопожертвованию во имя народа.

³¹ Интересно сравнить этот эпизод с моментом появления Далилы во второй части оратории. Гендель дважды применяет прием неожиданного тонального «смещения» в аналогичных драматических ситуациях.

³² В более развернутой редакции оратории траурный марш написан в тональности ре мажор, что сближает его с заключительным хором.

Гендель никогда не ограничивал себя рамками какого-либо жанра. Многолетняя работа над оперой, затем над ораторией отнюдь не помешала ему отдавать немало творческих сил и инструментальной музыке. Большое значение имело то, что композитор был исполнителем-импровизатором, превосходно владевшим и клавесином, и органом. Это стимулировало создание музыки для обоих инструментов. Но и оркестровая, и ансамблевая музыка (с участием струнных и духовых инструментов) представлена в его творчестве разнообразно и самобытно.

В любом из инструментальных жанров Гендель был тесно связан со сложившимися традициями, хотя постоянно обогащал и развивал их, преодолевая установившееся представление о выразительных возможностях инструментов. Так и к началу XVIII века еще сохранилась старая традиция в трактовке клавишных инструментов: музыка для клавесина и органа не дифференцировалась, она могла быть исполнена без каких-либо изменений и на том и на другом инструменте. Гендель отдал дань этой традиции, опубликовав ряд сборников пьес, само название которых говорит об этом: например, «Шесть фуг для органа или чембало с оркестром». Нередко он сам исполнял на органе произведения, написанные для клавесина, и наоборот. Такая возможность определялась самим складом музыкального материала, особенностями его изложения и развития. Но в творчестве Генделя проявляется и новая тенденция развития стилей органной и клавирной музыки.

Органное искусство сложилось в ту эпоху как искусство концертное по своему духу. Уже говорилось о традиции органных концертов в церкви во внебогослужебное время. Небольшие органы имелись и в некоторых концертных залах. Известно, например, что Гендель исполнял органные произведения в антрактах между частями своих ораторий. Расчет на большую слушательскую аудиторию определял яркий, красочный характер музыки, важную роль тембровых, звуковысотных, динамических контрастов. Именно так понимает возможности органа Гендель. Примечательно, что, нарушая сложившиеся представления, композитор создавал для органа концерты, тогда как традиционными жанрами были хоральные обработки, фантазии, токкаты или пре-

людии с фугами. Свои концерты для органа с оркестром Гендель исполнял уже не в церкви, а в концертном зале, в сугубо светской обстановке, причем многие импровизировал³³. То, что эта музыка предназначалась для слушателей, пришедших в концертный зал, предопределило ее язык — простоту мелодических линий, большую роль танцевальности, несложность развития мысли. Даже фуги, которые Гендель вводил в качестве самостоятельной части во многие органные концерты, написаны на песенные или танцевальные темы широкого контура.

Клавирная музыка

В отличие от органной, клавирная музыка была предназначена для аудитории просвещенных любителей, звучала в аристократических салонах. Сам склад ее камернее, тоньше, стиль письма — изысканнее, большую роль играли интонационные, гармонические, фактурные детали. Все это в значительной мере предопределялось особенностями самого инструмента. Способ звукоизвлечения на клавесине и клавикорде не располагал к мелодической широте и певучести. Нежный серебристый тембр, легкость и отрывистость звучания в значительной степени предопределяли характер музыки, создаваемой для клавира. Это были танцы, обычно объединявшиеся в сюитные циклы, небольшие пьесы с характеристическими названиями, либо вариации на песенные или танцевальные темы. В клавирных произведениях выработались к началу XVIII века определенные приемы изложения: своеобразные фигурации и пассажи, в которых проявилась специфика инструмента. Особенно детально была разработана область орнаментальных украшений: мелизмы придавали клавирной музыке утонченность, одухотворенность, а вместе с тем и продлевали быстро угасавший звук.

Гендель стремился раздвинуть границы клавирной музыки, придать ей большую серьезность и глубину. Среди созданных им произведений — фантазии, прелюдии, фуги, сонаты, сюиты.

Девятнадцать сюит Генделя одновременно и следуют сложившимся традициям и обновляют их. Индивидуаль-

³³ Об этом свидетельствуют сохранившиеся нотные записи орган-ных концертов, в которых указаны лишь основные «вехи» импровизации, но не выписан весь нотный текст.

ность композитора проявилась в сближении музыки сюит с его ораториями, с органными произведениями. Он вводит в сюиты циклы вариаций (ария с вариациями, например), импровизационные (прелюдии, фантазии) и полифонические (фуга) формы. Классическую последовательность танцев сюиты Гендель сохраняет редко, лишь в одном из циклов представлены все четыре танца. Как правило, композитор выбирает некоторые из них, дополняя затем цикл другими пьесами. Нередко дает отдельным пьесам названия обобщенного характера: *Largo*, *Andante*, *Allegro*. В них, как и в танцах, выдерживается от начала до конца один и тот же тип ритмического движения, но связи с конкретным танцем выражены мало, о чем и говорят названия.

Музыкальный стиль сюит сочетает черты камерной и органной концертности. В некоторых пьесах больше ощутима клавесинность (легкая прозрачность звучания, выразительность деталей), в других — органность (густая, плотная звучность, широта изложения, красочные смены регистров). Такое сочетание различных черт создает немалые трудности для исполнителей, требуя и тонкости игры, и размаха.

Каждый сюитный цикл Генделя отличается от остальных. Композитор всегда находит индивидуальное решение, сохраняя при этом главные, родовые признаки жанра. Одним из таких примеров может служить сюита № 7.

Сюита № 7, соль минор представляет собой большой цикл из шести разнохарактерных пьес. Лишь трем из них даны названия танцев: сарабанда — четвертая часть, жига — пятая и пассакалия — шестая, три начальные же — увертюра, *Andante* и *Allegro* не были традиционными для жанра сюиты. Придавая единство целому, Гендель сближает эти пьесы с танцевальными частями сюиты. Так, и в *Andante* и в *Allegro* подчеркнута выразительная роль определенных ритмических формул, устойчивых типов движения, что придает им оттенок жанровости. Можно даже говорить о конкретных ассоциациях с аллемандой (*Andante*) и курантой (*Allegro*). Музыка *Andante* идет в размере $\frac{1}{4}$, она нетороплива, как и традиционные аллеманды, с которыми ее еще больше сближает полифоническое изложение. В *Allegro* Гендель сохраняет характерный для куранты размер — $\frac{3}{8}$ и свойственную ей живость движения. Лишь увертюра не имеет непосредственных связей с

танцевальностью, но ее местоположение (первая часть) оправдывает это отличие от всех остальных: она вводит в цикл.

Внутреннее развитие цикла органично и целенаправленно. В масштабе целого сопоставляются два контрастных образных начала: суровая сосредоточенность, углубленность — и энергия, воля, действенность. Впервые представленные в увертюре, имеющей внутренне контрастное музыкальное содержание, они затем возникают в последующих частях: при этом каждая пьеса обобщенно воплощает одно чувство. Узловые части сюиты — увертюра, сарабанда и пассакалия — выделяются своей глубиной и серьезностью. *Andante*, *Allegro*, жига призваны внести разрядку, они менее индивидуализированы, больше основаны на принципе моторности. В результате характерный для старинной сюиты контраст типов движения дополняется и в конечном счете заменяется гораздо более значительным контрастом образов. Противопоставляя части цикла, композитор вместе с тем выявляет существующие между ними связи, намечая путь сквозного образного развития. Для инструментального цикла первой половины XVIII века это было ново и очень перспективно.

Трехчастная увертюра, открывающая сюиту, прекрасна в своей величавости и строгой простоте. Соотношение частей в ней напоминает французскую оперную увертюру: медленная, сурово-сдержанная первая часть сменяется энергичной, устремленной второй, после чего краткое заключение возвращает слушателя к первоначальному образу. Ассоциации с оперной музыкой очень непосредственны: четко очерченная мелодия первого раздела заключает в себе интонации патетических возгласов, идущих от оперной декламации. Пунктирный ритм, размеренность движения напоминают о торжественных шествиях, столь характерных для французского оперного театра. Своей ремаркой — *Grave*, *Maestoso* — Гендель это особо подчеркивает. Насыщенность аккордовой фактуры, даже некоторая грузность ее, вовсе не свойственная клавирной музыке XVIII века, воспроизводит особенности оркестрового звучания (см. пример 58).

Характер музыки второго раздела (*Presto*) также связан с традициями оперы, близок к героическим ариям. Его мелодия, основанная на коротких призывных попевках, изложена в маршевом ритме и несет в себе огромный заряд энергии (см. пример 59).

Полифонический строй музыки (начало раздела представляет собой фугато) вызывает также ассоциации и с хоровыми эпизодами ораторий Генделя.

Опора на сложившиеся в оперном театре (а также и в различных хоровых жанрах) типы мелодических оборотов, способ изложения, ритмические формулы придают этой музыке сценическую яркость и вместе с тем наделяют обобщающей выразительностью. Контраст сосредоточенности и действенности приобретает по-театральному яркий характер.

Вместе с тем Гендель не только противопоставляет, но и тематически объединяет разделы увертюры. Основной мелодический оборот второго раздела с пунктирным ритмом впервые возникает в начале пьесы. Общность проявляется и в тональном плане: от соль минора к си-бемоль мажору и снова к соль минору³⁴. Однако во втором разделе выделяется новая тональность — си-бемоль минор. Это потемнение колорита *Presto* воспринимается также как проявление его внутренних связей с первым минорным разделом. Контраст и единство — таков принцип не только увертюры, но и всей сюиты.

От увертюры смысловые нити протягиваются к сарабанде — четвертой части цикла. Связь этих пьес проявляется в глубине и внутренней сдержанности лирического высказывания. Медленный темп (*Andante*), простой аккордовый склад, декламационные обороты в мелодии напоминают о первом разделе увертюры. Однако в целом эмоциональный тонус сарабанды отличен от увертюры: в ней не столько суровость и энергия, сколько скорбный лиризм. Иной здесь и тип мелодической декламации: преобладают ниспадающие обороты с характерной горестной выразительностью. Ритмическая организация мотивов создает эффект «торможения»: относительно короткий затактовый звук сменяется затем двумя выдержанными длительностями. Моменты остановок полны значимости — они углубляют скорбное раздумье (см. пример 60).

Все развитие основано на варьировании начального мелодического оборота при неизменности ритмической формулы. Поэтому момент изменения ритма в кульминации особенно ярко выделяет ее — первая доля такта

³⁴ Эта тональная последовательность сохраняется во всех частях цикла: устремленность от минора к мажору с последующим возвращением к исходной тональности.

дробится, резко обостряя выразительность «падающего» мотива; он приобретает оттенок горькой сокрушенности³⁵.

При всей строгости лирического высказывания напряженное интонационное развитие выделяет сарабанду среди всех пьес цикла как наиболее эмоционально непосредственную.

Путь сквозного образного развития от увертюры и сарабанды приводит к пассакалии, последней части сюиты. Суровостью тона, «укрупненностью» образа она связана и с увертюрой, и с сарабандой. Есть прямые «переключки» и в чисто музыкальном отношении — в пассакалии повторяется ритмическая формула, возникшая в первой части цикла. Но во многом знакомый образ осмыслен теперь по-новому (см. пример 61).

Пассакалия представляет собой цикл внутри цикла, так как написана в форме старинных вариаций на выдержанный бас³⁶. Характер этой музыки раскрывается прежде всего в особой чеканности ритма темы, в той неуклонности, с которой осуществляется движение музыкальной мысли. Мелодия ее основана на приеме секвенцирования, сглаживающем выразительность отдельных интонаций. Пассакалия, в отличие от увертюры и сарабанды, связана с образами органного, а не оперного искусства. Это обнаруживается не только в характере темы, но — еще больше — в особенностях ее развития. Важную роль здесь играют общая направленность звуковых потоков, сопоставление регистров, полифонические наложения разных мелодических линий и т. д. Так, в первой и тринадцатой вариациях использование низких регистров окрашивает тему в сумрачные тона, в десятой — более светлое звучание придают теме высокие, звонкие регистры. Во второй и третьей вариациях Гендель использует прием контрапунктической перестановки голосов (нижний голос становится верхним и наоборот)³⁷ — один и тот же образ получает разное

³⁵ Сходный мелодический оборот звучит в предсмертной арии Дидоны из оперы Пёрселла «Дидона и Эней». Не исключено, что музыка сарабанды возникла под ее влиянием.

³⁶ Вариации на выдержанный бас (или по-итальянски — на *basso ostinato*) — старинный тип вариаций, где в качестве темы используется басовая мелодия. Она либо остается неизменной, либо меняется несущественно, в то время как верхние голоса варьируются. Эта форма связана с использованием полифонических методов письма.

³⁷ Такой прием называется двойным контрапунктом. Наиболее частый случай — двойной контрапункт октавы, при котором один из голосов переносится на октаву.

звуковое «освещение». В целом развитие вариационного цикла связано с учащением ритмической пульсации, расширением звукового диапазона. Последняя вариация является его итогом и апофеозом. Она излагается широкими «волнами», вздымающимися в нижнем и верхнем голосах. Но и здесь звуковой поток «обуздан» единообразным и простым ритмом. Сдержанная вначале, музыка пассакалии приобретает огромную действенность, силу и размах (пример 62).

Такова основная драматургическая линия сюиты — утверждение контраста и единства суровой сдержанности и энергичной действенности. Выразительность ее оттеняется и подчеркивается контрастными моментами «отстранения». Эту роль выполняют остальные три пьесы сюиты: *Andante*, *Allegro*, жига, музыка которых отличается большей непритязательностью содержания. Мелодическое разворачивание в них непрерывно, текуче. *Andante* выделяется из всех трех пьес лирической окраской — элегической, мечтательной. Его мелодия гибка, протяженна, однако гораздо менее индивидуализирована, чем мелодия предшествовавшей ей увертюры (см. пример 63).

Allegro контрастирует с *Andante* характером движения, но не образным строем. Напротив, между *Andante* и *Allegro* существуют несомненные связи: их мелодии исходят из общей основы. Это ясно ощущается при сравнении начальных тактов двух пьес (см. пример 64).

Но в медленной пьесе (*Andante*) внимание слушателя привлекается к отдельным интонациям, а в быстрой (*Allegro*) на первый план выступает моторность. Поэтому *Allegro* еще менее индивидуализировано. Его музыка обобщенно передает эмоциональные состояния, ассоциирующиеся с движением (душевное беспокойство, устремленность к чему-то). Она окрашена в затемненные, но не мрачные тона: преобладает минор, фактура же, основанная на чистом двухголосии, ясна и прозрачна.

Вторая и третья пьесы оттеняют силу эмоций уже прозвучавшей увертюры и подготавливают появление сарабанды.

Жига, в свою очередь, близка и *Andante* (мягкостью мелодических интонаций) и *Allegro* (быстрым темпом, единообразием ритмики, непрерывностью движения). Соединяя черты этих двух пьес, она контрастирует с последующей пассакалией (см. пример 65).

Последняя часть сюиты, будучи истинным финалом произведения, завершает линию музыкально-образного развития, идущую от увертюры и сарабанды, и своеобразно претворяет тот тип музыкального высказывания, который предстает в трех «отстраняющих» номерах (общие формы движения, господство единой ритмической стихии). С особой мощью и пафосом провозглашает она торжество человеческой воли. В логике образного развития сюиты нельзя не усмотреть черт, ведущих к Бетховену, у которого подобная линия сквозного развития цикла получит новое утверждение в концепции «от мрака к свету».

Оркестровая музыка

В оркестровой музыке Генделя ясно определились два направления. Одно из них представлено его сюитами «Музыка на воде» и «Музыка фейерверка», то есть пленэрными жанрами. Склад пьес, входящих в сюиты, прост, их тематизм несложен. Гендель достигает в них броскости, доступности и яркости впечатления, внося живописные контрасты групп инструментов, динамики, усиливая роль духовых. Подобных произведений у Генделя совсем немного, но в исторической перспективе эти опыты композитора очень интересны. Проблема создания музыки улиц и площадей, музыки массового воздействия будет поставлена вскоре после Генделя в иных социальных условиях в эпоху французской буржуазной революции. Знаменательно, что именно Гендель дал предпосылки для решения этой проблемы.

Самая интересная и художественно значительная часть его инструментального наследия — *concerti grossi*, представляющие другое направление в оркестровом творчестве Генделя.

Жанр *concerto grosso* во времена Генделя был еще совсем молод, но уже прочно вошел в концертную жизнь европейских стран. Уже в 1710-х годах этот жанр проник в другие страны — Германию, Голландию. Итальянский композитор Франческо Джеминиани, с которым Гендель был близок и дружен, способствовал распространению *concerto grosso* в Англии. В творчестве итальянских мастеров с *concerto grosso* в это время успешно соперничал сольный скрипичный концерт. Его утверждение связано с именем А. Вивальди. Этому жанру отдал

должное И. С. Бах. Гендель остался верен *concerto grosso* в том виде, в каком он существовал у Корелли: *concertino* и *grosso* не противостоят друг другу, а взаимодействуют, порой же их партии полностью сливаются.

Весь строй концертов Корелли был чрезвычайно близок Генделю: строгая и возвышенная простота, эмоциональная сила, сдержанный пафос, стройность целого при разнообразии частей в цикле. Создавая в 30-е годы XVIII века (примерно через четверть века после смерти Корелли) свои концерты, Гендель исходил из этого классического типа, но подчинил трактовку концерта своей индивидуальности. Главное в его концертах — та же монументальность и широта, которые присущи всему его творчеству. Импозиантность медленных вступлений, сила ораторского пафоса быстрых частей, внушительность контрастов в цикле, уверенная очерченность словно высеченного резцом скульптора тематизма — таковы общие черты концертов Генделя. Они впитали сложившиеся типы музыкальной образности эпохи: торжественность французской увертюры, энергию полифонического развития, изящество и грацию танцевальности, светлый мягкий лиризм пасторальных жанров. Гендель склонен не к утверждению типичного цикла, а к постоянному его обновлению и индивидуализации. При этом сохраняются, конечно, некоторые устойчивые принципы конструкции, например обязательные контрасты частей, использование танцевальных ритмов, последовательности медленного вступления и полифонической быстрой части, напоминающей французскую увертюру, углубленные *Adagio* или *Andante* в центре цикла.

Как мастер оркестра Гендель проявил себя и в операх, и в ораториях. При этом связь между оркестровыми эпизодами этих музыкально-драматических жанров и концертами у Генделя была и внутренняя, образно-смысловая, и внешняя, прямая: много раз он использовал одну и ту же музыку в опере или оратории и в концерте. Темы его инструментальных фуг иногда вводились в вокальные жанры. Это типичное для эпохи переплетение вокального и инструментального начал определяло единство образного содержания и стиля различных сфер творчества Генделя.

Concerto grosso соль минор, op. 6 № 6. В 1739 году Гендель издал в Лондоне двенадцать Больших концертов. Каждый из них одинаково достоин внимания. Шестой, соль-минорный, интересен как пример жанра

концерта для оркестра, где функции всех партий равноценны.

Концерт соль минор написан для струнного оркестра и цифрованного баса, партию которого обычно исполняют на клавесине. Пять частей концерта составляют стройный, симметричный цикл. Его центр — пасторальный *Musette* (третья часть). По обе стороны от него расположены парами две первые и две последние части. Они примерно равнозначны друг другу по масштабам и словно уравнивают широкую и красиво распланированную композицию. При этом первая и вторая части внутренне связаны: вторая — fuga, первая воспринимается как прелюдийное введение в нее. Создается как бы «малый цикл» внутри более крупного. Связь этих частей усилена еще и тем, что первая оканчивается на доминанте соль минора (в котором написаны все части, кроме третьей) и непосредственно переходит во вторую часть. Образуется последовательность типа французской увертюры. Две последние части, очень близкие друг другу, представляют собой словно два варианта финала (четырёхдольное и трёхдольное *Allegri*). Самый сильный контраст в цикл вносит *Musette* — единственная мажорная его часть.

Таким образом, строение цикла интересно и индивидуально. Между его частями возникают многообразные связи-соотношения: то это контраст (вторая и третья, третья и четвертая части), то продолжение и дополнение (четвертая и пятая части), то особое взаимоотношение по типу прелюдия — fuga (первая и вторая части). Такое строение включает в себе большие художественные возможности: цикл объединяет в себе образы раздумья, возвышенной патетики, действенной энергии, светлого созерцания, волевой устремленности, уверенной силы.

Первая часть — *Larghetto e affetuoso*. Все в ней выражает могучие порывы духа. Общий облик музыки трагедийный, но столь свойственная Генделю сдержанность выражения придает этой трагедийности оттенок сурового величия.

Мелодия состоит из коротких непреклонных оборотов-фраз. Хоральные аккорды, тяжело ступая (в ритме сарабанды), поддерживают ее (см. пример 66).

Тяжеловесная фактура, компактное звучание оркестра с уходящими глубоко вниз басами, рельефный ритмический рисунок с частыми синкопами, пунктирами и

долго выдержанными звуками, неожиданные гармонические переходы, контрасты динамики — все эти средства выразительности направлены уверенной рукой большого мастера к одной цели — созданию образа, где сплавлены раздумье и порыв, глубокое чувство и власть интеллекта. Эта музыка Генделя обращена к высоким человеческим помыслам. Мелодика первой части расчленена, будто патетический речитатив, течение ее периодически приостанавливается паузами, в нее вплетаются сильные драматические возгласы восклицательного склада. При строго выдержанном соль миноре особенно заметны отходы от главной тональности — си-бемоль мажор и еще больше — внезапный фа мажор. Весь стиль этой музыки вызывает параллель с величественными архитектурными сооружениями.

Вторая часть, мужественная и уверенная, написана в форме фуги. Очень типична для Генделя ее тема — сильно, размашисто очерченная мелодия в диапазоне октавы с упругим чеканным ритмом (см. пример 67).

Хроматические интонации в ней чередуются с решительными скачками на квинту и октаву, каждый звук оказывается как бы скандированным. Тема включает в себе действенную силу. Это качество еще возрастает в следующих разделах формы — в разработке и репризе. Развитие устремлено к мощной заключительной кульминации. Тема звучит в фуге не так уж часто: дважды в разработке (в до миноре и ре миноре) и один раз в репризе (в главной тональности). Не на полифонические преобразования ее обращено главное внимание композитора; для него важнее другое — непрерывное интонационное развитие во всех голосах: интонациями темы пронизаны и все противосложения, и интермедии. Такой процесс развития, примененный в полифонической форме, предвосхищает будущую симфоническую разработочность, черты которой в первой половине XVIII века заметны во многих произведениях.

Здесь проявляется характерная особенность генделевской полифонии — сочетание ее с аккордово-гармоническим складом. Аккордовые вертикали временами даже затушевывают полифоническую природу жанра фуги (см. пример 68).

К этому предрасполагает сама тема, так как каждый ее звук — опорный тон аккорда. В ней слышны и те тональности, которые дальше играют существенную

роль в развитии (си-бемоль мажор и до минор)³⁸. По мере развертывания музыки звучание аккордов становится плотнее, массивнее. Особой мощи оно достигает в репризе — кульминации фуги: тема «уходит» в низкий регистр, почти все голоса удваиваются. Такое нарастание звучности создает драматический эффект: единый поток, как лавина, устремлен к заключительным аккордам. И тут Гендель применяет простой, но очень выразительный прием: на доминантовой гармонии движение вдруг прерывается. Его энергия была так действенна, что, кажется, паузы еще полнятся звучаниями. А затем в темпе *Adagio* идет уже собственно каданс — тяжелый, внушительный, «прочный». Этим простым, сильным штрихом Гендель завершил создание могучего образа, от которого веет энергией, несокрушимостью.

Третья часть концерта — *Musette*. Его музыка течет плавно, спокойно, развертывается длительно, настраивая на созерцательный лад. Тональность — светлый ми-бемоль мажор, выдержанные «волыночные» басы создают ощущение устойчивости и покоя. Танцевальная ритмика *Musette* очень пластична³⁹. Певучая мелодия звучит преимущественно в высоком регистре, расположение голосов в аккордах — широкое, «просторное». Вся фактура в целом усиливает ощущение просторности, наполненности воздухом (см. пример 69).

Musette написан в широко развернутой трехчастной форме с контрастной серединой. В среднем разделе движение ускорено, меняется ритм, усилено общее звучание: это торжественная и мощная кульминация всей части. Таким образом, третья часть концерта разрастается в широкое полотно — красочное, контрастное, богатое эмоциональными оттенками.

Две последние части, обе в соль миноре и в темпе *Allegro*, полны оживления, пронизаны деятельной устремленностью. Пятая, последняя часть по смыслу дополняет четвертую. Обе они, как уже говорилось, выполняют роль финала.

Четвертая часть концерта несколько сходна с

³⁸ Отклонение в си-бемоль мажор ощутимо во всех интермедиях. Тени и свет перемежаются в фуге, усугубляя впечатление силы и мужественности. До минор — тональность начала разработки.

³⁹ Мюзет — французский танец на $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{4}$ или $\frac{6}{8}$. Сопровождался волынкой, поэтому и получил такое название (*Musette* — волынка). В XVIII веке мюзет часто входил в оркестровые и клавирные сюиты, иногда вводился в гавот в качестве средней части.

фугой (второй частью); тема основывается на размашистых ходах — скачках (октава, уменьшенная септима, квинта); ритм упруг и энергичен; аккордовая фактура массивна (пример 70).

Вертикали аккордов Гендель здесь особо подчеркивает, они приходятся на каждую долю, чеканя ритм. Несколько раз через все регистры струнного оркестра «перебрасываются» трезвучия, секст- и квартсекстаккорды на pedalном басу. Эти массы звучаний создают впечатление яркости, приподнятости.

Гомофонный склад переплетается в этой части с приемами развития, характерными для полифонических форм: тема то полностью выступает на первый план, компактная и рельефная, то «растворяется» в эпизодах типа интермедий, то разворачивается в пространственных секвентных построениях.

Allegro написано в широко развитой старинной двухчастной форме⁴⁰. Одна тема получает в нем длительное развитие — тональное, секвентное, фактурное. Оно начинается еще в пределах первой части и активизируется во второй, не прекращаясь до конца, даже в коде. Внутри первой части тональное движение ведет от тоники через параллельный мажор (си-бемоль мажор) к доминанте (ре минору). Четкая полная каденция в ре миноре разграничивает две части. Во второй части развитие идет от доминантовой тональности (ре минора) через субдоминанту (до минор) к главной тональности в заключении. Создается стройная и симметричная двухчастность. И вместе с тем эта форма динамична, устремленна. Энергия нарастает волнообразно, приводя к кульминациям — в конце первой части, в центре второй и наконец в коде. Динамичность формы выражена и в том, что тема в полном

⁴⁰ Старинная двухчастная форма получила распространение в конце XVII — первой половине XVIII века, одновременно с фугой. Ее признаки — одностебельность, длительное развитие темы во второй, более протяженной части, использование полифонических приемов (вплоть до сближения с фугой, хотя встречаются и обратные случаи — отсутствие полифонии). Ее первая, более короткая часть обычно оканчивалась в доминантовой тональности (в минорных произведениях возможен также параллельный мажор). Вторая, отталкиваясь от тональности конца первой части, приводила после долгого тонального развития, с уклоном в субдоминанту, к главной тональности. Тематическая реприза этой форме несвойственна, лишь каденции часто бывали сходными: в первой части в подчиненной тональности, во второй — в главной. Эта форма постоянно встречается в сюитах и Генделя, и Баха.

виде дается только в самом начале. Все последующие ее проведения, в том числе и в начале второй части,— это лишь толчок к секвентному развитию, которое начинается уже после первого двутактного ядра темы. И даже в конце Гендель не «восстанавливает» ее целиком (как чаще всего бывает в полифонических формах, в том числе и баховских). Напротив, в коде развитие особенно интенсивно. Оно достигает драматической вершины на гармонии II низкой ступени («неаполитанский секстаккорд») и заключается неоднократным повторением каданса (пример 71).

Широтой, мощью, торжественностью и напряжением всех сил *Allegro* напоминает многие драматические хоры ораторий Генделя.

Пятая часть — одновременно взволнованная и сдержанная, строгая и простая (пример 72).

Основную восходяще-восклицательную интонацию темы уравнивает и сдерживает нисходящее триольное движение, затеняя колорит. Но в целом мелодия этой части устремлена к верхнему регистру, звучит светло и чисто. Не раз использует здесь Гендель диалогические приемы — переключки регистров и голосов, противопоставление *f* и *p*. Подчас возникает своего рода дуэт — вопросительные возгласы и мрачные, непреклонные ответы. Такое противопоставление применено Генделем и в заключительных тактах. Сурово звучат октавные ходы, но вопреки им *Allegro* завершается тонко очерченной мелодией скрипок. Она вобрала в себя и начальную восходящую интонацию, словно обобщая смысл музыки этой части (пример 73).

Внутреннее строение пятой части более просто, чем четвертой, развитие в ней не столь широко развернуто. Но различие их не только в этом: если четвертую можно сопоставить с хором, то пятую — с соло, эмоции в ней более индивидуализированы.

Следовательно, линия образного развития в концерте идет от скорбно-величавого раздумья, через контраст мужественной энергии и спокойного созерцания — к оживленности, действительности.

Гендель передал в концерте многогранность восприятия мира. Это мир — полный драматизма. Вспоминаются слова Р. Роллана о *concerti grossi* Генделя: «Чтобы понять их, недостаточно хороших ушей,— нужно иметь глаза, чтобы видеть, и сердце, чтобы чувствовать»⁴

⁴ Роллан Ромен. Указ. соч., с. 130.

Глава 3

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ

(1685—1750)

Среди величайших композиторов прошлого Бах — явление исключительное. Этот художник и сегодня кажется нам неисчерпаемым, его творчество — всеобъемлющим. Именно глубиной и всеохватностью баховского искусства был потрясен Бетховен, когда воскликнул: «Не ручей, а море должно быть имя ему»¹. Брамс, подчеркивая уникальность оставленного Бахом духовного наследия, говорил: «Если бы вся музыкальная литература — Бетховен, Шуберт, Шуман — исчезла, это было бы крайне печально, но если бы мы потеряли Баха — я был бы безутешен»².

Ровесник Генделя, Бах, как и Гендель, воплотил существенные стороны своей эпохи, однако иные: если Гендель олицетворяет ее героику, действительность, то Бах — ее богатую, сложную духовную жизнь. Композитор раскрыл внутренний мир своего современника, труженика и мыслителя, его высокий нравственный идеал. Но проблемы и образы баховского искусства созвучны не только его времени, они близки и иным поколениям людей, поистине вечны.

«Чтобы воспринять художественное произведение, половину работы над ним должен проделать сам воспринимающий», — говорил Ф. Бузони³. В начале XIX века Бах казался почти загадкой. Гёте, познакомившись с его произведениями, говорил о нем: «...лейпцигский кантор — божественное явление: он ясен и все-таки необъясним»⁴. Лишь постепенно раскрывалась глубочайшая сущность баховского искусства, очевиднее становилась та исключительная роль, которую он сыграл в истории музыкального искусства. Бах обобщил, подытожил художественные тенденции большой исторической

¹ Bach по-немецки — ручей.

² Цит. по кн.: Хаммершлаг Янош. Если бы Бах вел дневник. Будапешт, 1965, с. 129.

³ Цит. по кн.: Коган Г. Ферруччо Бузони. М., 1971, с. 3.

⁴ Цит. по кн.: Хаммершлаг Янош. Если бы Бах вел дневник, с. 121.

эпохи. И вместе с тем всей силой своего гения он устремлен в будущее. Творческими предсказаниями Баха питалось музыкальное искусство XIX и XX веков — вплоть до наших дней. Советский исследователь музыки академик Б. В. Асафьев писал, что Бах сделал так много, что воспринимается не как личность, а как целая «творческая лаборатория». Нерасторжимыми нитями связанный с немецкой жизнью, ее культурой, Бах стал выразителем духовных сил своего народа.

Бах — музыкант-философ, размышляющий о самых глубоких, вечных вопросах человеческого бытия: о жизни и смерти, о нравственном долге и предназначении человека. Но менее всего этот художник склонен к отвлеченному философствованию, к холодной «игре ума». Его философия — не умозрительные построения, она всегда окрашена чувством, искренним и правдивым.

Бах — лирик. Каждая строчка его музыки согрета теплом человеческого сердца. Но как бы ни были проникновенны лирические высказывания Баха, мы всегда ощущаем в них могучую дисциплинирующую власть разума. Чувство поверяется разумом; мысль вызывает живой эмоциональный отклик — таков Бах. Нельзя понять его искусство, не ощутив этого нерасторжимого единства.

Многосторонность Баха ошеломляет. Острейший драматизм и чистая созерцательная лирика, воплощение чувств больших народных масс и интимная исповедь — все вмещает его искусство. Маленькие детские пьесы из тетради Анны Магдалины Бах соседствуют с грандиозными органными фантазиями, высокий пафос мессы си минор и пассионов — с живой жанровостью «Кофейной кантаты». Ему равно доступно величественное и простое.

Создание музыки было для Баха самой сутью жизни. Говорить о творчестве, о вдохновении он не умел и не любил. Его отношение к процессу сочинения было воспринято им от поколений его предшественников-музыкантов: Бах рассматривал его, прежде всего, как акт мастерства. Именно эту сторону творчества композитор и старался передать своим ученикам. Все остальное было его сокровенным миром, скрытым от посторонних глаз.

Этот образованнейший музыкант был великим самоучкой. Всем, что Бах знал и умел, он был обязан прежде всего самому себе. Рано осиротев, он прошел суровую жизненную школу, научился сам думать и забо-

титься о своем будущем⁵. Его пытливость не имела пределов, его упорство способно было преодолеть любые преграды. Музыкант-практик до мозга костей, он все постигал на деле. Отвлеченные научные теории он не любил. Его учителями и наставниками были великие мастера прошлого и современные музыканты. Бах не устал учиться у них — вплоть до самой смерти. Композитор часто переписывал их произведения: таким образом он узнавал во всех тонкостях особенности творчества того или иного художника, общие законы композиции. Эта работа была не только полезна, она доставляла Баху огромную радость общения с искусством. Его музыкальные познания были поистине энциклопедическими. Бах изучил творчество итальянцев (Вивальди, Корелли, Фрескобальди, Палестрины), французов (выше других он ставил Фр. Куперена) и уж, конечно, искусство великих немецких мастеров (Фробергера, Пахельбеля, Букстехуде, Рейнкена и многих, многих других). Он готов был отправиться в далекий путь только для того, чтобы послушать игру прославленного музыканта и поучиться у него. Никакие предвзятые идеи не мешали его постижению музыки — для него существовало только живое, реальное искусство.

Практический склад его ума обнаруживается во всем. Например, в великолепном понимании устройства современных инструментов и в самостоятельном конструировании новых⁶. Больше же всего — в творчестве. Сочиняя музыку, Бах исходил прежде всего из тех реальных задач, которые ставила перед ним служба музыканта, и из тех возможностей, которые она ему давала. Он хорошо представлял исполнителей своих произведений и их слушателей, учитывал даже имеющиеся в его распоря-

⁵ Бах родился в семье музыканта в небольшом городке Эйзенахе (Тюрингия), где провел свои детские годы. Музыкальное образование начал под руководством отца. Осиротев в десять лет, он перешел на попечение старшего брата Иоганна Кристофа, также музыканта, жившего в Ордруфе; под его руководством он продолжал музыкальное обучение. Материальная стесненность семьи брата побудила Баха искать средства к самостоятельному существованию. В 1700 году он переехал в Лüneбург: занятия в гимназии совмещались здесь с пением в хоре, за которое Бах получал небольшое вознаграждение. С 1703 года началась самостоятельная служба, а вместе с ней и творческая жизнь музыканта. В течение нескольких месяцев он работал придворным скрипачом в Веймаре, в том же году переехал в Арнштадт.

⁶ Бах изобрел клавиесин-лютню, по его эскизам была сконструирована новая разновидность виолы — виола-помпоза.

жении инструменты⁷. Обращение к тем или иным жанрам в разные периоды творчества также в значительной степени было продиктовано условиями, в которые ставила его служба музыканта. Так, в Арнштадте, а затем в Веймаре композитор много работал над органическими сочинениями⁸. Причину этого следует искать не только в огромной любви Баха к этому инструменту, не только в глубоком освоении им традиций немецкого и итальянского органного искусства, но еще и в том простом обстоятельстве, что здесь он имел в своем распоряжении орган (очень хороший — в Новой церкви в Арнштадте, небольшой, но также обладавший красивым, ровным звуком — в Веймаре).

В обязанности Баха-музыканта входило не только исполнять, но и сочинять музыку⁹. Он писал по заказу тех, у кого служил. В XVIII веке такое положение вещей было нормой, тем более — в условиях немецкой действительности, где открытая концертная жизнь, дающая возможность иных взаимоотношений между музыкантом и слушателем, лишь только зарождалась. Как нечто естественное воспринимал свое положение и Бах — едва ли он мог помышлять о лучшем. Удивительно же другое: как в этих условиях сумел он сохранить верность самому себе, с такой исчерпывающей силой высказать себя в искусстве. Конечно, работа в тех или иных жанрах отвечала и внутренним побуждениям музыканта. Но когда изменяющиеся жизненные обстоятельства предъявляли ему новые требования, он демонстрировал редкую разносторонность своих художественных интересов и поистине неисчерпаемые возможности. Впрочем, Бах многое писал и независимо от своих служебных обязанностей, он пользовался для этого каждой свободной минутой. Картина его творчества предстает широкой и цельной. Преемственные связи объединяют разные периоды, обнаруживая удиви-

⁷ Например, состав оркестра в кантатах, созданных им в Лейпциге, нередко зависел от того, в какое время года произведение сочинялось, так как летом часть исполнителей (студенты университета, пополнявшие оркестр) покидала город.

⁸ В Арнштадте Бах жил в течение четырех лет (с 1703 по 1707), работая органистом в Новой церкви. Недолгое время он провел в Мюльхаузене (1707), также в должности органиста. С 1708 по 1717 год Бах работал в Веймаре придворным органистом и камерным музыкантом при герцогском дворе.

⁹ Как это сохранялось еще в XVIII веке, профессия музыканта была универсальной: композитор и исполнитель сочетались в одном лице.

тельную внутреннюю целеустремленность музыканта.

Уже в Арнштадте композитор писал не только орган-ные произведения, но обращался также и к клавиру (среди сочинений этого времени — «Каприччио на отъезд возлюбленного брата»). В Арнштадте появились и его первые духовные кантаты. Годы жизни в Веймаре поражают интенсивностью творческой работы и первыми блистательными достижениями. Именно в Веймаре полностью раскрывается могучий гений Баха — органиста, исполнителя и композитора. Здесь создает он свои шедевры — крупные композиции (токкату и фугу ре минор, прелюдию и фугу ля минор, пассакалию) и орган-ные миниатюры (хоральные прелюдии).

Однако орган-ные произведения — лишь часть созданного им в эти годы. Бах и в Веймаре продолжал писать для клавира. Он впервые обратился к жанру клави-рного концерта, начав эту работу с переложения для клавира скрипичных концертов итальянских мастеров, в частности Вивальди. Особенно же много сил он отдавал духовной кантате. В дальнейшем этот жанр получит огромное развитие в творчестве Баха. Работа над кантатой будет связана с углублением замыслов, обогащением и усложнением приемов драматургии. В ранних сочинениях эта сторона была еще далеко не совершенна, но сама музыка — превосходна. Не случайно Бах использовал отдельные номера из них для своих более зрелых сочинений. В целом годы жизни в Веймаре существенны не только результатами, но и интенсивными творческими поисками в самых разных направлениях, экспериментированием, накоплением композиторского мастерства. Все это скажется в последующие годы¹⁰.

Переехав в Кётен¹¹ и заняв должность директора камерной музыки (то есть руководителя всей придвор-

¹⁰ Работа придворного музыканта и органиста требовала большой разносторонности. Бах выступал и как исполнитель (скрипач, клави-нинист, органист) и как композитор. Он должен был сочинять быстро и в разных жанрах. Для Баха это была настоящая школа композиторского мастерства. Кроме того, в Веймаре в его распоряжении была великолепная библиотека: здесь композитор мог знакомиться с музыкой итальянских и французских мастеров.

¹¹ Кётенский период (1717—1723) — это недолгие годы относительно спокойной жизни. Бах располагал здесь достаточным временем для творчества. Однако провинциальный уклад жизни этого небольшого городка, отсутствие связи с крупными центрами искусства (такими, как Гамбург, Лейпциг) заставили Баха после шестилетнего пребывания покинуть Кётен.

ной музыкальной жизни), получив в свое распоряжение первоклассную инструментальную капеллу, композитор сосредоточился прежде всего на жанрах инструментальной музыки. Отсутствие же органа на несколько лет почти исключило из его творчества органную музыку¹², так же как отсутствие хоровой капеллы — жанр кантаты. В Кётене композитор создает лучшие клавирные произведения (первый том «Хорошо темперированного клавира», «Хроматическую фантазию и фугу», Французские и Английские сюиты), здесь он пишет оркестровые концерты, сочиняет для скрипки, виолончели. Вообще же Кётен в значительной степени был реализацией задуманного в Веймаре, претворением на практике накопленного там опыта.

Последний период жизни Баха связан с Лейпцигом¹³. Композитор занимал здесь должность музикдиректора (руководителя музыкальной жизни города) и кантора школы при церкви св. Фомы¹⁴. Как и раньше, это определило основную направленность его творчества. В Лейпциге Бах посвятил себя прежде всего жанрам духовной вокально-инструментальной музыки: он создал лучшие духовные кантаты, оратории, пассионы¹⁵, мессу си минор — произведения, которые знаменуют самую высокую кульминацию в творчестве художника. Он сочинял в расчете на хор мальчиков, которым руководил, на вполне определенное время и место исполнения (к каждой воскресной службе, например, он должен был создавать новую кантату). Вместе с тем творчество этих лет — подлинное обобщение всего достигнутого прежде. Композитор доводит до высшего совершенства жанры и

¹² Князь Ангальт-Кётенский был кальвинистом, а этот вид протестантской службы исключал использование органа.

¹³ Это самый блестящий и самый трудный для Баха период; он охватывает двадцать семь лет — с 1723 года вплоть до смерти композитора в 1750 году.

¹⁴ Потребность в живом, непосредственном общении со слушателями побудила Баха взять на себя также руководство (в 1729 году) «музыкальной коллегией» (*Collegium musicum*), состоявшей из студентов университета. Своими регулярными выступлениями этот коллектив положил начало публичной концертной жизни Лейпцига. Он явился зародышем концертной организации (Гевандхауз), которая сыграла важнейшую роль в развитии немецкого музыкального искусства XIX века и сохраняет свое значение вплоть до наших дней.

¹⁵ «Страсти по Иоанну» были начаты еще в Кётене, однако закончены в Лейпциге. Не исключено, что Бах начал эту работу, уже имея в виду свой переезд в Лейпциг. «Страсти по Иоанну» — первое произведение, которое он исполнил в этом городе.

формы, над которыми трудился в течение многих и многих лет. Это относится, в первую очередь, к его вокально-инструментальным произведениям. В Лейпциге Бах продолжал писать и для органа: создал, в частности, целую серию хоральных обработок, в которых очень обогатил этот жанр. Он сочинял клавирную музыку: отшлифовал написанный в Кётене первый том «Хорошо темперированного клавира», создал второй том, завершил многолетнюю работу над клавирным концертом. Он продолжал работать над жанром сюиты, дав еще одно его решение в цикле партит. Уже на закате творчества в музыке Баха появляются новые черты. Она становится чуть холодней, стихия чувств все больше отступает перед ясным разумом: он царит, все подчиняя себе, «выстраивая» совершенные и мудрые формы. Таковы его последние работы — «Музыкальное приношение»¹⁶ и «Искусство фуги»¹⁷.

Композитор охватил почти все известные в его время жанры¹⁸, он их последовательно разрабатывал, выявляя всё новые скрытые в них выразительные ресурсы. Вынужденный применяться к нелегким жизненным обстоятельствам, Бах нигде не поступался своими творческими убеждениями. Это было непросто. Лишь только начав свой самостоятельный путь, молодой музыкант навлекает на себя гнев отцов церкви. В Арнштадте Баха упрекают за то, что его хоралы звучат слишком вы-

¹⁶ «Музыкальное приношение» написано Бахом в 1747 году. Тема была предложена ему для импровизации прусским королем Фридрихом II, двор которого в Потсдаме Бах посетил во время своей последней артистической поездки (он совершил ее главным образом для того, чтобы повидаться со старшим сыном — Филиппом Эммануэлем, служившим у Фридриха II). Вернувшись в Лейпциг, Бах написал на основе этой темы цикл полифонических пьес для клавира, который и переслал в дар королю. «Музыкальное приношение» включает, кроме того, сонату для скрипки, флейты и чембало, написанную на ту же тему.

¹⁷ «Искусство фуги» было задумано композитором как своего рода практическое пособие по фуге. Оно состоит из четырнадцати фуг и четырех канонов, написанных на одну тему. Существует в клавирном и в оркестровом вариантах.

¹⁸ Исключение составляет опера. Жанр итальянской оперы *seria*, широко известный в Германии, был чужд Баху (хотя он вовсе не отвергал его как слушатель; живя в Лейпциге, он любил ездить в Дрезден, где была итальянская оперная труппа, чтобы, как он говорил, «послушать песенки»). Оперы другого типа, которая могла бы удовлетворить Баха, в Германии, как известно, не существовало. Не обращаясь к опере непосредственно, Бах, тем не менее, испытал ее влияние и отдельные ее особенности по-своему претворил в других жанрах — вокальных и инструментальных.

чурно и сложно. Такое начало глубоко симптоматично. Нарекания, нравоучения будут преследовать Баха на протяжении всей жизни. Показательно, что наибольшей остроты этот конфликт художника с теми, кто олицетворяет власть¹⁹, достиг в Лейпциге, когда он вступил в пору своей высшей творческой зрелости. Бах испытал на себе все тяготы, которые уготованы были в Германии немецкому музыканту: мелочные придирки, оскорбительное попираание человеческого достоинства при полном непонимании искусства, которое он творил. И все-таки, наперекор нелепым требованиям, которые ему предъявляли, наперекор моде, шел Бах своим путем, тем, который подсказывал ему его гений. Втиснутый в «прокрустово ложе» немецкой действительности, он сумел сохранить редкую внутреннюю независимость²⁰.

По отзывам, которые оставили нам современники Баха, мы можем представить его облик: неуступчивый, упрямый с теми, кто вторгается в «святая святых» — в его творчество, пытается помешать внутренней свободе художника; гордый и независимый с начальством; зато удивительно доброжелательный в обычных житейских отношениях с людьми. Никто никогда не чувствовал над собой его превосходства. Его скромность изумляет. На вопрос о том, как он достиг такого совершенства в игре на органе, Бах, например, ответил: «Мне пришлось быть прилежным; кто будет столь же прилежен, достигнет того же»²¹. Скромность Баха естественно сочетается с сознанием собственного достоинства. Он прям и откровенен в своих суждениях, оценках и совершенно не способен кривить душой. Удивительно ли, что у него были враги? Но у Баха были и друзья, умевшие ценить его бескорыстие, честность, постоянную

¹⁹ Кантор церкви св. Фомы подчинялся «двойному» начальству: магистрату — городской светской власти, состоявшей из богатой буржуазной верхушки, и консистории, управлявшей всей церковной жизнью города.

²⁰ Особенно трудными были последние годы, когда Бах убеждается в тщетности попыток наладить систему обучения мальчиков-певчих, навести порядок в хоре. Он все больше замыкается в своей семье, в кругу близких ему людей. Усиливавшаяся слепота и две неудачные операции глаз (в 1749 году), совершенно лишившие его зрения, подорвали некогда могучее здоровье. После операции Бах уже не поднялся. Последние сочинения под диктовку композитора записывал его зять И. К. Альтшток. Смерть настигла Баха, когда он работал над хоралом «Я предстаю пред твоим престолом».

²¹ Форкель Иоганн Николаус. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастиана Баха. М., 1974, с. 73—74.

готовность прийти на помощь. В его доме всегда толпились люди. И. Н. Форкель, первый биограф композитора, пишет: «Всякий любитель искусства, жил ли он в одном городе с Бахом или приезжал издалека, мог зайти в его дом и быть уверенным, что найдет там радушный прием. Эта общительность Баха, а также его музыкальная слава были причиной того, что в его доме почти всегда бывали посетители»²². Баху было чуждо тщеславие. Он ничего не делал, чтобы упрочить свое имя, добиться признания. Когда, например, Маттесон, готовивший книгу о современных музыкантах, обратился к нему с просьбой прислать биографию, он не нашел для этого времени. Но Бах умел ценить все, что было великого в современном искусстве. Он мечтал о знакомстве с Генделем и делал все возможное, чтобы оно состоялось. Если этого не произошло, то не по вине Баха. Гендель, как и многие современники, прошел мимо Баха. Вероятнее всего, он его музыки просто не знал.

Громкая слава виртуоза-органиста и клавесиниста сопутствовала Баху на протяжении всей его жизни, с первых же самостоятельных шагов. Его импровизации, за клавесином и особенно на органе потрясали всех, кто его слышал. Прославленный органист, старец Рейнкен, услышав игру Баха, произнес: «Я думал, что это искусство уже давно умерло, но теперь я вижу, что оно живет в Вас!»²³ Его признавали незаурядным мастером-контрапунктистом. Величие же идей, духовное богатство его искусства осталось для большинства его современников «закрытой книгой». И этому были объективные причины.

Годы жизни и творчества Баха — время, когда утверждались новые идеалы в искусстве, связанные с художественными взглядами третьего сословия. Музыкантов и слушателей более всего привлекало воплощение естественных, простых душевных движений, картин природы, быта, данных также непосредственно, непредвзято. Этот культ естественности и простоты возник как своеобразная реакция на условность, вычурность аристократического искусства. В такой же, если не в большей, степени новые творческие тенденции были направлены против искусства церковного. Оно казалось теперь умозрительным, оторванным от жизни, от чело-

²² Форкель Иоганн Николаус. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастиана Баха, с. 73.

²³ Цит. по кн.: Хаммершлаг Янош. Если бы Бах вел дневник, с. 50.

веческой индивидуальности. В музыке побеждал новый — чувствительный — стиль. Даже серьезные художники готовы были отдать предпочтение пьесам, пусть малозначительным, но написанным в этой манере, перед серьезными работами, выдержанными в старинной полифонической форме. Таких взглядов придерживались не только современники Баха, но и следующее за ним поколение, его сыновья. Требование непосредственности своеобразно уживалось в это время со всевозможными рационалистическими теориями, строго классифицирующими разнообразный, сложный мир чувств, а также художественные формы, которые его воплощают. Пройдет еще много времени, прежде чем новое искусство станет глубоким, обретет обобщающую выразительность в творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена. Пока же шло «накопление сил». В этих условиях Бах казался устаревшим. То обстоятельство, что у него были произведения сугубо светские, абсолютно «в духе века», не могло изменить восприятия его искусства в целом. Современники Баха не были в этом виноваты. Церковному музыканту, полифонисту они предпочитали авторов новой, светской музыки. Едва ли и сам композитор предполагал, что из всего потока создававшейся вокруг него музыки только его произведения переживут века.

Искусство Баха, действительно, тесно связано с традицией. Однако традиционное проявилось у него в совершенно новом качестве, получило небывалое по глубине и, по существу, современное истолкование. Может быть, приверженность Баха традиции была вызвана осознанием его нерасторжимых связей с немецкой музыкальной культурой, которую он воспринял от семьи. Бах ощущал свою сопричастность развитию немецкого музыкального искусства, гордился своим музыкальным родом, даже сам составил генеалогическое древо, которое подарил затем сыну, Филиппу Эммануэлю. Пытливый ко всему в европейском художественном творчестве, он разрабатывал прежде всего формы немецкой музыки. Они более всего отвечали складу его индивидуальности, самому духу его образов, идей.

На протяжении XVII века немецкая музыка развивалась в первую очередь как музыка духовная. Религиозная тема, традиционная для немецкого искусства, занимала одно из главных мест и в творчестве Баха. Она получила у него этическое, нравственное истолкование. Искренне верующий, он находил

в религии прежде всего поучительный нравственный пример. Иисус Христос для Баха был олицетворением лучших духовных качеств человека. Композитора покоряла именно человечность его облика, его нравственное подвижничество, его способность возвыситься над собственным страданием и даже над самой смертью (напомним, что по легенде Иисус — сын бога, в образе человека спустившийся на землю, чтоб мученической смертью на кресте искупить грехи человечества). Баха потрясает величие духа Христа, способность к самопожертвованию во имя людей — и внешняя скромность героического свершения. Для него это был пример стойкости, верности раз избранному пути, способности черпать мужество в самом себе, в силе своего духа, своего разума. В таком понимании религии Бах отразил воспринятые им с детства и ставшие его собственными и а р о д н ы е представления о жизни и ее ценностях. Все заключено в человеке, в его нравственной сути, в чистоте его помыслов и дел. В отличие от средневековой религиозности с ее культом страдания, Бах делает акцент на другом — на красоте человека, его духовном величии — и в этом выступает наследником великих идей Ренессанса. С религиозной темой он связывает самые серьезные раздумья о смысле человеческого бытия, на ее основе раскрывает современные и очень близкие народу идеалы добра и справедливости. Таковы баховские оратории и духовные кантаты, более же всего — его пассионы, месса си минор. Старое обретает у Баха новый смысл.

Религиозная тема вовсе не исчерпывает всего содержания баховского творчества. Он умеет быть не только серьезным, но и простым, непосредственным, ценить шутку, бесхитростную прелесть народного быта, он знает радость общения с природой и с друзьями — и все это находит отражение в его творчестве. Так, например, прощаясь с братом, Бах пишет «Каприччио на отъезд возлюбленного брата», в котором с подкупающей простосердечностью передает и уговоры близких остаться, и грусть расставания, и звук почтового рожка (какой характерный образ немецкого быта! Он будет претворен и много позже — в песенном творчестве Шуберта). Все эти образы переданы с такой естественностью — точно живые зарисовки с натуры.

Но среди светских произведений Баха есть и иные: никак не связанные с религиозной тематикой, они насыщаются образами лирических раздумий, часто скорб-

ных, порой глубоко трагических, как будто пришедших из его пассионов или духовных кантат. Религиозные же сочинения наполняются живой, конкретной образностью, многие их страницы словно «списаны» с действительной, реальной жизни. Религиозное и светское очень тесно переплетается в творчестве Баха. Для него все это — жизнь в ее самых разных проявлениях.

Связи Баха с традицией обнаруживаются в его обращении к старинным формам хоровой музыки: они более всего отвечали грандиозным замыслам музыканта. Его привлекала сама специфика хоровой звучности, дающая возможность воплощать коллективные чувства, говорить от лица не одного, но многих. Развернутые хоровые формы открывали композитору путь к большим образным обобщениям. Ни один другой из существовавших в то время жанров такой возможности ему не давал. Когда, например, Бах писал хор «Kirie eleison» для мессы си минор, он воплощал в этой музыке мысли и чувства многих поколений людей, которые вкладывали в слова молитвы свои надежды, упования, горечь прожитых лет, тоску по лучшему. Величие Баха раскрылось именно в глубине обобщения, в умении уловить и понять «голоса поколений».

Впрочем, Бах разрабатывал не только старинные жанры и формы, но также и те, которые были связаны с новым, светским содержанием (например, сюиты, оркестровые и сольные концерты); некоторые же из них начали свою жизнь именно в его творчестве (клавирный концерт).

Бах — великий полифонист, и в этом смысле он предстает завершителем целой исторической эпохи. Сложные контрапунктические комбинации голосов для него — живая, поэтическая речь. Композитор выявляет колоссальные выразительные возможности полифонии и, прежде всего, ее способность раскрывать музыкальную мысль в развитии, обнаруживать внутреннюю логику и закономерность этого развития. Свойственная полифонии непрерывность музыкального течения давала Баху возможность раскрывать процесс становления мысли-чувства. Вместе с тем сама природа полифонической музыки с ее строгими композиционными нормами, требующими тщательной продуманности целого и деталей, накладывала свой отпечаток и на художественный образ: он неизбежно заключал в себе не только эмоциональную стихию, но и строгое рациональное на-

чало. Эти особенности полифонической музыки отвечали складу творческой личности Баха. Полифония стала у него могучим средством выражения богатейшего и самого разнообразного жизненного содержания: от сокровенных лирических высказываний, углубленных исповедей-раздумий до зарисовок больших народных сцен.

Композитор разрабатывает различные полифонические формы. Более же всего — фугу. Эта форма приобретает в его творчестве (так же, как и в творчестве Генделя) свои законченные, классические черты. Ее строгий интеллектуализм соответствовал характеру баховского восприятия мира. Ее логика была особенно привлекательна для анализирующего и обобщающего мышления Баха.

В полифонической музыке Баха раскрывается его изумительный дар мелодиста.

Протяженные, ритмически свободные, мелодии Баха захватывают напряженной «жизнью» своих интонаций, часто хроматизированных, в основе своей вокальных. Вместе с тем их рисунок бывает сложен, по-инструментальному извилист и разветвлен. Такого рода мелодии могут быть названы синтетическими, вокально-инструментальными. Важнейшее их свойство — широту — композитор воспринял от старинных немецких народных напевов, которым свойственна именно протяженность мелодических линий, свобода метра и ритма.

Конечно, не весь мелодизм Баха таков. У него есть мелодии с ясными контурами, четкими танцевальными ритмами. Бах опирается не только на старинную, но и на современную немецкую народную песню с присущей ей четкостью, квадратностью структуры. Вообще исчерпать характеристику мелодического стиля композитора каким-нибудь одним определением невозможно, настолько он богат и разнообразен.

Исключительная сконцентрированность высказывания — важнейшее качество баховского мелодизма. Ярче всего оно раскрылось в темах его фуг. Каждая интонация, каждый ритмический сдвиг полны в них значительности, глубокого содержания. Иногда в них узнаются отголоски знакомых жанров — темы баховских произведений подчас напоминают песню или танец, в них можно услышать патетическую декламацию и маршевую поступь. Все это придает им яркую образность. И что особенно существенно, во всех случаях темы заключают огромный заряд энергии. Они являются смысловым

зерном всего произведения и одновременно его «строительным материалом».

Особый и очень значительный «пласт» в музыке Баха составляют мелодии протестантских хоралов. В истоке своем — народные или близкие народным, напевы эти за двести лет своего бытования в условиях церкви, конечно, изменили свой облик, приобрели бо́льшую сдержанность, строгость. Вместе с тем они получили широкое распространение не только в церкви, но и в быту, стали — уже в этом новом качестве — музыкой немецкого народа. Композитор очень широко и по-разному использует мелодии протестантских хоралов, то разрабатывая и усложняя эти напевы, то сохраняя в первоизданной строгой простоте. Но во всех случаях он возвращает им былую экспрессию, словно «расковывает» их выразительность. Хоралы для Баха — это живые носители народных мыслей и чувств. Включение их в музыкальную ткань произведений приближало сложные баховские замыслы к слушателям, делало понятными.

Великий мелодист и полифонист, Бах не менее велик и в области гармонии. Сложная аккордика часто возникала у него из сплетения самостоятельных полифонических линий. Но Бах разрабатывал и собственно гармонический стиль: диатоника и хроматика равно представлены в его музыке; очень характерно использование насыщенных септаккордовых звучаний. Но, пожалуй, самые смелые открытия гармонического мышления композитора связаны с разработкой логики тонального развития, с выявлением тех закономерностей становления образа, которые раскрываются через последовательно утверждающийся, строго обоснованный тональный план. Логика тональных связей нашла наиболее законченное выражение в фуге. Сопоставление тоники и доминанты в экспозиции, дающее импульс к развитию музыкального материала, уход в более далекие — субдоминантовые — сферы в разработке, наконец, утверждение основной тональности, устоя в репризе — эти тональные тяготения, так последовательно выявленные Бахом, нашли развитие в дальнейшем. Они легли в основу всей классической музыки XVIII—XIX веков и сохранили свое значение вплоть до наших дней. В частности же, они были разработаны в такой важнейшей форме новой музыки, как сонатная.

Произведения Баха отличаются законченностью целого, единством, неуклонностью развития, подчиненного

одной направляющей мысли. Музыкант стремится выявить все возможности материала — образно-смысловые, композиционные. Развитие, а не показ уже сложившегося образа — вот что прежде всего характеризует баховские формы, большие и малые. Особенно напряженной творческой работой, требующей сосредоточения всех духовных сил, было для него создание темы. Дальше развитие шло по естественным внутренним законам, в значительной степени диктуемым самой темой.

Произведения композитора наделены и другим важным свойством — пластичностью, стройностью архитектуры. Каждая мелодическая линия имеет здесь художественное обоснование, малейшие частные элементы строго согласуются с целым. Современники рассказывают о тонком понимании, скорее даже интуитивном постижении композитором законов архитектурного строительства²⁴. Это чутье нашло своеобразное претворение в баховском разворачивании музыкальных форм. Его произведения захватывают не только выразительностью, но и безупречной завершенностью, гармоничностью — красотой.

К концу XVIII века казалось, что музыка Баха безнадежно забыта. Память о лейпцигском канторе жила, «теплилась» лишь в среде музыкантов. Но даже те, кто им восхищался, — Моцарт, Бетховен — мало его знали. Рукописи Баха пылились на полках архивов, многие рассеялись по городам Германии, безвозвратно погибли.

В XIX веке началось медленное, но упорное возрождение искусства великого музыканта. Появление первой биографии композитора, написанной И. Н. Форкелем и опубликованной в 1802 году, привлекает внимание к забытому мастеру. Работа эта проникнута подлинным энтузиазмом. «Произведения, которые оставил нам Бах, — пишет Форкель, — бесценное национальное сокровище; ни у одного народа нет ничего подобного». Заканчивает же книгу словами: «И этот человек — величайший поэт музыки и величайший в музыке оратор, оратор, равного которому нет и едва ли будет, — этот человек был немцем. Гордись им, отечество, гордись, но будь и достойно его!»²⁵ Следом за первой появляются и другие работы о Бахе. Одновременно воскре-

²⁴ См. об этом в кн.: Швейцер Альберт. Иоганн Себастьян Бах, с. 156.

²⁵ Форкель Иоганн Николаус. Указ. соч., с. 116.

шается и сама музыка. К. Цельтер пропагандирует его хоровые произведения. Особенно же знаменательным событием было исполнение «Страстей по Матфею» под руководством юного Мендельсона в 1829 году, ровно через сто лет после их сочинения. «Переполненный зал казался храмом,— вспоминает Фанни Мендельсон, сестра композитора,— среди присутствовавших царил торжественное благоговение; только изредка раздавались произвольные изъявления глубоко взволнованного чувства»²⁶.

Созданное в 1850 году «Баховское общество» (его активным членом был Шуман) собирает рукописи и начинает издавать первое собрание сочинений Баха. Эта работа была завершена лишь в 1900 году. Начавшееся в 50-е годы прошлого столетия систематическое изучение баховского наследия постепенно приподнимает завесу, скрывавшую подлинное лицо этого художника. Исследования продолжались в течение XIX века, они ведутся в наши дни, но источник не исчерпан и едва ли будет когда-нибудь исчерпан до конца.

Величие Баха со все новой силой утверждается в каждую следующую эпоху. Музыканты-романтики первыми склонились перед его гением. Они увидели в нем своего учителя и предтечу. На протяжении XIX века Бах все глубже проникает в художественную жизнь Германии, а затем — Европы, Америки. В XX веке его музыка не только не устарела — она кажется особенно современной. И может быть, именно нынешнему веку, трагическому и величественному одновременно, требующему философского осмысления мира и человека в этом мире, искусство Баха особенно близко. «И. С. Бахи властвуют над своим временем со слишком большой высоты, чтобы оказывать на него прямое влияние; они вне своего века; лучи, исходящие от них, чувствуются лишь на расстоянии», — говорит Р. Роллан²⁷.

Художественное наследие Баха стало неотъемлемой частью нашей духовной жизни. На его музыке воспитываются профессионалы, она звучит в концертах, принося любителям музыки радость и нравственное обновление. Имя этого гения, этого скромного музыканта-труженика окружено благоговейным чувством. Местом палом-

²⁶ Цит. по кн.: Швейцер Альберт. Иоганн Себастьян Бах, с. 174.

²⁷ Роллан Ромен. Музыкальное путешествие в страну прошлого. — Указ. изд., с. 147.

ничества людей со всего света стала в Лейпциге церковь св. Фомы, где в алтарной части на простой надгробной плите высечено: «И. С. Бах».

ОРГАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Орган — любимый инструмент И. С. Баха, спутник всей его творческой жизни. В игре на органе, в импровизациях на этом инструменте, в создании музыки для него Бах особенно глубоко проявлял свое артистическое я. Он мог доверять органу и высокое духовное начало, и строгость и серьезность помыслов, и величие и пафос чувств. Орган давал Баху возможность обращаться к людям на том языке, который был ему особенно близок. В условиях органного исполнительства раскрылся дар Баха-импровизатора. Композитор-исполнитель поражал слушателей глубиной мысли, искусством развития начальной темы (часто она была заимствована у кого-либо из современников: импровизировать на чужую тему было традицией эпохи) и мастерством игры. Баховскую импровизацию обычно венчала большая fuga, построенная по всем правилам композиции, что свидетельствует о том, насколько естественными были для Баха полифонические формы, даже столь сложные, как fuga. В его импровизациях вдохновенная фантазия сочеталась с мудрым художественным расчетом.

В трактовке органа Бах продолжал традиции европейской музыки. Издавна это был инструмент, способный выражать чувства множества людей. В творчестве предшественников Баха выработались и соответствующие приемы: длительные пласты звучаний, контрасты высокого и низкого регистров, *forte* и *piano*, красочные тембровые сопоставления, чередование мощного полнозвучия аккордов, быстрых пассажей различного рисунка и особенно впечатляющего в таком музыкальном контексте одно- или двухголосия певучих мелодий. Ко времени Баха орган стал самым мощным и многокрасочным инструментом. Соперничать с ним не мог и оркестр первой половины XVIII века. Неудивительно, что именно для органа Бах создал свои самые крупные и величественные инструментальные произведения. Его органное творчество стало кульминацией в развитии этого вида музыкального искусства Европы.

Бах обращался к тем жанрам, которые складывались в органной музыке с начала XVII века. Это хоральные обработки, которые принято называть хоральными прелюдиями (у Баха они названы по-разному, чаще всего просто хоралами), а также прелюдии, фантазии или токкаты с фугами. Обобщающая роль баховского творчества выразилась в том, что эти жанры композитор довел до классической завершенности.

В основе органных хоральных прелюдий лежит протестантский хорал, то есть мелодика вокального склада. Традиции обработок хорала в Германии сложились еще до Баха. Немецкие органисты XVII—начала XVIII века то оставляли хоральный напев в неизменном виде, лишь расцвечивая его узорчатыми мелодическими линиями сверху или снизу, то словно растворяли его в ведущем голосе произведения, то, разделяя на отдельные фрагменты, создавали на темы хорала имитационно-полифонические композиции. Бах был хорошо знаком со всеми видами обработок хорала, но, как и во всех других сферах творчества, усвоив традиции, истолковал их по-своему. Его главной задачей было сохранить мелодическую целостность хорала, его вокальную природу с помощью и композиции, и фактуры, и регистровки. Внесение в органную музыку вокального начала обогатило и одухотворило ее. Образный строй хоральных прелюдий Баха в большой мере определяется содержанием поэтических текстов хоралов: это чаще всего размышления о человеке, о его нравственном долге, о выпадающих на его долю радостях и горестях. Все в них просто и естественно, без выпренности и риторики, но глубоко значительно и возвышенно. Через хоральные обработки у Баха осуществлялась связь между двумя обширными областями его творчества — собственно вокальной и органной.

В хоральных прелюдиях для Баха важнее красочность и тембровое многообразие органа, чем огромная сила его звучания и необозримые технические возможности. Хоральные прелюдии впечатляют тонкостью колорита, богатыми оттенками, красотой и певучестью мелодического голоса, выразительными противопоставлениями и сочетаниями регистров.

Другой вид баховских произведений для органа — прелюдии, фантазии и токкаты с фугами — вырос на основе традиций чисто инструментальных. Такого рода пьесы создавались с давних пор и нидерландскими, и итальянскими, и немецкими мастерами. На

основе свободной импровизации возникли прелюдии, токкаты и фантазии. Интеллектуальное начало проявлялось в фуге. Но особенностью мышления музыкантов добаховского поколения было то, что эти контрастные типы органных произведений существовали у них не столько как части цикла, сколько как разделы одной композиции: в таких смешанных формах сменяли друг друга прелюдийно-импровизационные и фугированные эпизоды. Именно так были построены токкаты Букстехуде, которые производили на Баха столь глубокое впечатление. И только Бах строго и определенно разграничил импровизационное и рационально организованное начало в двух отдельных частях цикла «прелюдия—фуга»²⁸. Образцы такого малого цикла встречались и у предшественников Баха (в том числе и у Букстехуде), но тогда они не были еще художественной «нормой»; у Баха же это стало закономерностью.

Неразрывность двух частей малого цикла обусловлена самой спецификой художественного мышления. Бах открывает в этом единстве всё новые и новые выразительные возможности. Части и контрастируют друг другу, и вступают в своеобразное взаимодействие. На первый план выступает то контраст, то связи частей цикла. Роль импровизационных прелюдий, фантазий, токкат отнюдь не только вступительная: они становятся начальным этапом развития целостной идеи произведения.

Фантазии, токкаты и прелюдии с фугами Баха воплощают иные образы, чем хоральные обработки. В контрастных противопоставлениях частей раскрывается величие духа художника, его драматическое понимание мира, вдохновенность чувств. Сложное взаимодействие всех элементов прелюдии, фантазии или токкаты с неумолимой последовательностью развития мысли фуги способно выражать неисчерпаемо многообразное содержание. В этом помогают Баху и виртуозные возможности инструмента, всегда подчиненные им художественной идее.

Бах написал сотни органных произведений различных жанров: от скромных, камерных композиций (хоральных прелюдий) до грандиозных музыкальных по-

²⁸ Говоря «прелюдия—фуга», мы имеем в виду и другие варианты: «фантазия—фуга», «токката—фуга». Для краткости повторять все эти названия в дальнейшем не будем.

лотен (фантазии—фуги). В XIX и XX веках некоторые из них стали репертуарными в фортепианных переложениях. Многие музыканты создали свои варианты фортепианных обработок — Ф. Лист, Ф. Бузони, К. Таузиг, М. Рeger; в советской музыке — С. Фейнберг, Д. Кабалевский, В. Мержанов и другие. Транскрипции сыграли большую роль в распространении баховского творчества, впервые познакомив слушателей, да и музыкантов с этой стороной искусства художника. Но все же истинная красота и глубокий смысл органных произведений Баха раскрывается лишь в оригинальном звучании — на том инструменте, для которого они были созданы.

Токката, Adagio и fuga до мажор

Это грандиозное произведение, созданное в Веймаре в годы зрелости композитора, отличается монументальностью масштабов, мощью звучаний, силой эмоций.

Ставший для Баха типичным двухчастный цикл (токката—фуга) здесь расширен за счет медленной части (Intermezzo, Adagio²⁹), помещенной между токкатой и фугой. Последний раздел Adagio—Grave по своему музыкально-образному строю и средствам выражения так отличен от всего Intermezzo, что приобретает самостоятельное значение в цикле. Вместе с тем токкату и Adagio—Grave объединяет последовательная линия эмоционального развития: долго накапливаемое напряжение, внешне ощутимое, но еще не доведенное до вершины — в токкате, скрытое, подспудное — в Adagio, приходит к кульминационному выражению в Grave. При этом контраст всех частей цикла огромен. Патетика токкаты, углубленнейшее созерцание Adagio, духовная мощь Grave и, наконец, полное переключение в иную сферу — динамическая моторность фуги (на тему танцевального склада) — таковы образные грани этой величественной композиции. Охватывая, обобщая различные стороны человеческого бытия, произведение это своим всеобъемлющим содержанием предвосхищает будущие симфонические циклы.

²⁹ В органном оригинале нет названия «Intermezzo», оно дано Ф. Бузони при переложении произведения для фортепиано. «Adagio» указано в нотах, но не вынесено в название (органый оригинал обозначен: «Токката и fuga»).

Музыка первой части цикла — токкаты — развертывается длительно, широко. Импровизационность изложения определяет ее форму, состоящую из двух крупных разделов: вступительного и основного. Virtuозность, блеск звучаний, большое их разнообразие раскрывают эпико-драматическую сущность произведения. Драматично начало токкаты — настойчивые возгласы, разделяемые паузами, и категорически утвердительный пассаж, будто ставящий точку (см. пример 74).

В угловатом рисунке каждого возгласа скрыто внутреннее беспокойство. Это сжатое смысловое зерно произведения, его своеобразная заставка. Следующий затем поток пассажей — выражение энергии, воодушевления и патетики. Таков облик первого из двух построений вступительного раздела. В начале второго построения Бах сдерживает этот порыв. Здесь устанавливается более эпический тон, сохраняется пассажное движение, но меняется его рисунок (аккордовый вместо гаммообразного) и длительности (в основном шестнадцатые вместо тридцатьвторых). Течение музыки несколько замедляется, ее развертывание становится более постепенным. Оба построения завершаются полными каденциями в главной тональности, которые рельефно отграничивают их один от другого. Так складывается форма токкаты: каждая грань отчетлива, в отличие от бесцезурности развития, характерной, например, для клавирных прелюдий.

Основной по смыслу раздел токкаты, следующий за вступительным, мелодически более содержателен. Почти все его тематические элементы выросли из предыдущих. В первом же такте появляется напряженная мелодия, складывающаяся из небольших интонаций-«ячеек», развивающихся секвентно (см. пример 75).

Это — новая мысль токкаты, но в ее ритмическом рисунке есть сходство с вступительным возгласом, хотя здесь он вплетен в мелодию большей протяженности, постепенно, повествовательно развертывающуюся (см. примеры 74 и 75). Еще один тематический элемент второго раздела токкаты, появившись несколько позднее, затем постоянно сопутствует первому (см. пример 76).

Его происхождение из предыдущего раздела легко определяется слухом (движение по звукам аккорда). По мере развертывания музыкального потока эти аккордовые фигуры приобретают все большее смысловое значение, превращаясь в сущности во вторую тему,

равнозначную первой. Из фигуративной мелодии вырастают полные, насыщенные аккорды.

Таким образом, все музыкальное содержание этого раздела токкаты является развитием тех элементов, которые во вступлении были даны в более общем, неиндивидуализированном виде. Бах скрепляет этим большую композицию, импровизационную по природе. Членение на относительно завершённые разделы, виртуозно-пассажный характер некоторых, смена типов движения — все это говорит об импровизационности как принципе формообразования токкаты. Но в ней есть и ясная объединяющая логика: основной раздел обобщает музыкальный материал первого, вступительного, вырастает из него. Внутри этого раздела многократно проходят, вариационно изменяясь, две его темы в ряде родственных тональностей (в соль мажоре, ля миноре, ми миноре), затем снова возвращаясь в до мажор. В центре раздела широко развита сфера минора, мажор обрамляет ее, выступая особенно ярко и торжественно в заключении; кроме того, при этом происходит расширение масштабов (лишь последнее проведение равно первому), неуклонно нарастает общая звучность, уплотняется фактура, разветвляется ткань голосов. Создается ощущение последовательного, направленного движения к величественной вершине. На последнем этапе, который начинается с ми-минорного проведения, в действие вводится басовый пласт звучности (органная педаль) — мощное средство подхода к кульминации у Баха. Все это сочетается и с элементами интонационного и полифонического развития (переключки в регистрах и голосах, проведение фрагментов темы). В итоге к концу токкаты эмоциональный подъем достигает огромной силы. Впервые после долгого и постепенного развития драматизм вступления находит выход в обширной кульминационной зоне. Развитие к ней прошло ряд ступеней-этапов. Нарастание от начала к концу — не прямолинейное, а как бы ступенчатое, с некоторыми отступлениями, торможениями. Но зато последняя кульминация после столь длительного и сложного движения к ней оказывается особенно сильной.

В заключительных тактах токкаты Бах несколько раз повторяет плагальную последовательность S—T (давая сначала мажорную, затем минорную субдоминанту). Сам факт повторения этого каданса примечателен: он подчеркивает значимость для Баха такого

последования гармонии. Позднее минорная субдоминанта весомо прозвучит в конце *Adagio*. Подобные плагальные каденции у Баха — не редкость. В пределах же одного крупного произведения они становятся своеобразными «вехами» для слуха, объединяя этапные моменты развития формы.

Следующее за токкатой *Adagio* — монолог поразительной глубины, полный внутренней озаренности. Всё в *Adagio* контрастно по отношению к токкате: вместо до мажора — ля минор; вместо широко раскинутых пассажей, «пересекающихся» линий, разнообразия фактуры, ярких кульминационных взлетов на всем протяжении выдержана однотипная фактура, в которой ясно разделены ведущий голос и сопровождение. Здесь нет никаких элементов виртуозности, ни единого кульминационного подъема. Вся музыка *Adagio* сохраняет настроение глубокой сосредоточенности от начала и до конца. В этом монологе наедине с собой нет обнаженности чувств: Бах возвышен и сдержанно благороден в лирическом высказывании.

Тематизм *Adagio* однороден. Его мелодия отличается текучестью, непрерывностью развития, которое стирает грани формы, складывающейся из трех разделов. Возникает аналогия с токкатой: один и тот же тематизм дается в разном тональном освещении. Но в отличие от токкаты, каждое новое проведение темы в *Adagio* не воспринимается как новая, более высокая ступень. Здесь переходы из одной тональности в другую (ля минор, ми минор, ре минор, ля минор) помогают Баху продлить начальную мысль, оттенить ее детали, не меняя эмоционального тона темы, просветленного и глубокого. Вместе с тем в *Adagio* есть и своя линия развития: средний раздел тонально подвижнее крайних, в нем Бах прибегает к секвентным приемам, причем в повторениях однотипен ритм, непрерывно мелодическое движение, но собственно интонации мелодии всегда иные, измененные. Поэтому *Adagio* и звучит как монолог сквозного непрерывного развертывания.

Мелодия *Adagio* имеет чисто инструментальный характер, с переходами из одной октавы в другую, часто на широкие интервалы, с узорами-«орнаментами». Однако в ней есть и расчлененность на более или менее короткие построения, прерываемые паузами, ритмическая свобода. Отсюда ассоциации с осмысленной речью, с произнесением звуков мелодии: инструменталь-

ная по своей природе, тема Adagio по-речевому выразительна (см. пример 77).

Рисунок мелодии сложен, узорчат, однако простота тонально-гармонического плана придает звучанию этой музыки ясность и рельефность. Единое настроение этой части не исключает тонких внутренних оттенков, обусловленных гармонией: мягкую мажорную просветленность, тут же затеняемую минором, вносит секстаккорд II низкой ступени; время от времени возникают сексти и септаккорды субдоминанты, двойной доминанты; приготовленные и непрigотовленные задержания придают особую выразительность подчас самым простым мелодическим оборотам.

Как нередко бывает у Баха и в органных хоральных прелюдиях, простая фактура Adagio таит в себе особые выразительные возможности: бас отстоит от верхнего голоса то на две с половиной октавы, то приближается к нему, образуя особый звуковой слой. Роль баса многозначна: он является и гармонической опорой, и служит фактором расчленения на смысловые построения, и выступает как самостоятельный красочный тембровый пласт. Его ровное бесстрастное звучание оттеняет свободное течение мелодии.

Adagio — философско-лирический монолог, — как мощными колоннами, окружено с двух сторон патетической токкатой и величественным Grave. Его появление внутри Adagio в непосредственной связи с ним поражает неожиданностью перехода. Нет ничего, что бы «внешне», на слух связывало Grave с Adagio: ни общей тональности (в Grave после ряда промежуточных звеньев достигается до мажор, но ля минор, тональность Adagio, представленная тонигой, не появляется), ни сходных мелодических интонаций, ни аналогичной фактуры или типа движения. Связи, существующие между ними, более сложного, глубинного характера. Они протянулись от кульминации токкаты к Grave через самоуглубление Adagio, лишенного всякой патетики. Grave венчает большую импровизационную часть композиции, отделяя ее от фуги. Оно доводит до апогея высокие устремления человеческого духа, то, что составляет существо и токкаты, и Adagio.

Всего десять тактов Grave звучат ослепительно, мощно, торжествующе. Временные и пространственные границы словно раздвигаются: благодаря насыщенности гармоний возрастает весомость звучаний, а диссонант-

ная сложность усиливает в большой степени их напряженность. Поэтому все в этой музыке наполнено особой значительностью.

Бах сочетает в Grave выразительность одноголосного инструментального речитатива (с него оно начинается) и многослойных аккордов сложной структуры с задержаниями (порой неразрешенными) и проходящими звуками, почти без трезвучий в качестве устоев (см. примеры 78 и 79).

В органном оригинале, сравнительно с фортепианной транскрипцией, менее широк охват диапазонов, но общая масса звучаний за счет переплетения голосов в разных регистрах огромна. И если при исполнении на фортепиано неизбежно ощутима ударная природа этого инструмента, отграниченность каждого аккорда от соседнего, то на органе все они сливаются в общий могучий поток: своей экстатической силой Grave превосходит все прозвучавшее раньше. Лишь один гармонический штрих перекидывает арку к концу токкаты: минорная субдоминанта в двух предпоследних тактах Grave.

Начало фуги — самый контрастный момент всего произведения: Бах отходит от патетики, экстаза, переключает течение музыки в иной, более простой в эмоциональном отношении план. Как нередко бывает в подобных баховских циклах, длительное развитие в фуге ведет к кульминации в конце. Своим величием и грандиозностью последняя вершина перекликается с окончанием и токкаты, и Grave. Возникает еще одна арка, скрепляющая эту монументальную композицию.

Большая четырехголосная фуга написана на тему широкой протяженности. Такие длительные темы типичны именно для органных фуг. Размер $6/8$, ритмический рисунок, танцевальная мерность течения темы, скерцозность — все это придает ей черты жиги. Однако это очень обобщенное истолкование танцевальности, а не конкретный танец. Для жиги характерно более стремительное движение без тормозящих пауз, в тему же этой фуги паузы входят как необходимый элемент выразительности. Бах настойчиво членит ими мелодию, словно намеренно сдерживая ее шаг (см. пример 80)

Дальнейшее же развитие фуги черты танцевальности стирает еще больше: они растворяются в равномерном движении шестнадцатых, переходящем из голоса в голос. В процессе длительного развертывания достигается

торжественность и большая внушительность. Это-то и делает фугу органичной и неотъемлемой частью всего цикла.

Основные особенности фуги, как обычно бывает у Баха, сконцентрированы в теме. Ее диатоничность определяет тональный план фуги в целом. Причем промелькнувший в теме фригийский оттенок (см. такт 3) не раз проявится в последующих проведениях еще более определенно. В дальнейшем встречается и миксолидийское и лидийское наклонения мажора, и чередования измененных и натуральных ступеней. Подобные нюансы вносят в интонационно обобщенную тему существенные оттенки: то жесткие, то лирически смягченные, то торжественные. Все это заложено в теме изначально, но выявляется постепенно.

Типичное для полифонических тем разделение на две части — более индивидуализированную и основанную на общих формах движения — предопределяет и дальнейшее соотношение в фуге двух сфер: тематической (проведения темы) и интермедийной, где общие формы движения, взятые из темы, получают многообразное развитие. Причем временами аккордовый склад оттеняет собственно полифонический. Предпосылки для этого заложены также в теме. Ее мелодический рисунок обрисовывает гармонические созвучия (трезвучия) I, IV и V ступеней, неполное трезвучие III ступени.

Большие размеры темы, значительная роль общих форм движения в ней требуют и широкого развития. Бах проводит тему одиннадцать раз — семь в экспозиции (четыре основных проведения и три дополнительных), один в репризе; на долю разработки приходится всего три проведения. Каких-либо значительных полифонических преобразований темы в разработке нет. Она лишь «всплывает» в процессе развертывания — в ми миноре (два раза) и в ре мажоре (кульминационное проведение). Для органных фуг Баха это типично: их обширные темы относительно большого диапазона мало поддаются полифонической работе. Обычно большую часть разработки занимает интермедийное развитие.

В до-мажорной фуге три больших интермедии придают симметрию всей разработке. Роль первой из них — вступительная; путем секвентного развития она приводит к ми минору — тональной области большого раздела разработки. Тонкая прозрачность звучания, светлые серебристые тембры, камерность отличают эту минор-

ную область фуги. Здесь находятся два из трех разработочных проведений темы. Вторая интермедия-связка ведет из ми минора в ре мажор. В этом центральном разделе внушительно, ярко звучит единственное в разработке мажорное проведение темы. Назначение третьей интермедии — заключительное. Через ряд промежуточных этапов она подводит к до мажору, особенно активно подчеркивая субдоминантовую тональность — фа мажор. Но вместе с тем интермедии в разработке не только обрисовывают грани формы: они образуют большие волны звучаний, богатые внутренней энергией, в них идет процесс постепенного накопления динамики, они — важные этапы на пути к общей кульминации фуги.

Реприза фуги по размерам невелика. Ее главный смысл — достижение устойчивости, утверждение до мажора. Возврат к нему совершается не в первых тактах репризы, а постепенно, в проведении (единственном в этой части формы) темы³⁰. Лишь в двенадцати из двадцати двух тактов до мажор безраздельно господствует — это конец фуги, где полифоническое изложение переходит в аккордово-гармоническое и достигается последняя кульминация. Звучность здесь разрастается до ослепительной яркости, в действие вводятся все регистры органа. В сущности, это уже заключительный раздел репризы — кода, венчающая грандиозную композицию. Конструкция фуги предстает в итоге как симметричная двухчастная (экспозиция и разработка — реприза-кода): это подтверждает и масштабное соотношение всех ее разделов (семьдесят один такт занимает экспозиция, пятьдесят один — разработка, двадцать два — реприза, то есть разработка и реприза, вместе взятые, равны экспозиции). Внутреннее строение, тональная логика также соответствуют этому масштабному членению. Подобную конструкцию фуг можно часто встретить и в органных, и в хоровых произведениях Баха.

В динамическом развитии этой фуги заключено и более глубокое образно-смысловое значение. Танцевальность, моторность в экспозиции, серьезность, внутренняя сила, лирическая созерцательность (интермедия и

³⁰ В этой фуге тема модулирующая (в тональность доминанты). Поэтому в начале репризы Бах дает не основной вариант темы, а ответ, модулирующий по правилам полифонии из соль мажора в до мажор.

проведение темы в миноре) в разработке и, наконец, торжествующая заключительная кульминация в репризекode — таковы его этапы. Как уже отмечалось, патетическая кульминация фуги перекликается с аналогичной кульминацией в конце токкаты. Теперь, когда прозвучали все части цикла, токката и Adagio словно «всплывают» в сознании, отраженные в мощном заключении фуги.

Богатство и многогранность жизненного содержания в этом цикле огромны, однако область размышления-созерцания перевешивает, заслоняет фугу; конструкция всего произведения оказывается асимметричной.

Живое содержание искусства открывает возможность различных авторских решений. У Баха есть и совсем иные органные произведения, где центром тяжести становится фуга. Но в до-мажорной токкате соотношение частей композиции потребовало именно такого, единственно возможного и оригинального разрешения проблемы цикла. Одно из самых глубоких и значительных созданий Баха для органа, токката и фуга до мажор интересна и как образец крупной циклической формы той эпохи.

Органное хоральное прелюдии

Хоральные прелюдии представляют собой характерный образец баховской лирики. Три органские миниатюры, рассматриваемые здесь, очень различны. Но в них ясно улавливаются некоторые общие черты, свидетельствующие о единстве стиля произведений этого жанра: небольшие масштабы, камерность звучания, безусловное господство мелодического начала. Сам тип мелодии совсем иной, чем в крупных органских композициях Баха: ведь в основе хоральных прелюдий лежат вокальные напевы. Мягкие, песенно закругленные фразы, напряженно чуткие, «говорящие» интонации сочетаются с чертами, присущими инструментальным мелодиям (сложный рисунок, широкий диапазон, орнаментика, богатая, изменчиво-прихотливая ритмика).

Звуковая ткань хоральных прелюдий отличается ясностью и чистотой. Все мелодические линии сразу воспринимаются слухом, так же как и логика гармонического развития. Бах насыщает эти пьесы приемами полифонического письма (в данном случае — контрастной

полифонией): основной напев хора оплетают другие мелодии, подчеркивающие его выразительность, выявляющие скрытое в нем эмоциональное богатство. Баховские обработки — это чуткое проникновение в самое существо хоральных напевов. Мелодии народных и светских песен, которые лежат в их основе, вновь обретают здесь живую лирическую экспрессию. Но и духовное содержание хоральных текстов для Баха также существенно. Всегда по-своему и глубоко истолкованное, оно во многом определяет характер, внутреннюю сущность музыкального образа.

В каждой прелюдии Бах находит новые способы обработки, а точнее, творческой переработки хоралов. В некоторых пьесах хоральные напевы господствуют; все остальные элементы музыкальной ткани призваны усилить их выразительность. В других случаях хоралы «оплетаются» иными мелодическими голосами, а порой — почти растворяются в них. В этих новых мелодиях по-своему, в преображенном виде, раскрывается интонационная выразительность основных напевов. Иногда темы хоралов чередуются со свободными мелодическими голосами.

Музыкальная мысль развивается в хоральных прелюдиях свободно, точно импровизация. Вместе с тем каждая пьеса опирается на определенные закономерности формы. Чаще всего — на строфический принцип, подсказанный самой структурой хоралов. Бах усложняет эту форму, придает ей завершенность и вместе с тем подчеркивает непрерывность, текучесть развития. Это последнее свойство особенно существенно: оно связано со стремлением композитора проследить процесс непрерывного становления музыкального образа во всей его объемности и глубине.

Прелюдия ми-бемоль мажор («Wachet auf, ruft uns die Stimme» — «роснитесь, голос нас сзывает»). Общий эмоциональный строй этой пьесы — просветленный, музыка течет плавно, без неожиданных «толчков» и остановок. В этой неторопливости есть нечто строгое, величаво-спокойное. Тема хорала, использованная в пьесе, появляется не сразу. Прелюдия начинается иной мелодией, принадлежащей перу Баха. Достаточно сопоставить эти два музыкальных образа, чтобы понять, как переосмыслил композитор хоральный напев. Отрешенному, бесстрастному звучанию хорала Бах противопоставляет музыку хоть и сдержанную, но исполненную сердечной теплоты. Родство этих тем очевидно. Бах вычленил

из хора одну наиболее подвижную, «живую» интонацию и на ее основе построил новый мелодический образ — чрезвычайно близкий хоралу и вместе с тем совсем иной (см. примеры 81а и 81б) ³¹.

Если для хора характерно ровное продвижение мелодии по устойчивым ступеням лада с долгими повторениями одного звука, то новая мелодия насыщается иными интонациями — гораздо более общительными, напевно-разговорными; подвижней становится ритм, более гибким — весь мелодический рисунок. Бах сохраняет широкий ход на сексту, который есть и в хорале, причем с этого хода он свою мелодию начинает (в хорале секстовый оборот возникает в процессе развития мелодии). Большой диапазон здесь завоевывается легко, без напряжения, что в значительной степени определяет светлый тон звучания. Существенную роль играет и начальная интонация восходящей кварты, и общая устремленность мелодии вверх, и настойчивое опевание звука *соль* — мажорной терции лада. Но в мелодии есть и другой очень выразительный элемент — нисходящий секундовый оборот, мотив вздоха (в музыке хора он возникает лишь однажды). Повторяясь на разной высоте, варьируясь, этот оборот приобретает разные выразительные оттенки. Он словно воспроизводит некий внутренний диалог, в котором слышится то вопрос, то утверждение. Ниспадающие секундовые интонации в сочетании с активными мотивами-восхождениями взаимно уравнивают друг друга, раскрывают сложный и вместе с тем гармоничный мир чувства (см. пример 82).

Развиваясь, мелодия непрерывно обогащается интонационно, ритмически. В ней возникают широко распевные фразы, она охватывает более широкий диапазон. Но одновременно в ней обостряются и интонации неустойчивости. Мотив вздоха предстает как напряженное задержание. Секвентно повторенный, он становится средством нагнетания экспрессии. Впрочем, острота звучания неизменно умеряется, экспрессия «сглаживается». Этот принцип сочетания разных противостоящих друг другу тенденций — динамизирующих образ и вносящих успокоение — ярко выявлен в развитии всей музыкальной формы. Он распространяется, прежде всего, на развитие мелодии внутри каждой строфы. Если вначале она ясно

³¹ Примеры из хоральных прелюдий даются в фортепианной транскрипции Ф. Бузони.

членится и звучит благодаря ритмической повторности одних и тех же мотивов однообразно ровно и сдержанно, то в дальнейшем течение мелодии становится все более свободным. Повторность мотивов исчезает, цезуры сглаживаются, мелодия приобретает большую динамичность, устремляется к своей кульминации. Однако завершает эту волну развития простая и чеканная каденция, как бы умеряющая эмоциональный «взлет», вновь придающая звучанию ясность и устойчивость.

Аналогичным образом развивается и вся форма прелюдии. В ее основе лежат простые строфы, но по мере развития музыкального образа грани между разделами формы «размываются». Так, плавное поступенное движение баса соединяет первую строфу со второй. Варьированное изложение мелодии (разные ее звенья — начальные, срединные — меняются местами), а также самостоятельное полифоническое развитие голосов ткани сливает воедино музыку второй и третьей строф (см. пример 83).

Важную объединяющую роль играет общее тональное развитие прелюдии. Оно охватывает родственные бемольные тональности:

Es-dur — B-dur

c-moll — g-moll

Es-dur

Повторено дважды

Направленность тонального развития очевидна: от светлых мажорных красок в начале — к более темному минорному колориту в середине (при этом сохраняется то же соотношение тональных устоев: тоника — доминанта) и, наконец, возвращение и утверждение исходного светлого звучания.

Музыкальная ткань прелюдии — разреженная, чистая — отвечает настроению, господствующему в пьесе. Ясно обозначены две основные мелодические линии: свободно развивающийся верхний голос и сдержанный, ритмически размеренный бас. Существенно, что эти крайние голоса далеко отстоят друг от друга. Такое расположение создает ощущение широты, пространственности, которая в данном случае воспринимается не картинно, а психологически: музыкальный образ приобретает особенную глубину. Средние голоса, несколько позже включающиеся в развитие, также обладают мелодической самостоятельностью. Именно в среднем голосе наподобие средневекового *cantus firmus* излагается тема хорала (см. пример 84).

Один лишь раз (в четвертой строфе) мелодия хора-ла поднимается в верхний голос (основная мелодия пьесы на этот короткий миг уходит в средние голоса). После минора в предыдущей строфе ее интонации звучат с особенной значительностью и торжественностью. Такова кульминация прелюдии (см. пример. 85).

Характерно, что она отличается не динамизмом, а подчеркнутой устойчивостью звучания, что соответствует общему содержанию пьесы, ее спокойному, широкому развитию. Именно кульминация еще раз, с наибольшей силой, «весомостью» утверждает светлую мажорность эмоционального строя этой пьесы.

Музыкальный образ ми-бемоль-мажорной прелюдии, углубленно-серьезный, окрашенный в проникновенно-лирические тона, раскрывается постепенно, шаг за шагом. Однако при всем разнообразии эмоциональных оттенков развитие пьесы имеет ясную направленность: суть ее — в неизменном преодолении и отстранении эмоций печали, в утверждении чистого, светлого чувства.

Прелюдия фа минор («Ich ruf' zu dir, Herr» — «Я взываю к тебе, господи»). В этой пьесе мелодия хора-ла помещена в верхнем голосе, она господствует, определяя весь облик произведения. Баху принадлежит лишь гармонизация напева и создание фактуры аккомпанемента. Тем более изумляет мастерство композитора: скупыми средствами он преобразует музыкальный материал, раскрывает незаметные на первый взгляд «глубинные» пласты заключенной в нем выразительности. Мелодия хора-ла песенного склада основана на мягких, печальных интонациях. Бах услышал в этой музыке серьезность и возвышенную красоту заключенного в ней чувства.

Как и в ми-бемоль-мажорной прелюдии, слух прежде всего улавливает две крайних «звуковых горизонта-ли»: мелодию верхнего голоса — собственно тему хора-ла — и линию баса. Чрезвычайно важна выразительная роль регистровых красок. Мелодия хора-ла, изложенная в среднем регистре, в диапазоне, доступном человеческому голосу, действительно, напоминает пение. Ритмическое единообразие, подчеркнутое ровным движением глухих басов, придает музыке строгость и собранность. Средние голоса составляют еще один самостоятельный «звуковой план»: скользящая фигурация на первый взгляд кажется обычной общей формой движения; однако интонационно она выразительна. Оплетая мелодию, по-новому ее окрашивая, она словно выявляет присущую

хоральному напеву лирическую теплоту (см. пример 86).

Двухчастная форма прелюдии опирается на простую строфическую структуру. В данном случае это одна развернутая строфа. Если первый ее раздел отличается устойчивостью (ясно членится на предложения, завершается четкой каденцией), то для второго характерна большая интенсивность и непрерывность развития. Кульминация пьесы отнесена почти к самому ее концу. Она настойчиво подготавливается всем развитием во втором разделе и отмечена сложным сочетанием двух пластов ткани. На верхний мелодический голос, отличающийся устойчивыми интонациями, падают тени фигураций с их неустойчиво модулирующим звучанием. Кульминация, таким образом, с наибольшей очевидностью обнаруживает сложный эмоциональный строй прелюдии — устойчивость и скрытое напряжение, ясная, торжественная звучность и затаенное беспокойство. (см. пример 87).

Гармонические краски, нанесенные неяркими мазками, отвечают общему сдержанному тону пьесы. На фоне фа минора светлым звуковым пятном выделяется тональность ля-бемоль мажор (начало второго раздела формы). Мажорная краска сразу же повторяется еще раз, в ином «повороте» — возвращая музыкальное развитие в сферу основной тональности, Бах дает вместо ожидаемой минорной мажорную тонику (фа мажор) (см. пример 88).

Ля-бемоль-мажорная звучность светло разливается в кульминации пьесы. И лишь в заключительных тактах прелюдии вновь восстанавливается темный колорит фа минора. Эти блики мажорных звучаний, возникающие в недрах минора, составляют важную особенность музыкального развития пьесы: свет и тени сменяют друг друга, но мажор быстро гаснет; низкие регистры поглощают последние вспышки света. Музыкальная мысль возвращается к начальному настроению строгой и глубокой сосредоточенности.

Прелюдия соль минор («Nun komm' der Heiden Heiland» — «Грядет язычников спаситель»). Музыка этой прелюдии перекликается с горестно-патетическими образами кантат, пассионов Баха. Суровой, «скованной» скорби основного хорального напева композитор противопоставляет напряженную экспрессию новой, свободно разворачивающейся мелодии. Подхватывая интонации хорала, она их развивает, обнажая скрытый в них драматизм и страстный лиризм. Тема хорала, которая

открывает пьесу, звучит сдержанно и несколько «отстраненно». Имитационное вступление голосов (типа фугато) «прочерчивает» строгие и холодные линии мелодического рисунка. Ритмическая ровность усиливает настроение скорбной отрешенности (см. пример 89).

Вслед за этим начальным образом прелюдии возникает иной — исполненный горестной патетики. Изумительная по выразительности и красоте мелодия резко контрастирует с холодновато-сдержанным звучанием первой темы, однако в ней обнаруживаются знакомые интонации: эта новая мелодия — усложненный и обогащенный вариант того же хорального напева. Но теперь, как бы освободившись от власти размеренно-ровного ритма, вырвавшись из плена строго рационального развития (имитационное ведение темы), мелодия «заговорила», в ней зазвучали живые и непосредственные чувства — сожаление, надежда, душевный порыв (см. пример 90).

Итак, хоральный напев, изложенный в его обычном строгом звучании, и новый, баховский вариант этого напева, передающий богатейшую гамму скрытых за внешней сдержанностью чувств, — таково исходное содержание пьесы. Дальнейшее музыкальное развитие основано на чередовании четко отграниченных эпизодов, в каждом из которых развивается один из этих дополняющих друг друга образов. Форма и этой прелюдии опирается на строфы, однако сильно преобразованные: она представляет собой периодическое чередование и развитие двух строф: *A* и *B*, где *B* является вариантом строфы *A*. Вся пьеса, по существу, основана на непрерывном мелодическом разворачивании, причем в ней как бы льются два звуковых потока. В каждом из них музыкальный образ претерпевает развитие. От эпизода к эпизоду оживленной становится тема хорала: она приобретает большую подвижность (появляются шестнадцатые), шире становятся мелодические фразы, мягче — интонации. Неизменным остается лишь ритм баса, ровный, словно бы снимающий проявления лирической непосредственности. Вторая тема развивается с несравненно большей свободой. Каждое следующее ее проведение открывает все новые и новые эмоциональные богатства, мелодия кажется неисчерпаемой. Ее интонации то теплеют и проясняются (таковы мажорные проведения темы), то, наоборот, обостряются. Непрерывно варьируется и усложняется ритмика. Каждый поворот, изгиб этой «бесконечной» мелодии

насыщен живым чувством. Впрочем, ритмическая размеренность ясно ощущается и в этих эпизодах. Она сообщает музыке собранность, строгость. Сложная полифоническая ткань (приемы контрастной полифонии³²) определяет исключительную интонационную насыщенность звучания. Возникающие гармонии (почти исключительно — септаккорды, усложненные задержаниями в разных голосах) подчеркивают напряженность лирического напева.

Близкие интонационно, эти эпизоды не только противостоят друг другу — они свободно «перетекают» один в другой. В сквозном потоке музыкального высказывания слышится то сосредоточенность, погруженность в мысль, то «всплески» живого, трепетного чувства. Мелодическое разворачивание не прерывается ни на миг и держит слух в постоянном внимании. «Текучей» форме прелюдии Бах вместе с тем придает черты завершенности. Последнее проведение свободно-импровизационной мелодии повторяет ее первоначальное изложение. Реприза подчеркивает законченность высказывания, его полную исчерпанность. Однако даже в этих заключительных тактах прелюдии мелодия продолжает развиваться. Яркий взлет вверх на октаву, затем еще один — на малую септиму, выражающий горестный «взрыв» чувств, делает последнее проведение темы эмоциональной вершиной пьесы. Кульминация в самом конце формы также вносит в эту музыку напряжение, выявляет ее внутренний драматизм. Достигнув вершины, мелодия постепенно «сворачивается» и застывает. Раскрыв эмоциональный подтекст хорала, она вновь возвращает слушателей к строгому, «немногословному» звучанию первых тактов прелюдии.

КЛАВИРНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Огромная любовь Баха к органу не исключала его постоянного творческого интереса и к другим инструментам. Особое место среди них занимает клавир. Если в органном творчестве композитор выступает завершителем богатейшей традиции, то в клавирной музыке он прокладывает новые пути. Бах один из первых по-настоящему оценил потенциальные возможности этого

³² Контрастная полифония основана на одновременном звучании разных мелодий (в отличие от имитационной, предполагающей развитие одной мелодии, повторяющейся в разных голосах).

инструмента, его универсальность; он наметил пути развития фортепианной музыки в XVIII и XIX веках. В своей работе Бах ориентировался на разные типы существовавших в его время инструментов. Он писал для сильного и звонкого клавесина с несколькими мануалами и для небольшого клавикорда с менее яркой, но певучей звучностью. Ни один из них не удовлетворял Баха полностью, как не удовлетворяло его и только что появившееся и еще очень несовершенное молоточковое фортепиано³³. Его художественные замыслы требовали иных средств. Многие баховские сочинения не «вмещаются» в современный ему клавир, они кажутся написанными для инструмента, которого еще нет, но появление которого композитор безошибочно предчувствует. Всем своим творчеством он как бы подсказывает пути развития и усовершенствования самого инструмента.

В творческих поисках Бах отталкивался от существовавших в его время традиций. Как было отмечено выше, в первой половине XVIII века клавир был по преимуществу домашним инструментом, а также инструментом учебным³⁴. Круг его выразительных возможностей представлялся музыкантам довольно ограниченным. Его образной сферой были жанровые сценки, иногда лирика — тонкая, хотя не всегда глубокая.

Новаторство Баха заключается прежде всего в обогащении содержания клавирной музыки, в смелом расширении ее образного диапазона. По своей значимости клавирные пьесы композитора не уступают его органным или вокально-инструментальным произведениям. Бах доказал, что клавирная музыка может раскрывать и интимнейший лиризм, и глубокую философскую мысль, и праздничную приподнятость чувств, и душевную смятенность. Она способна воплощать образы внутреннего мира и образы объективные, раскрывать их очень конкретно (например, подробно проследживать развитие чувства) и обобщенно (например, передавая динамику самой жизни). Новое, самое разнообразное содержание стало достоянием клавирного искусства.

³³ Фортепиано было сконструировано в 1709 году итальянским мастером Б. Кристофори.

³⁴ Здесь имеется в виду использование его как сольного инструмента. В совершенно другом амплуа клавир выступал в разнообразных инструментальных ансамблях, а также в оперном оркестре, где он вел партию basso continuo.

Звонкий, четкий и довольно быстро угасающий звук клавиесина побуждал композиторов — современников Баха к созданию музыки подвижной, тонко украшенной мелизматикой (особенно в медленных пьесах), часто — энергичной, моторной, но всегда основанной на четком пальцевом ударе. Бах ощутил иные возможности инструмента — тонко доносить смысл каждой интонации, важной в образном смысле детали. Именно на этом основывает свои клавирные темы Бах. Их выразительность крайне сконцентрирована. Здесь все существенно — паузы, лиги, фразировка. Отдельные интонации приобретают особую выпуклость, весомость. «Ударность» же инструмента Бах упорно стремится преодолеть: в противовес сложившейся традиции он старается выявить в нем новое качество — певучесть. Такая трактовка клавира связана с образным миром баховской музыки, с ее глубоким лиризмом.

Насыщение клавирной музыки кантабильностью требовало и новых исполнительских приемов. Это привело Баха к реформе самой техники игры. Вместо обычного в его время использования трех пальцев — второго, третьего и четвертого — он вводит в употребление также первый и очень редко участвовавший в игре пятый. Кроме того, применявшуюся тогда систему перекрещивания пальцев (после третьего — второй, после четвертого — третий и т. п.) он дополняет, а подчас и заменяет системой подкладывания первого пальца под третий и четвертый. Эта новая аппликатура давала возможность продлить мелодическую линию. В каком-то смысле она уподобляла технику игры на клавире игре смычком по струнам. От своих учеников Бах требовал прежде всего выработки legato. С этой целью композитор создал ряд инструктивных сочинений (таковы «Маленькие прелюдии и фуги», «Инвенции»; даже «Хорошо темперированный клавир» был задуман как сборник инструктивных пьес, ставящих перед исполнителем задачу связности и певучести игры).

Новаторский подход Баха к клавиру проявился и в разносторонности его трактовки. Композитор доказал, что этот инструмент может быть не только камерным, но и ярким, концертным, пригодным для исполнения не только в домашней обстановке, но и перед большой публикой.

Не ограничиваясь жанрами, традиционными для этого инструмента, Бах обращается также к тем, которые сложились в музыке органной, скрипичной. Под

непосредственным воздействием итальянского скрипичного концерта возникли клавирные концерты Баха — он явился родоначальником этого жанра. Из органного искусства Бах заимствует жанр фантазии и фуги, прелюдии и фуги. Именно в условиях клавира этот «малый цикл» получает наиболее последовательную и глубокую разработку.

Но влияние не клавирной музыки проявилось не только в жанровом обогащении, оно обнаруживается в особенностях музыкальной ткани, в характере самого материала, в приемах его развития. Так, воздействие скрипичного искусства часто ощущается в складе клавирных мелодий с характерным для них сочетанием певучести и инструментальной узорчатости (например, в медленных частях концертов). Влияние органной музыки сказывается в использовании общих форм движения, гармонических и регистровых красок, в придании пышности музыкальной фактуре, в особой роли импровизационности (таковы, например, «Хроматическая фантазия и fuga», токката из партиты ми минор).

Клавирная музыка Баха вобрала в себя и некоторые черты оперного стиля. Они выявляются прежде всего в своеобразных инструментальных речитативах. Мелодии, которые композитор уподобляет выразительной, часто патетической оперной декламации, можно услышать во многих его произведениях (например, в прелюдии ми-бемоль минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» или в фуге си-бемоль минор из того же цикла, во второй части фантазии из цикла «Хроматическая фантазия и fuga» или в сарабанде из Английской сюиты соль минор).

Очевидна также связь клавирной музыки Баха с его же вокально-инструментальными произведениями. Воздействие этой сферы творчества на клавирную музыку огромно. Здесь затронут тот же круг образов, тот же музыкальный тематизм (достаточно указать, например, на музыку до-диез-минорной фуги из первого тома «Хорошо темперированного клавира»).

Именно в области клавирной музыки, где композитор менее всего был связан традицией (не столь богатой, как, например, в органной музыке), он особенно много экспериментировал. Поиски нового были направлены, в частности, на углубленную разработку самого музыкального языка, закономерностей формы. В клавирном творчестве Бах особенно смело разрабатывал такую новую область музыкального языка, как гармония. Здесь

получила свое законченное, классическое выражение фуга — наиболее сложная и совершенная из полифонических форм.

Клавирные произведения композитор писал на протяжении всего творческого пути. Так, в Арнштадте он создал «Каприччио на отъезд возлюбленного брата», в Веймаре начал работать над клавирными концертами. Большинство сочинений для клавира было написано в Кётене, между 1717 и 1723 годами. Здесь клавирный стиль Баха достигает полной зрелости. В Кётене созданы первый том «Хорошо темперированного клавира» (окончательно «отшлифован» в Лейпциге), «Хроматическая фантазия и фуга», Французские и Английские сюиты. Клавирное творчество продолжается и в последний период. Второй том «Хорошо темперированного клавира», сборник партит, Гольдберговские вариации, концерты для трех клавиров — все это родилось в Лейпциге. Здесь композитор подвел итог всей своей работе в области клавира. «Итальянский концерт» явился высшим достижением в жанре концерта. В сборнике партит Бах дает особенно яркую и индивидуальную трактовку жанра старинной сюиты. В Лейпциге композитор обобщает опыт и своей многолетней работы над фугой, с методической последовательностью раскрывая возможности этой формы в «Искусстве фуги».

Фуга — полифоническое произведение, подчиненное строгим композиционным нормам. Музыкальная мысль развивается в ней последовательно-логически; в фуге больше, чем в каком-либо ином жанре, выявляются интеллектуальные свойства музыкального искусства. Общее содержание фуги, особенности строения и развития определяются ее начальной мыслью — темой. Это «зерно», из которого произрастет все произведение. Поэтому поиски темы, шлифовка ее — важнейший этап композиторской работы над фугой.

Музыкальный образ фуги един, в нем нет внутренних противопоставлений, контрастов. Новое выявляется здесь только за счет преобразования и переосмысления темы. На первый взгляд этому противоречит существование так называемых двойных и даже — реже — тройных фуг, то есть фуг на две или три темы. Однако это противоречие кажущееся. Вторая и третья темы сложной фуги обычно не противостоят первой, а оттеняют или дополняют ее. Чаще всего они не отличаются той степенью индивидуальной выразительности, которая свойственна первой, ведущей теме. Нередки случаи, когда эти последующие темы (или одна из них) построены на так называемых общих формах движения.

Фуга, как правило, состоит из трех разделов: экспозиции, разработки и репризы. Наиболее строгие закономерности определяют строение экспозиции. Разработка и реприза допускают большую композиционную свободу. Благодаря этому фуга может приобрести, например, двухчастную форму (разработка и реприза сливаются в один раздел) и т. п.

Экспозиция представляет собой последовательное проведение темы во всех голосах (фуги могут быть двух-, трех-, четырех- и пятиголосными). При этом она излагается поочередно в главной и доминантовой тональностях. Доминантовое проведение темы называется ответом. Нередко после изложения темы всеми голосами даются одно, два или больше дополнительных проведений. Если же число дополнительных проведений темы равно числу проведений в экспозиции, то возникает так называемая контрэкспозиция (то есть вторая экспозиция). Она также построена на чередовании темы и ответа. Но тот голос, который в экспозиции вел тему, в контрэкспозиции ведет ответ, и наоборот.

В истории развития фуги сложилось два типа ответа: реальный (буквальное повторение темы на квинту выше или на кварту ниже) и тональный (с такими изменениями интервалов в теме, которые должны сохранить основные ступени главной тональности и не увести от нее слишком глубоко в область доминанты).

Экспозиция не только излагает основную музыкальную мысль, но и развивает ее. Важное выразительное свойство этого раздела заключено в эффекте накопления голосов, в постепенном уплотнении фактуры. Существенна и последовательность их вступлений, также определяющая ту или иную направленность образного развития.

Значительную роль в фуге играет противосложение, то есть мелодия, которая звучит в голосе после проведения им темы. Противосложение идет одновременно с темой в другом голосе, как бы поддерживая ее. Бывают фуги, где теме сопутствует одно и то же противосложение. В этом случае оно называется удержанным. Нередко в противосложении используются те или иные интонации тем (чаще — нейтральные с точки зрения их выразительности).

Разработка посвящена дальнейшему развитию музыкального материала. Тема подвергается здесь различным преобразованиям, прежде всего — тональным. Тонико-доминантовая сфера экспозиции, как правило, в разработке не затрагивается, зато субдоминантовая может быть представлена очень разнообразно. Для разработки типично появление параллельной тональности, могут быть использованы и более далекие. Вообще тональное развитие в разработке открывает перед композитором большие возможности. Тональные планы классических фуг бесконечно разнообразны. Именно тональное развитие явилось одним из наиболее ценных завоеваний классической фуги.

Некоторым изменениям подвергаются и сами темы. Чаще всего эти изменения связаны с их ритмическим строением: тема проходит либо в уменьшении, то есть вдвое меньшими длительностями, либо в увеличении — вдвое большими (иногда встречаются и частичные изменения ритма темы).

Тема может звучать в обращении, то есть в таком новом варианте, который строится на интервалах, образующих тему, но взятых в обращении.

Самое характерное средство развития в фуге — перенесение темы из одного голоса в другой, различные полифонические сочетания ее с мелодиями противосложений. Особая выразительность заключена в направлении движения голосов, в насыщенности или разреженности полифонической фактуры. Поскольку на теме прежде всего фиксируется внимание слушателя, очень существенно и то, как часто даются ее проведения в голосах.

Одно из наиболее интенсивных средств полифонического развития — стретта, то есть проведение темы несколькими голосами, при

котором каждое следующее начинается до того, как тема завершится в ранее вступившем голосе. Стретта создает эффект сжатого, концентрированного изложения музыкальной мысли.

В фуге могут быть эпизоды, где тема отсутствует. Они носят название интермедий. В развитии целого интермедии часто играют роль отстраняющих эпизодов, моментов эмоционально-смыслового разрежения. Однако они могут выполнять и иную функцию: основанные на интонациях темы и противосложения, часто построенные секвентно, интермедии порой также становятся важным этапом развития; главное в них — интонационные изменения материала. Этот метод получит широкое развитие в формах гомофонно-гармонической музыки (полнее всего — в сонатной форме). Интермедии могут появляться во всех разделах фуги, часто они обозначают грани ее формы, но их может и не быть вовсе. Отсутствие интермедий — тоже средство музыкально-образного развития.

Реприза отнюдь не является повторением экспозиции. Скорее она напоминает разработку. Здесь может быть использована тема в обращении, в стреттном изложении и т. д. Число проведений темы не обязательно соответствует количеству голосов в фуге, и этим реприза также отличается от экспозиции. Главное свойство последнего раздела фуги состоит в том, что все голоса проходят в главной тональности. Основное назначение репризы — восстановление тональной устойчивости.

Таковы вкратце закономерности фуги. Уже из этого ясно, что при всей строгости некоторых правил каждая фуга имеет все основания быть непохожей на любую другую. Ее выразительные возможности чрезвычайно широки, что доказывают своим творчеством Гендель, Бах и многие композиторы последующих эпох.

«Хорошо темперированный клавир»

«Хорошо темперированный клавир» справедливо считается энциклопедией баховского творчества. Значение этого произведения велико не только для своего времени: столетием позже Р. Шуман советовал каждому молодому музыканту начинать свой день с изучения прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира», сделать его своей настольной книгой. Все музыканты, особенно пианисты, обращаются к нему на разных этапах своей жизни. В XIX и XX веках «Хорошо темперированный клавир» стал образцом для многих аналогичных циклов³⁵.

Интерес к этому уникальному для своего времени произведению пробудился через несколько десятилетий после смерти Баха. Юный Бетховен в боннские годы жизни (80-е годы XVIII века) играл все прелюдии и фуги Баха наизусть. Позднее он называл «Хорошо

³⁵ Назовем некоторые из них: прелюдии Ф. Шопена, прелюдии и фуги Д. Шостаковича, «Ludus tonalis» П. Хиндемита, прелюдии и фуги Р. Шедрина.

темперированный клавир» своей музыкальной библией. В пору романтиков слава этого произведения среди музыкантов росла и крепла. Однако путь на концертную эстраду «Хорошо темперированный клавир» нашел значительно позже. Сегодня же он прочно утвердился в нашей музыкальной жизни.

Грандиозный цикл, состоящий из сорока восьми прелюдий и фуг, охватывающих двадцать четыре мажорные и минорные тональности, расположенные в хроматической последовательности, Бах начинал с достаточно скромной целью: он хотел утвердить в музыкальной практике все существовавшие, теоретически известные, но малоупотребительные или вовсе не употреблявшиеся в то время тональности³⁶. Композитор рассматривал это произведение также как цикл учебных пьес, пригодных для привития навыков связной игры, для выработки пальцевой подвижности. Но поставив перед собой как будто чисто технические задачи, Бах остался прежде всего художником. В «Хорошо темперированном клавире» он не только утвердил равномерно темперированный строй, но решил и ряд других задач. Это произведение доказало как жизнеспособность, так и особые художественно-поэтические возможности каждой тональности.

В «Хорошо темперированном клавире» Бах выявил все богатство содержания «малого цикла» (прелюдия — fuga). Контраст и связи прелюдии и фуги предстали в неразрывном единстве, раскрылись разнообразнейшие типы взаимоотношений частей этого цикла. Перенесенный из органной музыки в клавирную, цикл прелюдия — fuga обрел здесь иной облик. Концертная широта, виртуозность, часто даже пышность, столь свойственные органному циклам, не соответствовали возможностям клавира. Главное здесь — углубленное выражение мысли, чувства. Каждое мгновение музыки предельно наполнено, в то время как в органных прелюдиях и фугах развитие протекает длительно, постепенно. Пространности органной музыки противостоят сжатость и концентри-

³⁶ До создания равномерно-темперированного строя на клавишине фальшиво звучали тональности с большим количеством знаков. В музыкальной практике поэтому использовались лишь тональности до трех-четырех знаков. Идею темперации до Баха поддерживали и другие музыканты: И. Пахельбель, И. Маттесон. Но только И. С. Бах дал убедительное творческое решение этой назревшей задачи музыкального искусства своего времени.

рованность. Отсюда — и иные стилистические приемы в клавирных циклах.

Именно в «Хорошо темперированном клавире» с исчерпывающей полнотой обнаружилось огромные образно-эмоциональные возможности фуги, которая рассматривалась многими только как род «ученой» музыки. Среди сорока восьми фуг нет и двух похожих. Многообразие мыслей, чувств и состояний в фугах так же поразительно, как и естественность, с какой Бах владеет полифонической техникой.

В «Хорошо темперированном клавире» больше, чем где-либо, выявились новаторские черты клавирной музыки Баха, прежде всего — синтетичность его стиля. То песенная, то чисто инструментальная, то связанная с танцевальностью, то с речевой выразительностью, мелодика «Хорошо темперированного клавира» отразила чрезвычайно характерные особенности музыкального языка Баха; его гармоническое мышление достигло высшей зрелости.

Все малые циклы в этом произведении самостоятельны, но и связаны друг с другом. Вместе взятые, прелюдии и фуги охватывают целый мир образов. Это большой цикл, в котором во всей полноте предстает жизнь, выраженная художником в формах своего искусства.

Прелюдия и фуга до мажор³⁷, открывающие первый том «Хорошо темперированного клавира», приобретают особое значение: они как бы вводят в большой цикл, дают представление о его особенностях. Качества, присущие именно этим пьесам, стали во многом определяющими для всего произведения.

Прелюдия и фуга до мажор, контрастные друг другу, вместе с тем неразрывно связаны. Каждая из частей этого цикла в полной мере воплощает свою специфику. Прелюдия подлинно «прелюдийна»: музыка течет непринужденно, как бы импровизационно рождаясь под руками исполнителя; в ней торжествует гармония, аккордовость. Фуга — прекрасный образец полифонической насыщенности, где полно «высказывается» каждый голос. Прелюдия и фуга связаны друг с другом глубокими связями, в том числе и интонационными. Для обеих частей цикла характерна плавность мелодического

³⁷ Нотные примеры из «Хорошо темперированного клавира» даются в редакции Б. Муджеллини, широко распространенной в музыкально-педагогической практике.

движения, мягкая диатоника, преобладание поступенности в голосоведении, нечастое модулирование. Это служит средством выражения созерцания и спокойствия, поэтичного настроения прелюдии и углубленного размышления фуги. Поступенное начало темы заложено в чистом и плавном голосоведении прелюдии, а ее квартовые ходы реально слышны в верхнем голосе тактов 5—8 (см. примеры 91а и 91б).

Глубоко сосредоточенный тон произведения открывает одну из важных образных сфер всего первого тома, сферу созерцания-размышления, господствующую в нем. Она видоизменяется, дополняется, оттеняется контрастными образами, но сохраняет свое значение до самого конца. В этом отношении до-мажорный цикл является как бы вступлением ко всем остальным.

Музыка прелюдии рождается из «общих форм» движения. От начала до конца сохраняется единая фактура, равномерность ритмики, однотипность фигураций. Мелодии в привычном понимании нет, но она будто разлита в задумчивых переборах звуков разложенных аккордов, она, как «скрытый голос», слышится то в верхнем, то в средних слоях музыкальной ткани. Движение кажется стихийным, но, как и в других прелюдиях Баха, единообразие фактуры объединяет его и направляет по определенному руслу. Впечатлению цельности в большей мере способствует и тонально-гармоническое развитие; здесь это ведущий фактор, им определяется все становление музыки.

Избранная Бахом фактура позволяет словно высветить изнутри каждую гармонию. Нередко один и тот же аккорд повторяется дважды подряд; это дает возможность ощутить чистую красоту звучаний тонических и доминантовых трезвучий, субдоминантовых септаккордов в различных обращениях, септаккордов группы доминанты и двойной доминанты (см. такты 10—15). Особенно светло окрашено мажорное трезвучие с терцией вверху. Бах неоднократно возвращается к этой гармонии на протяжении прелюдии.

Развитие в прелюдии разворачивается постепенно, как бы трехфазно: здесь три раздела, связанных единым разворачиванием. В первом разделе — только до мажор и движение в сторону его доминанты. Преобладают мягкие субдоминантовые краски, подчеркнутые септаккордами II и IV ступеней (в до мажоре и соль мажоре).

Во втором разделе — некоторое гармоническое оживление. Захватывается ре минор, появляется один из самых выразительных аккордов того времени — уменьшенный вводный, и, кроме того, секундаккорд IV ступени в таком расположении, что между крайними голосами образуется малая нона (см. такты 16—17).

Третья фаза — заключительная, половину ее занимает доминантовый органнй пункт. Напряженность поддерживает и прерванный каданс (в доминанту субдоминантовой тональности). Лишь в самом конце дается ожидаемое разрешение в тонику, которая словно озарена мягким светом только что промелькнувшей субдоминанты (см. последние четыре такта прелюдии).

Стройно организованное и гармонически направленное движение ведет от спокойствия и созерцательности через нарастание глубоко сдерживаемого волнения — к ясности и умиротворению. Кульминация прелюдии дана в сгущенном звучании среднего и низкого регистров, и лишь в последних тактах все возвращается в высокий регистр. Таким образом, просветленность — не неизменная данность: она вновь достигается в итоге развития.

Бах тонко использовал в прелюдии приемы, идущие от лютневой музыки XVIII века (для щипковых инструментов характерна фактура из разложенных аккордов), ставшие уже традиционными в клавирной музыке. Но эта прелюдия открывает и путь в будущее: в напевности скрытого многоголосия, в плавных переходах одного аккорда в другой угадываются истоки излюбленного жанра романтической эпохи — этюда (в особенности шопеновского).

Фуга, рождаясь из гармоний и мелодических интонаций прелюдии, составляет сильный контраст ей: уплотненное звучание, насыщенность всей ткани вместо разреженности, прозрачности прелюдии; углубленность мысли, сосредоточенность и напряженность — вместо поэтически-светлой созерцательности, непринужденности настроения. Голосам в фуге «тесно»: часто возникают стретты, плотность звучания поддерживается переплетением мелодических линий. Фигурации шестнадцатых постепенно «окутывают» основные голоса, их извилистый рисунок усиливает впечатление предельной звуковой наполненности.

Тема фуги ведет свое происхождение из двух истоков: ее поступенное песенное начало идет от мелодики старинного хорала, квартовые же ходы представляют

собой претворение интонаций призыва (см. пример 91б). Вся тема заключена в неширокий диапазон сексты. Существенно, что септима лада не затрагивается: отсутствие вводнотонового тяготения смягчает мелодию. Ритм темы текучий, общий уровень ее — однотонный, ровный. Светлая, сдержанно-спокойная и созерцательная, она как будто проста, но с каждым новым проведением темы углубляется и усложняется начальная мысль, заключенная в ней. В процессе неуклонного роста образа от начала к концу усиливается напряжение, крепнет мужественность и уверенность. Последние такты фуги — итог интенсивного внутреннего развития.

Очень существенно, что это фуга без интермедий: в ней нет моментов разрежения, отдыха, проведения темы «наступают» друг на друга, как бы настойчиво убеждая, доказывая.

Первая стретта появляется уже в пределах экспозиции (см. такты 7—8). Четыре проведения темы при избранном здесь принципе — без интермедийных эпизодов — оказались слишком быстротечными (ведь размер темы — всего полтора такта). Поэтому за ними сразу же следуют три дополнительных проведения (у сопрано, тенора и альты, первые два вступают стреттно). Так, с первого же этапа устанавливается напряженно-интенсивный тон исканий и серьезнейших раздумий.

Разработка начинается трехголосной стреттой (такты 10—12). Сразу же вслед затем вступает новая четырехголосная стретта, за нею — еще две. Густота плетения голосов, нарастание тональной неустойчивости, расширение общего диапазона звучания — все говорит о том, что развитие вступило в самую напряженную фазу. Это проявляется и в интонационных изменениях темы: то она включает в себя уменьшенную кварту вместо чистой (такт 12), то в ней последовательно появляются повышенные и натуральные ступени (такт 17). Проходя дважды подряд, начинаясь с одного и того же звука, тема тоже видоизменяется (ср. такты 17 и 19).

Экспозиция и разработка почти равны друг другу по масштабам (десять и тринадцать тактов). Однако кажется, что разработка значительно больше: ее временные границы раздвинуты интенсивностью работы мысли. Естественным итогом оказывается разрешение в тоническое трезвучие и затем четырехтактовый тонический органный пункт. Это — реприза-кода. Три последние проведения темы (два — в виде стретты) окрашены в

мягкие тона субдоминанты. В конце фуги песенная тема растворяется в инструментальных звучаниях пассажного типа, напоминая этим прелюдию.

Образное развитие фуги в целом соответствует тому, что было в прелюдии: сначала — созерцательный покой, затем рост напряжения и, наконец, достижение уверенности, осознание цели. Но, разумеется, в фуге оно интенсивнее, пути его сложнее, а непосредственность эмоции, свойственная прелюдии, переплавлена здесь в целенаправленность поисков разрешения. Таким образом, в прелюдии и фуге до мажор обнаруживаются не только интонационно-мелодические, но и музыкально-драматические связи, проявляющиеся в общей направленности развития. И в этом отношении первый малый цикл «Хорошо темперированного клавира» также типичен: он дает своего рода образец соотношения — контраста и взаимосвязанности — прелюдии с фугой.

Прелюдия и fuga ре мажор (I том). Задолго до Баха ре мажор применялся для воплощения образов торжества, ликования, героики: в этом же плане трактуют ре-мажорную тональность Гендель и Бах. Именно так, в духе традиций, осмыслены возможности ре мажора в этом произведении: живость, стремительность (в прелюдии), торжественность и волевая активность (в фуге).

Как всегда у Баха, цикл прелюдия — fuga внутренне контрастен и целостен. Предпосылки общего строя фуги и ее тематических интонаций заключены в прелюдии. И наоборот, отдельные эпизоды внутри фуги напоминают о прелюдии. Есть некоторые точки соприкосновения и в тональном плане обеих частей цикла.

Прелюдия почти вся — единый порыв. Ее волнообразное и целенаправленное движение устремлено к кульминации в конце. Легкая, ажурная, вся состоящая из мелодизированных фигураций, она, подобно многим другим прелюдиям «Хорошо темперированного клавира», выдержана в единой фактуре, неизменна по типу движения. Динамическая устремленность этой музыки поначалу представляется просто как бы игрой. Однако к концу прелюдии исходный образ так существенно меняется, что кажется трудносопоставимым с начальным. Заключение будто освещает прошедшее новым светом, и все приобретает особую значительность. Как во всем «Хорошо темперированном клавире», прелюдия отнюдь не просто введение в фугу, подготовка к ней, она имеет и самостоятельную ценность.

Все в прелюдии отмечено изяществом и отточенностью. Рисунок фигураций — зигзагообразный, «стрельчатый», поэтому движение звуков слышится как бы в двух планах: в первой и второй октавах. Крайние точки фигураций будто вспыхивают летучими, тут же гаснущими огоньками. В сочетании с равномерным стаккатным движением в партии левой руки, которая только намечает гармонически опорные тона, эти фигурации создают острые и звонкие звучания. Все словно сверкает и искрится, все четко, ритмично, размеренно и вместе с тем совершенно непринужденно, импровизационно (см. пример 92).

При этом несомненна внутренняя организованность прелюдии. В ней две части; вторая начинается аналогично первой, только в субдоминантовой тональности (соль мажор). Целенаправленность движения достигается его единообразием, применением секвенционности и, конечно, тональным планом. Опорные точки тонального плана — ля мажор и фа-диез минор (доминантовые тональности), затем, после эпизодического возвращения главной тональности — ми минор, си минор, соль мажор, то есть субдоминантовая область. Она очень обширна, простираясь вплоть до заключительного доминантового органного пункта в ре мажоре. Строгая тонально-гармоническая логика организует свободную импровизацию. Это — высшее мастерство, которое неотделимо от сущности музыки прелюдии.

В кульминации прелюдии, ее заключительном разделе на смену легкой «игре» приходит ощущение силы, а непрекращающееся движение становится выражением энергичного напора и воли. Замечательнее же всего та естественность, с которой это совершается, при всей неожиданности перемены. Раньше всего слух отмечает замену мажорного лада минорным. До сих пор господство мажора не подлежало сомнению. Минорные тональности появлялись не раз, но только эпизодически. Теперь же область ре минора охватывает сразу шесть тактов доминантового органного пункта. Лишь заключительное разрешение мажорно. Существенно и то, что все эти такты основаны на звучности остро неустойчивого аккорда — уменьшенного вводного в доминанту, который наслаивается на доминантовый бас. Создается весьма напряженный гармонический комплекс. Бах усиливает выразительный эффект его еще и тем, что в двух последних тактах дает аккорд в «сгущенном» виде, сопоставляя уменьшенные вводные в тонику и в доминанту (см. пример 93).

Изменились и ритм, и фактура. Стаккатные касания гармонических опорных тонов в партии левой руки уступили место выдержанному басу, уплотненному движению восьмых и шестнадцатых. В партии правой руки происходит расслоение на два голоса — как бы реализуется то, что было заложено в фигуративном рисунке с самого начала. Такт 4 от конца предстает в четырехголосии; своего рода ответом ему служит контрастный следующий: из многозвучного и плотного аккорда рождается свободно текущий волнообразный пассаж, широкий по диапазону, совмещающий в одном мелодическом потоке мажорную и минорную терции главной ладотональности (такт 3 от конца). В темпе *Adagio* пассаж звучит как речитатив. Явно ощущается, как в клавесинную музыку вторгаются органские приемы: от этого короткого эпизода веет духом патетических органских импровизаций Баха, хотя все соотнесено с масштабами и спецификой клавесинной игры.

В результате развития достигается новое качество: динамическая устремленность начала прелюдии преобразуется в драматическую патетику заключительных тактов. И теперь, после окончания прелюдии, фуга звучит хотя и контрастно, но уже подготовленно — всем предыдущим развитием прелюдии.

Фуга торжественна и величественна. Развитие в ней имеет иную направленность, чем в прелюдии: там в итоге — важное изменение самой сущности музыкального образа, здесь — всестороннее подтверждение в ходе развития того, что высказано в теме. В кульминации дано не новое качество, но высший этап постепенного раскрытия существа образа. Проведениям темы противопоставляются интермедии, более мягкие, чем тема, лирически окрашенные. Оттеняя моменты звучания темы, они усиливают заключенный в ней элемент мужественности, решимости. С другой стороны, прозрачностью фактуры они перекликаются с прелюдией.

Тема фуги — будто туго сжатая пружина, вдруг обнаруживающая свою энергию. В ней все одинаково значительно: и стремительное «раскручивание» тридцать-вторых, и следующий затем широкий ход на сексту вверх, сильный и патетический, и дальнейшее поступенное заполнение этой сексты энергичным нисходящим движением в пунктирном ритме (см. пример 94).

Все элементы темы составляют основу интермедий. В отличие от до-мажорной фуги, здесь почти нет стретт

и относительно немного проведений темы³⁸. Из двадцати семи тактов фуги в шестнадцати тема не звучит целиком, в репризе нет ни одного полного проведения темы. Но буквально каждый такт наполнен тематическими интонациями, ими пронизана вся ткань голосов. Это, по сути дела, настоящая разработка элементов темы: то всего начального оборота, то пунктирного ритма конца (все интермедии исходят из него)³⁹. Поэтому и те моменты фуги, когда тема целиком не звучит, не воспринимаются как «разрежение»: в них интенсивно используется материал темы, он дается каждый раз в ином свете. Благодаря этому интонации темы весомо утверждаются в конце фуги. В экспозиции в восходящей последовательности вступают бас, тенор, альт, сопрано. Эта схема расположения голосов усиливает впечатление яркости, праздничности. Завершая экспозицию, Бах уравнивает этот неуклонный подъем дополнительным проведением темы у баса на октаву ниже первого проведения. Таким образом, сразу охватывается широкий диапазон, разные регистры, как будет затем в кульминационной фазе. Предвосхищены в экспозиции и другие важные элементы будущего развития. Так, в такте 3, в первой, краткой интермедии появляется такое преобразование начала темы, из которого потом рождаются почти все интермедии. Чуть позже звучит новый вариант преобразования (в такте 6). Кроме того, в задержаниях кое-где образуются диссонирующие созвучия, которые также найдут свое продолжение в будущем (ср. такты 8 и 15). И наконец, уже здесь чисто полифоническая фактура переплетается с аккордово-гармонической (см. окончания тактов 2, 4, 5, 7, 8). Это предвосхищает конец фуги, где полифонический принцип отступает перед аккордово-гармоническим (см. такты 3—2 от конца). Следовательно, и собственно тема, и вся экспозиция представляют собой зерно дальнейшего развертывания. Осуществляется основной баховский принцип развития «... как разматывание клубка, как именно раз-витие „свитого“, раз-вер-ты-ва-ние „свернутого“»⁴⁰: из начального зерна темы, концентрирующей самые выразительные и значительные

³⁸ В до-мажорной фуге тема проводится в общей сложности двадцать три раза, в ре-мажорной — двенадцать.

³⁹ В подобных интермедиях фуг Баха накапливаются черты будущих сонатно-симфонических разработок. Они их подготавливают и предвещают.

⁴⁰ Мазель Л. А. О мелодии. М., 1952, с. 219.

интонации, рождается экспозиция; в свою очередь, в экспозиции в сжатом виде заложены особенности последующего развития. Таким образом, оно идет от темы — к экспозиции, от экспозиции — к фуге в целом.

Преобладание минора, секвентно построенные, мягкие по звучанию интермедии отличают разработку от экспозиции. Тема проходит в субдоминантовых тональностях — в соль мажоре, си миноре, ми миноре; подчеркивая важность последней тональности, Бах завершает проведение темы убеждающей каденцией, после которой тема в своем полном виде уже не появляется до самого конца фуги. Таким образом, в разработке приподнято-торжественный тон начала оттеняется иным — лирически-смягченным, созерцательным. Героические черты темы сглаживаются, чтобы затем, к концу снова окрепнуть и утвердиться. Их особенно усиливает каденция в главной тональности, после которой следует реприза-кода (см. такты 7—6 от конца). Здесь все словно освещено ярким светом. Диапазон звучаний расширен, красочно звучат переклички верхнего и нижнего голосов (они интонируют видоизмененную первую часть темы), сливаясь затем в едином ритмическом движении. Фугу завершает развернутая каденция, где утверждающе звучат компактные четырехголосные аккорды в пунктирном ритме. В них преобразован интонационный элемент второй части темы: нисходящее движение перешло в восходящее.

Таким глубоким развитием темы фуги от начала к концу, от экспозиции через разработку к тональной репризе Бах достигает объемности музыкального образа и большой убеждающей силы.

Прелюдия и фуга ми-бемоль минор (I том). С затененным колоритом ми-бемоль-минорной тональности у Баха связан один из самых вдохновенных циклов. Музыка этой прелюдии и фуги проникнута такой скорбью, таким глубоким и чистым лиризмом, что вызывает в памяти самые возвышенные баховские образы, прежде всего лирические «исповеди» его пассионов или духовных кантат.

Части произведения, как всегда у Баха, тесно связаны между собой. В данном случае эта связь — в единстве их образного мира. Вместе с тем тот контраст, который лежит в основе самого цикла (импровизационность — в прелюдии, рационально-строгое развитие — в фуге), здесь выявлен чрезвычайно сильно. Прелюдия подобна свободной импровизации, она захватывает

непосредственностью, «раскованностью» лирического высказывания. Фуга же особенно сложна, это одна из самых сложных фуг «Хорошо темперированного клавира». Ее развитие, подчиненное строгим законам музыкальной логики, наделяет лирический образ чертами интеллектуализма.

Именно лирическое содержание определило музыкальный склад ми-бемоль-минорного цикла. Оно раскрывается прежде всего в изумительных по красоте и богатству мелодиях. Все в этой музыке поет, все насыщено широким мелодическим током. Даже у Баха трудно назвать другую клавирную пьесу, наделенную столь щедрым мелодизмом. Характер мелодий в двух частях цикла различен. В прелюдии мелодический образ подчеркнуто индивидуален. Изменчиво-живые интонации, то сдержанные, то ярко-экспрессивные, проникнуты декламационной выразительностью, сложная и постоянно обновляющаяся ритмика усиливает впечатление непосредственности и индивидуальности высказывания. Иного рода мелодизм в фуге. Тема, лежащая в ее основе, песенного склада, она напоминает славянские напевы (в частности, мелодии русских протяжных песен). Опора на народно-песенные интонации придает лирическому образу гораздо большую, чем в прелюдии, объективность.

Интересны и очень существенны жанровые связи, которые ощущаются в музыке этого цикла. Импровизационную музыку прелюдии Бах облачает в строгий ритм сарабанды. Мерность ритмической поступи с характерным для сарабанды подчеркиванием второй доли противостоит изменчивости, сложности мелодического развития, организует музыкальную мысль, направляет ее в строгое русло. Иная картина — в фуге: песенная стихия смягчает присущие фуге черты рациональности, наполняет музыку глубоким лиризмом, привносит в нее искреннюю человечность и теплоту. Таким образом, жанровые свойства материала и особенности самих музыкальных форм в прелюдии и фуге имеют «противоположную направленность». Элементы, сдерживающие экспрессию и выявляющие свободу лирического высказывания, взаимно дополняют друг друга; одно умеряется другим. Это придает музыкальному образу емкость и большую внутреннюю напряженность.

В непрерывном свободном разворачивании мысли раскрывается музыкальный образ прелюдии. Этот принцип, лежащий в основе почти всех первых частей

баховских циклов, имеет старинное происхождение. Прежде он неизменно связывался с общим типом движения, с использованием более или менее нейтральных интонаций. Иначе — у Баха и, в частности, в этой пьесе. Музыка, которая здесь звучит, на всех этапах глубоко содержательна. В ней нет ни одного нейтрального оборота, каждая интонация, каждый сдвиг гармонии значительны, несут ту или иную смысловую нагрузку. Такая насыщенность музыкального высказывания в сочетании с приемом постепенного развертывания дает возможность фиксировать все изгибы психологического процесса, в конечном счете — раскрыть сложную картину внутренней жизни человека. Неторопливость же течения музыкальной мысли заставляет сосредоточиться на каждом мгновении; кажется, что чувство не просто «изливается» в музыке — оно подвергается осмыслению. Сам путь развития чувства раскрыт на редкость правдиво. Вначале — долгое пребывание в одном эмоциональном состоянии, как бы «осознание существующего». Образ чистой, возвышенной скорби предстает здесь в разных эмоционально-психологических оттенках. Он то высветляется, то темнеет, однако не претерпевает резких изменений. Таков первый раздел прелюдии. Но в тот момент, когда кажется, что мысль исчерпала себя, она направляется в иное русло: развитие становится активнее, устремляется дальше — к выявлению новых граней образа. Именно во втором разделе оно достигает своей вершины: скорбные чувства раскрываются здесь в напряженно-страстном звучании, с огромным лирическим пафосом. Процесс угасания экспрессии так же психологически достоверен. Напряженность снимается не сразу: на фоне общего ниспадающего развития возникает еще один «эмоциональный всплеск» (вторая кульминация) — воплощение не утихших душевных волнений. Последние же такты с их печальным и светлым, «примиряющим» звучанием воспринимаются как итог и полное смысловое завершение пьесы.

В прелюдии сочетаются принципы гомофонно-гармонического и полифонического стилей. Все внимание приковано здесь к мелодии, которую ведут два голоса, то поочередно вступающие, то соединяющиеся в сложном контрапункте. Это полифоническое двухголосие поддерживают аккорды сопровождения. Напевная, широкая, мелодия включает в себя также декламационные обороты — опозитизированные интонации человеческой речи.

Именно этот сплав кантабильности с речевой конкретностью составляет ее своеобразие (см. пример 95).

Удивительна интонационная насыщенность мелодии, ее напряженная внутренняя жизнь. Здесь все в постоянном обновлении. Именно изменение мелодических интонаций прежде всего и отражает процесс развития музыкального образа. Чтобы это ощутить, достаточно сопоставить начальные сдержанные интонации с патетическими восклицаниями в кульминации. Однако в основе всего мелодического образа лежит единый комплекс интонаций. Его выразительность заключена в сочетании просветленных, устремленных ввысь оборотов с характерным «мотивом падения», воплощающим чувство сокрушенности, бессилия. В первых тактах прелюдии эти обороты дополняют и словно уравнивают друг друга. По мере развития пьесы они изменяются, по-новому соотносятся, приобретают иной смысл. Особенно резко оба интонационных элемента преобразуются в кульминации: восходящий утрачивает плавность, движение вверх становится порывистым, оно направлено по звукам уменьшенного септаккорда и ярко устремлено к вершине, которая в свою очередь резко изломана «мотивом падения». Сама эта ниспадающая интонация предстает в виде напряженного хода на уменьшенную терцию (см. такты 26—28).

Вторая кульминация по-своему «отражает» первую. Она основывается на том же движении по звукам уменьшенного септаккорда. Но теперь ее восхождение — не стремительный «бросок», а плавное заполнение широкого диапазона. При всей ее напряженности вторая кульминация ниже первой (см. такт 35).

В заключительных же тактах — спокойное скольжение мелодии; она движется поступенно вверх и вниз, интонационные обороты приобретают теперь большую мягкость и сглаженность. Главное содержание последних тактов выявлено в своеобразном «примирении» противостоящих элементов, которое и создает впечатление наступившего наконец эмоционального «разрешения».

Все средства музыкального языка в этой пьесе усиливают, углубляют выразительность мелодии. Особенно это относится к гармонии, сложной и чрезвычайно насыщенной. Мягкие гармонические сопоставления, отклонения в родственные тональности в первом разделе прелюдии неотделимы от характера мелодического развития, очень сдержанного, неторопливого. Изменения,

происходящие в мелодии второго раздела, вызывают гораздо более динамическое толкование гармонии. Уже в начале этого раздела возникает уменьшенный септаккорд, еще ярче выделена кульминация — внезапным сдвигом в тональность II низкой ступени (фа-бемоль мажор). Вторая вершина также отмечена гармонически, хотя уже не столь ярко (уменьшенный вводный в тонику).

Постепенное восстановление основной тональности также сопряжено с выразительными гармоническими находками. После первой кульминации очень недолго звучит мажорная тоника. В образном смысле это существенный момент. Он воспринимается как предвестник окончательного «разрешения», которое наступит позже (установление тоники здесь оттягивается, мажор утверждается лишь в последнем такте пьесы).

Тонально-гармонический план не только отражает внутреннюю логику в развитии образа, но и очерчивает основные контуры формы. Полная каденция в си-бемоль миноре завершает первый раздел; отклонения в субдоминантовую сферу (точка наибольшего отдаления — фа-бемоль мажор) и постепенное восстановление нарушенной устойчивости — таков смысл гармонического развития во втором разделе.

Чрезвычайно выразительна фактура пьесы. Мелодия очень четко отделена от сопровождения. Она звучит то в верхнем голосе, создавая впечатление отрешенности; чистоты, то передается басам, которые вносят в музыку эффект затененности. Поддерживающие ее аккорды своим хоральным складом подчеркивают возвышенный характер образа. Резкое обострение экспрессии в начале второго раздела сопряжено с полифоническим насыщением фактуры: мелодия излагается здесь в двух голосах в виде канона. Фактурными средствами выделены обе кульминации: в самой высокой точке развития сопровождающие голоса смолкают, внимание концентрируется на одной лишь мелодии.

Огромную эмоциональную выразительность сообщает этой музыке ее ритм. В пьесе все время сочетаются два типа движения. Один из них — ровная ритмическая пульсация, она почти нигде не нарушается и словно «отмеряет» плавно и неотвратно текущее время; второй отличается изменчивостью и создает впечатление постоянного обновления. Сочетание этих двух ритмических «поток» определяет столь типичную для Баха внутрен-

нюю контрастность образа, делает его глубоким, многозначным.

Прелюдия настолько самостоятельна и законченна, что вполне могла бы жить независимой от фуги жизнью. Именно так жанр прелюдии будет истолкован через сто лет — в творчестве композиторов-романтиков. Для Баха же очень существенна художественная идея, лежащая в основе «малого цикла». Ему важно раскрыть образ не только в непосредственно эмоциональном преломлении, но также подвергнуть его всестороннему логическому анализу. Это и происходит в фуге.

Фуга⁴¹ начинается с той эмоциональной «точки», к которой привело развитие прелюдии. Ее песенная тема проникнута чистой, светлой печалью (см. пример. 96).

Довольно протяженная, она легко охватывает широкий диапазон (ход на квинту с последующим затрагиванием сексты) и плавно его заполняет, создавая впечатление мягкости, эмоциональной полноты высказывания. Однако этот нисходящий оборот, компенсирующий первоначальный взлет, не прямолинеен, он содержит и новое восхождение («певучий» ход с III ступени на V) и еще один скачок (с I на IV ступень). Все это обогащает тему интонационно, подчеркивая то задумчивость тона, то некоторую неустойчивость, вопросительность.

В своем образном развитии тема проходит путь, напоминающий тот, по которому разворачивалась музыкальная мысль в прелюдии. Однако сам тип высказывания здесь совсем иной. Принцип развертывания, который лежит в основе прелюдии, дает возможность непосредственно воплотить чувство, проследить процесс его развития. Становление образа в фуге подчинено иным закономерностям, продиктованным присущими ей строго логическими принципами формообразования.

Выразительность фуги более обобщающего характера. Первым обобщением является сама тема, сконцентрировавшая в себе лирическую сущность фуги. Тема подвергается интенсивному развитию — его энергия настолько велика, что преодолевает сдерживающую силу конструктивных норм. Лирический образ приобретает драматически-страстный характер.

Вся экспозиция, подобно первому проведению темы, выдержана в теплых, лирических тонах. Ее музыка в

⁴¹ В редакции Б. Муджеллини фуга изложена в тональности ре-диез минор.

целом очень приближена к пению — то сольному, то хоровому. Так, первое проведение темы естественно «вмещается» в диапазон человеческого голоса. Певуча не только тема, но и все противосложения. Очень характерно, в частности, ведение двух верхних голосов параллельными терциями, оно напоминает многоголосное хоровое пение (тема в это время проходит в басу — это ее третье проведение).

Разработка и реприза постепенно раскрывают иные свойства материала, выявляют скрытую в теме экспрессию. Использование новых вариантов темы (она дается в обращении, в увеличении), обилие стреттных проведений чрезвычайно усложняют развитие. Оно идет несколькими этапами. Первые же такты разработки вносят в звучание новые черты: тема излагается здесь стреттно, причем голоса вступают в восходящем порядке. Музыкальный образ приобретает большую активность. Характерно, что второе стреттное проведение более сжато (если в первый раз голос вступал с опозданием на половину такта, то во второй — на четверть такта): энергия восходящего движения нарастает. В стреттном проведении третьей пары голосов развитие достигает, наконец, вершины, но в нем уже подготавливается и последующий спад, так как нарушается восходящий рисунок вступления голосов, утрачивается направленность движения.

Итогом этого первого этапа развития является яркое мажорное проведение темы (в *фа-диез* мажоре), данной к тому же в обращении. Мажорная окраска, новые интонации (особенно начальный нисходящий квартовый ход: *фа-диез — до-диез*) придают ей иной, устойчиво-повелительный характер (см. пример 97).

Наступающий затем спад связан с постепенным уходом в минорные тональности, погружением в низкие регистры и, что очень существенно, с отсутствием стретт.

Второй этап разработки вновь дает яркую активизацию образа. Эта вторая волна выше первой, музыка достигает здесь большей напряженности. Начало этого раздела (оно четко отделено цезурой в басовом голосе) перекликается с первым разделом разработки. Здесь также дается стреттное восхождение двух пар голосов, но тема на этот раз проходит не в основном виде, а в обращении (см. такты 44—52). Еще один, новый ряд стретт необычайно драматизирует музыку, поднимает развитие на новую,

более высокую ступень. Тема излагается теперь уже не в двух, а во всех трех голосах, как в своем основном виде (первый раз), так и в обращении. Характерно, что здесь голоса вступают с запозданием лишь в четверть такта. Этот момент — один из самых напряженных в музыке фуги. Итог второго этапа развития — новая кульминация. Она выше первой и, подобно ей, дает иное осмысление темы. Решение этой второй кульминации неожиданно и удивительно впечатляюще: после сложных полифонических преобразований тема предстает здесь в своем начальном — лирическом — варианте. Однако изложенная в высоком регистре, в наивысшей точке развития, на фоне насыщенного певучего противосложения, она звучит с новой экспрессией, с совсем иной эмоциональной полнотой (см. пример 98).

Третий раздел разработки знаменует общий эмоциональный спад, «разряжение» звуковой энергии. Здесь тема предстает еще в одном варианте — в увеличении. После стреттного развития в предыдущем разделе такое изложение создает эффект замедления в течении мысли и одновременно — более полного погружения в нее (см. пример 99).

Существенно и то, что вступления голосов, проводящих тему, не имеют здесь такой ясной направленности, как это было прежде, их развитие не связано общей кульминацией. В целом этот раздел играет «отстраняющую» роль, он готовит последний, наивысший этап развития — репризу.

Своеобразие репризы — в ее краткости и предельной сконцентрированности. Тема излагается стреттно во всех трех голосах, причем в верхнем голосе она звучит в увеличении; это самая яркая точка в развитии фуги, ее главная кульминация. По своему эмоциональному содержанию она напоминает кульминацию, завершавшую второй раздел разработки. Здесь, как и там, господствует лирическая тема, которая снова проходит в верхнем голосе, причем на той же самой высоте (ср. такты 57 и 77). Однако изложенная в увеличении, на фоне нижних голосов, также насыщенных звучанием темы в стреттном проведении, она приобретает страстно-патетический, драматический характер (см. пример 100).

Лишь в последних тактах напряжение гаснет, «истаивает». Плавное движение голосов параллельными секстами напоминает о начале фуги («хоровое пение»). Возвращением к просветленному и проникновенно-пе-

чальному звучанию первых тактов круг развития замыкается.

Музыка ми-бемоль-минорного цикла в равной мере поражает эмоциональной глубиной и внутренней логикой, направляющей движение мысли. Она захватывает небывалой в клавирной музыке широтой мелодического развития: композитор заставил инструмент петь, и в этом смысле ми-бемоль-минорная прелюдия и fuga — далекое и смелое предвосхищение композитором будущего.

Прелюдия и fuga до-диез минор (I том). Прелюдия и fuga до-диез минор также трактованы в лирико-психологическом плане. Как и в ми-бемоль-минорном цикле, здесь раскрывается образ скорбный и сдержанно-сосредоточенный. В обоих произведениях прелюдия и fuga не противостоят, а дополняют друг друга, под разным углом зрения раскрывая единое содержание. Сходен и характер развития: в основе той и другой прелюдии лежит принцип мелодического разворачивания, обе fugи отличаются сложностью полифонического письма. Но их сравнение показывает, насколько различны эти произведения, как индивидуально у Баха каждое художественное решение.

В до-диез-минорном цикле скорбный образ приобретает особую трагическую силу и глубину. Он дан в постепенном становлении. Прелюдия раскрывает чувство страдания с большой проникновенностью и лирической теплотой. Fuga, продолжая развивать этот образ, углубляет его, придает высказыванию новую степень сконцентрированности, усиливает его трагическое звучание.

Как и в прелюдии ми-бемоль минор, основная выразительность до-диез-минорной прелюдии заключена в мелодии, по-вокальному мягкой и широкой. Но сам склад ее совсем иной: в этой пьесе мелодия гораздо больше приближается к пению, чем к декламации. Для нее характерна плавность, поступенность движения. Лишь некоторые обороты обращают на себя внимание — это интонация ниспадающей терции (она повторена дважды на разной высоте: *ми — до-диез*¹ — в первый раз и *до-диез*² — *ля* — во второй) с ее очень характерной выразительностью (жалоба, вздох), а также широкий октавный взлет (*до-диез*¹ — *до-диез*²), создающий

впечатление «открытости» высказывания, лирической непосредственности (см. пример 101).

Особое образно-смысловое значение приобретает рисунок мелодии, гибкий и, что существенно, ниспадающий. В своих произведениях Бах нередко использовал символику подобных мелодических линий; они ассоциировались в сознании музыканта с мыслями об угасании, погребении, смерти, были средством воплощения глубокого страдания.

Выразительность мелодии — и отдельных ее интонаций, и общего контура — усилена и подчеркнута полифоничностью изложения: каждая фраза подхватывается другими голосами, либо имитационно ее повторяющими, либо разрабатывающими.

По мере развития мелодические интонации усложняются, появляются хроматизмы, вносящие в нее некоторый оттенок изломанности, иногда — щемящей боли. Острее становятся и ниспадающие обороты. Так, например, возникает интонация нисходящей уменьшенной кварты (см. такт 26), увеличенной секунды (см. такт 31) — нередкое у Баха средство воплощения страдания. Ярче становится и характерная «интонация броска». Именно она звучит в вершинных точках развития. На ней построена и главная кульминация пьесы, которая отмечена самым широким взлетом мелодии (на дециму) и выделяется особой открытостью экспрессии (см. пример 102).

Важную роль играют и изменения мелодического рисунка, который становится шире, сложнее. Особую протяженность мелодическим линиям придают секвенции. Сочетание восходящего секвентного движения с нисходящим рисунком отдельных мелодических звеньев создает своеобразную извилистость общего контура, передающего ощущение напряженности и тревоги (см., например, такты 9—10 или 24—25). Выразительность кульминации также заключена не только в интонационной яркости, но и в характерном рисунке, возникающем от сочетания двух самостоятельных и противоположно направленных мелодических линий. Появляющиеся здесь жесткие звуковые сочетания (большие и малые секунды, малая септима, уменьшенная септима и другие) также служат способом выявления сгущенно-скорбных эмоций (см. пример 77). Только в самых последних тактах напряжение спадает; рисунок мелодии, как и в начале пьесы, становится плавным, мягко нисходящим. Проще, теплее становятся интонации, воспри-

нимаемые теперь как последний «примиряющий» штрих.

При импровизационно свободном развитии пьесы ее общие контуры удивительно четки. Логика гармонического развития определяет «отправные» моменты формы, членит ее и объединяет. Прелюдия написана в двухчастной форме с каденцией в доминантовой тональности в конце первого раздела и возвращением в основную тональность — во втором.

Непрерывность течения музыкальной мысли (двум частям прелюдии соответствуют две волны развития; вторая выше, напряженнее первой) и пластичность, законченность целого отличают эту музыку. Особую стройность форме придают элементы симметрии, возникающей благодаря использованию приема повторений. Так, во втором разделе звучит мелодическая секвенция, которая начата была в первом: здесь она получает дальнейшее, более широкое развитие (ср. такты 5 и 20). Сходно решены кульминации, которые как в первый, так и во второй раз находятся почти в самом конце раздела. В обоих случаях использована одна и та же гармония (уменьшенный вводный в доминанту), только во второй раз она показана шире (два такта вместо одного) и связана с более напряженными интонациями в мелодии. Такая симметричность в расположении материала как бы противостоит его текучести, является важным средством организации музыкальной формы.

В качестве сдерживающего экспрессию начала выступает и ритм. Ритмическое единообразие (ровное движение восьмых, подчеркивание тяжелых и относительно тяжелых долей такта) противостоит богатству и разнообразию мелодического развития, придавая музыке прелюдии особую строгость, серьезность.

Пятиголосная fuga этого цикла — тройная⁴². Темы ее дополняют друг друга и как бы вытекают одна из другой. Первая является смысловым зерном фуги, мало того — в ней ключ к пониманию всего цикла (см. пример 103).

В теме всего лишь четыре звука, музыкальная мысль здесь предельно сконцентрирована. Выразительность

⁴² Существуют различные трактовки этой фуги. Некоторые исследователи рассматривают ее не как тройную, а как обычную фугу с одной темой и двумя удержанными противосложениями, однако подчеркивают исключительное значение последовательно вступающих новых мелодий. Разногласия носят скорее терминологический характер; они вызваны оригинальностью формы фуги, еще раз подтверждающей свободу мышления Баха, чуждого каким бы то ни было заранее заданным схемам.

темы заключена в сочетании яркого интонационного тяготения (ход на уменьшенную кварту) с ритмической ровностью. В ней соединились как будто несовместимые вещи: внутренняя неустойчивость, требующая движения, разрешения, передающая живое эмоциональное начало, и нечто статичное, создающее впечатление безжизненности, мертвенности. Важный выразительный смысл заключен в самом мелодическом рисунке: он содержит столь характерную для Баха символику — очерчивает контуры креста. Подобные темы можно встретить и в вокально-инструментальных произведениях Баха. Они связываются у него с мыслями о мученической смерти, о страдании, о подвижничестве⁴³.

Вторая тема по сравнению с первой менее индивидуальна (см. пример 104).

Ее интонации спокойны (основаны на опевании соседних звуков), она более протяженна (не столь сконцентрирована) и разворачивается очень плавно, ровно (единообразное движение восьмых). Эта мелодия скорее похожа на противосложение, чем на самостоятельную тему. Ее выразительность раскрывается только в сопоставлении с первой темой: после «напряженного оцепенения» первой темы вступление второй воспринимается как вздох облегчения — как «разрешение в слезах». Ритмическое оживление, которое она вносит, словно расковывает музыкальную мысль, освобождает от неподвижности. Выразительно и то, что эта тема возникает в высоком регистре. Она оставляет впечатление просветленности, но просветленности печальной (ее колорит — минорный). Вторая тема — это новый аспект выражения скорби, она несет мысль о примирении, прощении.

Третья тема отличается не только от первой, но и от второй своим активным, наступательным характером. В ее основе — восходящий квартовый оборот, чеканно четкий ритм (см. пример 105).

В общем контексте фуги эта тема приобретает гроз-

⁴³ Интересно отметить, что тема эта близка мелодии протестантского хора «Nun komm' der Heiden Heiland» («Грядет язычников спаситель»), использованный Бахом в его хоральной прелюдии g-moll. Такое заимствование не случайно, оно также проливает свет на содержание темы. Однако очевидно и различие этих тем: в клавирной фуге взято лишь начальное зерно мелодии, которое к тому же изложено в миноре. Соответственно лежащая в основе его чистая кварта заменена уменьшенной, что и определяет иную интонационную остроту темы, ее новый облик.

но-трагический смысл, она словно раскрывает еще один «угол зрения» на изложенную вначале мысль о страдании, о смерти.

Первый раздел формы посвящен экспозиции первой темы. Здесь раскрываются в более крупном плане те свойства, которые заключены в самой теме. Сочетание застылости с огромной, но скрытой экспрессией — таков общий характер экспозиции. Заданный в теме ритм почти не оживляется и противосложением. Все словно оцепенело. Однако восходящий рисунок вступления голосов вносит иной эффект — «преодоления», движения к свету, к «освобождению». Затрудненность этого восхождения подчеркнута включением трех дополнительных проведений темы. Появляющаяся же на вершине развития вторая тема воспринимается как его результат, как момент разрешения долго накапливающейся напряженности. В таком контексте она вовсе не кажется малоиндивидуальной, напротив, воспринимается как образ тонко выразительный и поэтический.

Так начинается экспозиция второй темы фуги⁴⁴. Она имеет обратную, по сравнению с первой, направленность. Новая тема появляется в верхнем голосе, развитие же ее устремлено вниз: просветленный колорит сохраняется недолго, звучность постепенно темнеет. Не менее существенно и то, что, противопоставляя темы, композитор их контрапунктически соединяет. Вторая тема звучит вместе с первой — она по-иному ее освещает, выявляет более человеческие грани основного образа.

Важное новое качество второго раздела формы — учащение ритмической пульсации. Музыка словно наполняется движением, жизнью. Путь образного развития в фуге связан с активизацией музыкального материала. Он логически приводит к появлению третьей темы. Четкая, с характерным «стучащим» ритмом, она, как и вторая, не оттесняет предшествовавший ей материал, а контрапунктически с ним соединяется. Мысль получает новое направление: трагический образ раскрывается теперь одновременно и, как образ действенный, окрашивается в зловещие тона.

Насыщенный контрапунктическими преобразованиями тем, второй раздел фуги выполняет двоякую роль — совместной экспозиции первой и второй тем и разра-

⁴⁴ Эта тема проходит в четырех голосах, одно из проведений — в субдоминантовой тональности.

ботки. В этом — его своеобразие. Показательно, что уже вторая тема проходит здесь не только в прямом движении, но и в обращении, что характерно для разработок. Вступление же третьей темы окончательно определяет именно разработочные черты этого раздела: тема не имеет самостоятельной экспозиции, ее проведения в голосах даны более свободно и сразу же связываются с тональными отклонениями (фа-диез минор, ля мажор).

Возвращение до-диез минора знаменует начало репризы. Большая, очень насыщенная, реприза является третьей и самой высокой волной развития. Изложение материала здесь крайне сконцентрировано. Все три темы проходят одновременно. Яркая динамика придает звучанию новую экспрессию и силу. Этот эпизод воспринимается как кульминационный. Две первые темы словно подчиняются эмоциональному тону, который создает третья. Певучая вторая тема в этом сочетании голосов (она перенесена здесь из высокого регистра в средний) утрачивает свои лирические черты. Решающую выразительную роль в ней начинает играть ее моторная ритмика, сообщающая музыке энергию, придающая движению непрерывность. Новые черты приобретает и первая тема: она возвращается в басы, но излагается октавой ниже, чем в первом проведении. В сочетании с двумя другими ритмически активными темами она звучит с особенно мрачной силой (см. пример 106).

Развитие образа продолжается и в репризе. Неожиданное смещение в далекую тональность ми минор переключает музыкальную мысль в иной, лирический план. Первая тема теперь помещена в верхний голос, и ее характерный ход на уменьшенную кварту звучит с неожиданной эмоциональной остротой, как выражение живого, непосредственного чувства (см. пример 107) ⁴⁵.

Последние такты фуги таят в себе еще одну смысловую грань образа. Возвращение основной тональности совпадает с изменениями в фактуре: вторая тема, которая придавала музыке текучесть, теперь исчезает, остаются лишь первая и третья, причем третья излагается стреттно во всех пяти голосах. Ткань сохраняет свою насыщенность, но характер звучания становится другим. Ритмическая чеканность с акцентировкой тяжелых долей преобразует

⁴⁵ Выразительность этого «сдвига» заключается во внезапной замене ожидаемого слухом звука *соль-диез* (намечалось отклонение в ми мажор) звуком *соль*, который является вершиной темы, расположенной, к тому же, в верхнем мелодическом голосе.

эту музыку: голоса теперь словно скандируются, каждый такт приобретает почти физическую весомость. Такова вторая кульминация фуги. Хроматизмы, общее нисходящее движение естественно сочетаются с «терпким» колоритом гармоний (преобладают септаккорды). Все это наделяет музыку заключительного раздела особенно острой экспрессией и вместе с тем большой внутренней силой (см. такт 100 и далее). Такое непосредственное выявление чувства невольно возвращает слушателя к тому типу высказывания, который господствовал в прелюдии. Но теперь сами эмоции стали иными, они раскрылись с новой, трагической глубиной.

Интенсивное развитие в фуге осуществляется прежде всего путем различных контрапунктических перестановок и сочетаний тем. Тональное же развитие, обычно играющее такую важную роль в фугах Баха, здесь сведено к минимуму. Это связано с необычной трактовкой формы произведения, прежде всего — его второй части. Основная тональность здесь господствует. В первом и втором разделах даются характерные для экспозиции колебания между тоникой и доминантой (тема — ответ) и тоникой и субдоминантой (субдоминантовое проведение второй темы). В третьем разделе окончательно утверждается основная тональность. И все-таки в целом тональный план фуги сложнее: внутри всех трех разделов есть кратковременные эпизоды тонального развития. Так, в конце экспозиции первой темы дается отклонение в ми мажор, но, едва наметившись, тональное развитие обрывается. Поворот в до-диез минор знаменует начало второго раздела формы. Здесь также возникают отклонения: кроме фа-диез минора — в ля мажор. Если в первом разделе движение направлено в сторону доминантовых тональностей, то во втором — субдоминантовых. Так, очертив некий круг, развитие замыкается возвращением к до-диез минору в начале репризы. Здесь главная тональность звучит особенно устойчиво (все проведения темы — в основной тональности). Однако, подобно двум первым, третий раздел содержит краткий, но очень выразительный тональный сдвиг — в ми минор. Эта тональность — точка наибольшего удаления от до-диез минора. Она отнесена почти к самому концу формы и очень ее динамизирует. Тем устойчивее звучит окончательно утверждающаяся до-диез-минорная тоника.

Прелюдия и фуга связаны не только общим содержанием, но и направленностью развития — в обоих

случаях это путь постепенной драматизации образа. Кульминация в прелюдии и в фуге помещена почти в самом конце формы, а ее разрешение упорно оттягивается, причем используется один и тот же гармонический прием — вторжение (в виде прерванного оборота) уменьшенного септаккорда, вводного в доминанту (ср. такт 5 от конца в прелюдии и такт 7 от конца в фуге).

Точки соприкосновения есть и в самом тематическом материале. Так, вторая тема фуги своей лиричностью, характером интонаций, опевающих соседние звуки, напоминает музыкальный образ прелюдии. Это — не случайное сходство, а глубокое внутреннее родство. Вместе со второй темой в фугу проникает та эмоциональная стихия, которая господствовала в прелюдии (жалобы, слезы). Не только вторая (что очевидно), но и первая тема фуги имеет интонационные связи с прелюдией. Самый характерный мелодический оборот прелюдии как бы вычленен и превращен в самостоятельную тему фуги. Он взят при этом в обращении и интонационно усложнен (см. пример 108).

Первая и вторая темы фуги выявляют две грани музыкального образа, который раскрыт в прелюдии. Но в первой части цикла они предстают в единстве, как элементы одной мелодии, в фуге же — дифференцированно. Каждая музыкальная мысль при этом «укрупнена», выразительность, присущая первой теме, — обострена. Темы в фуге не только сопоставляются — они вновь соединяются, но в ином качестве.

Непрерывное развитие ведет слушателей этого цикла от простого к более сложному. Фуга углубляет образ прелюдии: лирическая исповедь, горькая, сокрушенная, перерастает в полное глубокой скорби и страстного пафоса размышление о трагизме человеческого бытия.

«Хроматическая фантазия и фуга»

Среди клавирных произведений Баха «Хроматическая фантазия и фуга» занимает совершенно особое положение. Ее масштабы, сила страстей, диапазон контрастов, насыщенность развития, сложность исполнительских средств не знают себе равных в клавирной музыке не только Баха, но и его эпохи. Это произведение написано для усовершенствованного клавесина с двумя клавиатурами (мануалами) и педалью. Однако патетика фантазии, величие и динамичность фуги, кажется, не вмещаются в рамки этого инструмента, требуют более

широких и свободных просторов. Бах предвосхитил дальнейшие пути развития клавишной и фортепианной музыки эпохи Моцарта, Бетховена и романтиков.

«Хроматическая фантазия и fuga» объединяет патетическую импровизационную фантазию и логически развертывающуюся fuga. Возникающий при этом тип контраста двух частей истинно баховский. Здесь он, быть может, как нигде, доведен до предела. Два полюса, представленные фантазией и fugой, неразделимы: эмоциональное и интеллектуальное взаимопроникают, дополняют друг друга. «Хроматическая фантазия и fuga» — одно из самых совершенных воплощений художественных устремлений Баха.

Фантазия — глубоко драматичное произведение. Два ее раздела создают сложный образ, грани которого при всех различиях его воплощения едины.

Ошеломляющий своим размахом поток пассажей и фигураций в первом разделе переходит во втором в суровую самоуглубленность речитатива. Завершается фантазия трагедийной кодой. На вершинах звуковых волн первого раздела, в моменты коротких цезур возникают предвестники будущего речитатива — индивидуализированные мелодические обороты; в речитативном же разделе фантазии кое-где прорываются пламенными вспышками пассажные фигурации — отзвуки прошедшего. Так скрепляются две части фантазии, выявляется их глубокое внутреннее родство: речитатив будто рождается из предшествующей ему импровизации.

На первый взгляд начало фантазии кажется всего лишь вступительным прелюдированием. Бах обращается здесь к всевозможным виртуозным приемам (см. пример 109).

Все в фантазии одухотворено энергией, волевой устремленностью, страстным порывом. Смысл прелюдирования — ввести в возвышенно-драматический мир чувств. Уже сами масштабы раздела говорят о его значительности. Непрерывное модулирование то уводит от ре минора (главной тональности), то возвращает к ней. Напряжение и разрешение, тональное и гармоническое, образуют внутреннюю пульсацию этого мощного потока. Особенно сильное средство выразительности в этой импровизационной части фантазии — ритм: он и свободен, и строго организован; рисунок его изменчив, он сохраняется одинаковым лишь на протяжении небольших разделов. Переходы от одного типа ритмического

движения к другому словно выявляют волю автора, направляющего импровизацию. Сочетание свободы и организованности, страстной силы высказывания и обуздывающей ее воли создает совершенно особый, истинно баховский образ. Это двуединство обретает новую форму выражения в речитативе.

Немногое в клавирной музыке баховской эпохи и самого Баха может сравниться с этим речитативом по глубине чувства. Долгое время явственно слышится диалог: выразительнейшая «говорящая» мелодия — и как бы пересекающие каждую реплику аккорды; они то успокаивают, то сдерживают рвущуюся наружу силу эмоций (см. пример 110).

Огромная, скрытая под внешней сдержанностью страстность речитатива говорит о масштабе происшедшей драмы. Теперь она выявляется главным образом в ладогармоническом развитии. Тональный план речитатива поражает смелостью мысли автора. В едином потоке модуляций затрагиваются не только более или менее близкие к ре минору тональности — соль минор, ля мажор, но и очень далекие — ре-бемоль мажор, до-бемоль мажор, фа-диез минор, до-диез минор. К тому же та или иная тоника достигается редко; обычно тональность показана через свою доминанту (часто — доминантсекундаккорд), тоника порой подменяется септаккордом — по принципу прерванного каданса. В последовательности тональностей есть интересная закономерность: по краям — соль минор, а рядом с ним, в зеркальном отражении — ре-бемоль мажор и до-диез минор, одноименные тональности; в центре — точка наибольшего удаления от ре минора: ля-бемоль мажор с внезапным «погружением» в диезную сферу — ля мажор. Симметрично повторена последовательность параллельных тональностей: ре-бемоль мажор — си-бемоль минор перед ля-бемоль мажором и ля мажор — фа-диез минор — после него. В долго накапливаемом напряжении, в решительном преобладании неустойчивости, тяготений над разрешениями заключается сильнейшая драматическая выразительность речитатива. Необычайно значительны и моменты «звучащей тишины» — паузы.

Впечатление живой, развивающейся во времени речи усиливает ритм, в каждом фрагменте иной. Вместе с тем речитатив — образ высоко обобщенный. Жизненная драма обрела в нем вневременной философский смысл.

Фантазию завершает кода-резюме: скорбь не преодолевается, но утихает, она осознается как неизбежность. Хроматические гармонии речитатива здесь так же остры и напряженны — это цепь спускающихся по полутонам уменьшенных септаккордов и доминантнотаккордов с задержаниями в верхнем голосе (напомним, что малая секунда — интонация страдания в эпоху Баха). Но в речитативе гармоническая напряженность, острота модуляций сочетались с беспокойными, взлетающими вверх интонациями мелодии, непрерывно меняющимся ритмом, отсутствием симметрии; в коде же достигнут устой (тонический бас), движение аккордов размеренно (на каждую четверть), расположение звеньев секвенции симметрично (вторая и третья четверти, потом — четвертая и первая, и снова — вторая и третья, четвертая и первая и т. д.). Все это создает впечатление величаво-скорбного покоя, пришедшего на смену порыва и устремленности.

Фуга разворачивается постепенно, длительно. Все движение направлено к последней заключающей ее грандиозной кульминации (так обычно построены органнне фуги Баха). В коде фуги композитор утверждает величавую силу, торжество воли и разума. В предпоследнем такте вдруг прорывается драматический пассаж, напоминающий о фантазии, но его тут же останавливают заключительные торжественно-светлые аккорды. Так до конца цикла проходит единое развитие образа, только теперь скорбь и боль преодолены. Здесь проясняются глубоко скрытые внутренние связи двух контрастных частей — фантазии и фуги.

Тема фуги сочетает в себе размеренность танцевального движения и интонационную насыщенность, широту звукового диапазона (от *ля* малой до *до* второй октавы) и симметричность построения. Ее ровность, нарочитая однотонность звучания создает лишь кажущееся ощущение спокойствия или уравновешенности. В теме скрыта внутренняя напряженность, выявленная прежде всего в тональном плане. Начинаясь в *ля* миноре (доминантовой тональности), тема приходит к *ре* минору (главной тональности) после *ми* минора и *соль* минора. Этот тональный план образует два звена в кварто-квинтовом соподчинении (*ля* минор — *ми* минор, *соль* минор — *ре* минор). Путь от доминанты (*ля* минор) к тонике (*ре* минор) проходит через субдоминантовые тональности *ми* минор, *соль* минор. Опорные тональ-

ности — ля минор — ми минор — ре минор — подчеркиваются утвердительно интонационной формулой на сильной доле. Таким образом, тональный план темы определяет и ее целеустремленность, и напряженность, и завершенность (см. пример 111).

Напряженность создается и восходящими хроматическими ходами. Устойчивость тональности нарушается с первых же звуков.

Для баховских фуг характерен общий принцип: обусловленность всех главных свойств произведения особенностями темы. Фуга из данного цикла служит одним из ярких примеров этого. Большие размеры темы ⁴⁶ предопределяют масштабы всей фуги, широта ее диапазона — огромный размах звучаний; интонационная и тональная напряженность темы создает основу для драматического развития, постепенного и неуклонного; на всю фугу распространяется и еще одна особенность темы — постоянная устремленность, динамичность тонального развития, а каждая из ее тональностей играет весьма существенную роль в процессе развертывания музыкального образа.

Единое и последовательное интонационное развитие пронизывает всю фугу: из темы вырастает удержанное противосложение и его интонации становятся основой многих интермедий, занимающих примерно половину всей формы. Тема то проступает в своем полном виде (в проведениях), то естественно и незаметно растворяется в интермедийном развитии, нигде не исчезая; интонации ее разлиты повсюду.

Собственно развитие темы осуществляется в фуге не столько путем ее полифонического преобразования, сколько за счет постоянного обогащения голосов, дополняющих тему: они хроматизируются, рисунок мелодических фигураций усложняется, интенсивность движения усиливается, в результате чего уплотняется вся ткань. Так происходит неуклонное нарастание экспрессии от экспозиции к разработке, от разработки к репризе и затем к коде.

В фуге — три большие волны развития соответственно ее разделам. Каждый из них — словно крупный пласт, единый, целостный. Качественные изменения подготавливаются долго и проявляются постепенно. Фуга эта,

⁴⁶ Темы такой протяженности более характерны для органных фуг, чем для клавирных.

подобно органным, написана крупным штрихом; в ней нет той детализации, которая отличает фуги «Хорошо темперированного клавира». Так, на протяжении всей очень большой экспозиции (четыре проведения темы, две интермедии, в целом — сорок девять тактов) эмоциональный тонус не меняется. Все звучит ровно, почти бесстрастно, лишь постепенно накапливается движение (шестнадцатые в противосложении и интермедиях) да ритмика становится сложнее, многообразнее (в сочетании голосов). Относительно бо́льшая воодушевленность последнего, дополнительного проведения темы в среднем голосе с некоторыми изменениями в интонациях, придающими ей известную лирическую свободу, тут же «гасится» интермедией, начинающей разработку. Фактура интермедии прозрачна, ритм прост. Аккордовое звучание словно поглощает полифонию, но позже два голоса соединяются в параллельном движении. При обобщенности мелодического языка интермедии главным фактором выразительности становятся постоянно сменяющиеся гармонии, их словно переливающиеся тона. Но есть здесь и другое: поступательность размеренного движения с прочной опорой на каждую долю, что определяет волевую устремленность музыки интермедии; она обретает более глубокий смысл. Так отражается здесь сложный образный строй темы: контраст в одновременности, взаимопроникновении противоположных качеств — то, что придает музыке Баха внутренний драматизм.

Аналогичная интермедия, начинающаяся в ми миноре, находится на следующей грани формы, предвзяв репризу. Сходные по своим функциям (расчленение разделов и разрежение накопившегося напряжения), интермедии придают форме симметрию, которая прекрасно соответствует спокойным широким линиям фуги. Тем самым уравнивается композиция, венчаемая грандиозной заключительной кульминацией.

Большая степень напряжения в разработке сказывается в частых проведениях темы, которые даются более концентрированно, и в том, что не всегда тема доводится до конца (неполное проведение побуждает к дальнейшему движению). Иногда конец темы словно размыт, что также продлевает поток движения. Особо выделяется в разработочном разделе фуги своей темной густой окраской си-минорное проведение темы. Постепенность утверждения си минора создается дополнительными

хроматическими ходами в начальном и втором двутактах, что еще усиливает «хроматические» черты темы.

Последнее в разработке проведение темы в ми миноре, опираясь на доминантовый органнй пункт, активно устремлено вперед. Его разрешение в интермедию, находящуюся на грани следующего раздела, на время приостанавливает накапливание напряжения, оттеняя, подготавливая таким образом третью большую волну нарастания — репризу-коду. За счет целого ряда факторов степень накала здесь еще более усиливается. В тональном отношении этот раздел представляет направленное движение от S к T: первое в репризе ре-минорное проведение темы идет на субдоминантовом басу (*соль*), как бы завуалированно. По краям раздела — два органнх пункта на S и на D (перед заключительной каденцией). Движение в целом приобретает большой размах, усиливаются черты импровизационности, учащается ритмическая пульсация, нарастает звуковая мощь, уплотняется фактура. Каждое построение вторгается в последующее (стираются все цезуры), расширяется звуковое пространство. Трехголосие утяжеляется аккордами, басы становятся фундаментальными. Все вместе взятое создает впечатление волевой убежденности, постепенно нарастающей вплоть до конца.

Целеустремленность развития фуги выражена и в ее тональном плане, который уже заложен в теме (ля минор, ми минор, соль минор, ре минор).

Большая интермедия, ограничивающая экспозицию от разработки, начинается и кончается в ля миноре, естественно вытекающем из последнего в экспозиции дополнительного проведения темы (ответа).

Ми минор постепенно приобретает все большее значение в разработке, являясь тональностью последнего в этом разделе проведения темы и начала новой интермедии. Разделяя разработку и репризу, она приходит к соль минору, в котором начинается реприза. Дальнейший путь ведет к утверждению ре минора. Таким образом, основные тональные опоры определены в теме.

В тональном плане фуги есть еще одна важная ве-ха — си минор в центре разработки. Появление этой тональности подготовлено не самой темой, а ответом, в котором тональные соотношения ми минор — си минор аналогичны соотношению ля минор — ми минор в теме. Таким образом, уже в тактах 11—12 экспозиции появ-

дается си минор, что и создает предпосылку для введения его в разработочном разделе, на важном этапе развития: звучание си минора акцентируется проведением темы с кадансовым закреплением. Фуга в полном смысле слова вырастает из темы.

Две части этого поразительного по смелости замысла и совершенству воплощения цикла вновь и вновь убеждают, что фантазия и расчет, эмоциональное и интеллектуальное у Баха находятся в тесном единении. Этим он особенно близок нам сегодня.

«Хроматическая фантазия и фуга» начиная с XIX века постоянно привлекала к себе внимание выдающихся музыкантов. Было сделано множество редакций этого произведения, концертных обработок (авторы их — Г. Бюлов, Ф. Бузони, А. Зилоти и многие другие) с целью приблизить клавирное произведение к звучности современного фортепиано. Но сейчас ясно, что необходимости в этом нет. В современной концертной жизни прочно утвердился баховский оригинал. Замысел автора, облеченный в строгие формы его эпохи, способные выразить столь многогранное содержание, может быть глубоко раскрыт исполнителем и на современном фортепиано и на усовершенствованном клавесине XVIII века.

Партита № 6, ми минор

В кётенские и лейпцигские годы Бах не раз обращался к традиционному жанру клавирной музыки своей эпохи — сюите. Создав сначала Французские и Английские ⁴⁷ сюиты (по шести в цикле), он еще раз возвратился к этому жанру в сборнике партит ⁴⁸, куда включил также шесть произведений (еще одна партита вышла отдельно). Все эти произведения родственны, однако различаются трактовкой жанра. Во Французских жанр сюиты XVII века предстает в своем наиболее чистом виде, они проще остальных сюит; нетанцевальных пьес

⁴⁷ Названия «Французские» и «Английские» сюиты — условны и не поддаются точным объяснениям. Но они приняты и прочно вошли в употребление.

⁴⁸ «Партита» — итальянское название цикла, соответствующее французскому — «сюита».

Бах здесь избегает. Судя по скромности масштабов и технических средств, Французские сюиты предназначались, скорее всего, для домашнего музицирования. Они особенно привлекательны эмоциональной теплотой и живой прелестью музыки. Облик Английских сюит строже, масштабы шире, содержание значительнее. Возможности клавесина использованы в них смелее, свободнее.

Партиты — итог работы композитора над сюитой. Это крупные, широко развернутые циклы, где танцевальные части чередуются с нетанцевальными. По сравнению с сюитами в них возросла роль полифонии, усложнилась фактура, они стали более концертными. Углубляется в партитах и трактовка танцев: жанровая основа их затушевывается, они переосмысливаются, поэтизируются.

Остановившись на шестой, ми-минорной партите, следует отметить две ее отличительные особенности: тончайший одухотворенный лиризм и последовательно проведенную идею единства цикла.

Ми-минорная партита допускает различные исполнительские толкования. Можно представить ее себе и строго-размеренной, сдержанной, и созерцательной, и импровизационно-патетической. Есть в ней и почти романтическая непринужденность. Глубокий лиризм партиты помогает понять, почему композиторы первой половины XIX века воспринимали Баха как предтечу романтиков.

Партита состоит из семи частей: токката (вступление), аллеманда, куранта, ария, сарабанда, гавот и жига. Как видим, традиционный каркас сюиты сохранен, но наряду с аллемандой, курантой, сарабандой и жигой Бах включил в цикл гавот, а также токкату и арию. Толкование сюиты у Баха широкое и свободное; образный смысл всех пьес обогащается и углубляется с помощью полифонии. В двух наиболее «ответственных» частях — вступительной токкате и заключительной жиге — использована форма фуги. Чрезвычайно важно, что в цикле намечены образные и интонационные связи между пьесами.

Основное настроение ми-минорной партиты определяется токкатой. Ее вдохновенный лиризм, синтез патетики с проникновенным раздумьем получают развитие в аллеманде и куранте, особенно же — в сарабанде. Три другие части — ария, гавот и жига — то подчеркивают, то контрастно оттеняют этот господствующий эмоциональный тонус. Как обычно бывает у Баха, смысловой центр

партиты — сарабанда; в ней концентрированно выражено главное лирическое содержание произведения. В конце же цикла торжествует стремительность, энергия ритмов, блеск (гавот, жига). Интонационные связи протягиваются от токкаты не только к аллеманде, куранте и сарабанде, они выявлены и в жиге (ср. начало токкаты с заключительными тактами других названных частей). Лишь ария и гавот, части, не основные по смыслу, лишены этих интонационных связей; контрастные остальным, они помогают более рельефному проведению главной идеи. Цикл предстает продуманным и целостным.

Токката — пьеса типа фантазии с фугой в центре (причем fuga занимает большую часть всей композиции). Это род баховской импровизации, будто перенесенной из области органной музыки в клавирную.

В импровизационном обрамлении фуги чередуются два пласта: поток арпеджированных фигураций с заключающими его аккордами — задержаниями и разрешениями — и прозрачно-текучее, равномерное движение шестнадцатыми (см. примеры 112 а и 112 б).

Первый — выражение страстной устремленности, взлета мысли. С каждым повторением он становится драматичнее; обостряются, хроматизируются гармонии, в последних тактах токкаты хроматическое скольжение секвентного звена охватывает целую октаву (двенадцать звуков). Задержания аккордов образуют порой красочные сочетания (см., например, прерванный каданс в такте 5 от конца; доминантсептаккорд, следующий за ним септаккорд VI повышенной ступени, переходящий в уменьшенный септаккорд, то есть — *до-диез — ми — соль — си*, разрешающееся в *ля-диез*). Ритм во всех этих эпизодах свободный, с нечетным внутренним делением долей такта (септоли), что способствует ощущению импровизационности.

Патетика этих разделов словно сдерживается и тормозится размеренным движением шестнадцатых в тех тактах, которые сменяют первые фразы токкаты. Рациональное начало проявляется здесь в приеме двойного контрапункта (см. пример 112 б).

Сопоставление порывистости и сдержанности содержит в себе основу внутреннего конфликта. Как уравновешивающая сила, возникает fuga, выдержанная в одном плане углубленного серьезного размышления.

Тема фуги развертывается постепенно, из коротких секундовых мотивов, охватывая затем широкий диапазон.

В ее мелодическом рисунке ясно ощутимы гармонические последовательности (см. пример 113).

Интонации темы настойчиво развиваются в интермедиях. В разработке через ряд этапов тональное движение неуклонно идет к доминанте главной тональности. Но вместо ожидаемой репризы после доминантового проведения темы в каденции закрепляется си минор, и внезапно, как бы прерывая фугу, возвращается импровизационная музыка начала токкаты. Она заменяет собой репризу фуги, восстанавливая главную тональность.

Контрастные по форме выражения, разделы первой части партиты (импровизационный — в токкате, логически организованный — в фуге) воплощают лирически-возвышенный строй эмоций, единство чувства и мысли. Такое вступление к циклу говорит о глубоком переосмыслении жанра сюиты Бахом.

Аллеманда, вторая часть партиты, далека от старинного, несколько тяжеловесного и важного танца — звучность ее прозрачная, легкая, движение непринужденное и изящное (см. пример 114).

Свободные импровизационные узоры то в верхнем, то в нижнем голосе затушевывают ритм танца. Соединяясь, голоса образуют лирический дуэт в свободно-полифоническом стиле.

Аллеманда мягче токкаты, но своим опоэтизированным лирическим складом она напоминает первую часть партиты. Нежная мелодия аллеманды будто струится, то ниспадая, то устремляясь вверх. Ее разворачивание, охватывающее обе части старинной двухчастной формы, в которой написана аллеманда, неисчерпаемо, лишено повторов.

Поэтичность аллеманды, свобода и естественность выражения в ней столь емкого содержания невольно заставляют вспомнить прелюдии романтической эпохи.

За аллемандой следует живая и увлекательная куранта. У Баха куранты так же разнообразны, как и аллеманды. Здесь он придал ее ритму озорной, несколько скерцозный характер — руки будто догоняют друг друга, никак не соединяясь (см. пример 115).

Ритмический рисунок мелодии прихотливо изменчив; наметившееся однотипное движение внезапно прерывается: в него вклинивается скользящий пассаж тридцать-вторых, порой с пунктирами, и переводит в иной план. Все в куранте находится в непрерывном движении, постоянно меняется. Временами в ней проступают знакомые

мелодические интонации аллеманды, хотя в быстром темпе они мало заметны. Куранта близка аллеманде и по принципам развития (непрерывное развертывание внутри двухчастной формы).

В целом куранта в ми-минорной партите — образ женственный, капризно-изменчивый, покоряющий своей обаятельностью. Она словно подчинена лирическому тону первых пьес. Четвертая часть партиты обозначена *Air*, что в переводе значит, собственно, не ария, а песня, мелодия; обычно ее называют арией. Танцевальность ощущается здесь яснее, чем в двух предыдущих частях; ритмическое движение в арии четко, равномерно (см. пример 116).

Структура арии отличается большей симметричностью, чем все предшествующие части: начальная тема охватывает два такта, затем в следующем двутактовом построении ее имитирует бас; еще два двутактовых построения развивают тему, и заключает первую часть суммирующий четырехтакт. Ни в одном другом танце в партите нет такой периодичности строения. Этим же четвертая часть близка к песне. Ясная, простая по форме и в то же время напевная, она как нельзя лучше оттеняет сарабанду. Между курантой и сарабандой ария воспринимается как интермедия, она необходима, чтобы слушатель мог в полной мере воспринять и прочувствовать глубокую лирику сарабанды.

Сарабанда превращена здесь, как и во многих других сюитах Баха, в лирическую импровизацию. Углубленностью чувства, возвышенностью и вдохновенностью она превосходит все другие части партиты (см. пример 117).

По экспрессивности мелодии сарабанда приближается к импровизационным баховским прелюдиям. Такое понимание выразительных возможностей сарабанды позволило композитору использовать этот жанр, например, в прелюдии ми-бемоль минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира».

Сарабанда больше всех остальных частей партиты родственна токкату. Это сходство не только интонационное, но и внутреннее: по типу мелодического развертывания, свободе лирического высказывания, выявляющейся, в частности, в ритме, сложном, меняющемся, настолько затушевывающем размер, что часто тактовое деление на слух неощутимо; по гармоническому складу — такое же обилие хроматизмов и задержаний, подчеркивающих экспрессию. Образующиеся при задержках

нии целого аккорда гармонические сочетания усиливают драматические черты образа, приглушенные прозрачным и нежным рисунком мелодии, как бы вытекающей из этих гармоний. Соединение драматической патетики и созерцательной самоуглубленности составляет главную особенность музыкального содержания этой пьесы.

Развитие еще драматичнее во второй части: активизируются голоса, свободные имитации, словно нарушают скованность аккордовых вертикалей, все оживляет, гармония наполняется мелодичностью. Напряженно звучащие диалоги — будто попытка выяснить истину, понять все, до конца. С каждой репликой того или другого голоса Бах все глубже ведет слушателя в тайники мысли. Лишь в самых последних тактах достигаются просветление, душевная ясность.

Большая выразительность заключена в мелизматических узорах, вплетенных в мелодию. Будучи ее неотъемлемой частью, морденты и трели усиливают интонационную содержательность мелодии. Это также подчеркивает контраст сарабанды с окружающими ее арией и гавотом, мелодия которых значительно проще и почти не содержит мелизмов: музыкальный образ в этих пьесах не требует такой тонкой детализированной мелодии. Художественное впечатление от сарабанды не проходит сразу, оно остается в сознании слушателей до конца партиты.

Гавот в партите противопоставлен предшествующей сарабанде с ее вдохновенным лиризмом. Он выражает простоту мироощущения; его склад — деятельный, а не патетически-созерцательный. По происхождению народный хороводный танец, гавот, подобно менуэту, вошел в придворный быт, где приобрел грациозно-жеманный характер. В трактовке Баха гавот из ми-минорной партиты своеобразно соединяет угловатость и размеренность народного танца с грацией и оживленностью придворного: размашистые ходы на широкие интервалы чередуются с гибким поступенным движением, плавность триолей — с пунктирной ритмикой; в полифоническом двухголосии, выдержанном от начала до конца пьесы, четное деление длительностей сочетается с нечетным, что придает музыке упругость, устремленность. Рисунок мелодии чаще всего очерчивает аккорды, поэтому сохраняется ощущение ясности тонального и гармонического плана, не затуманенного полифоническим изложением. Общий колорит музыки гавота светлее, чем сарабанды и других танцев:

в нем больше выявлена роль параллельного мажора (уже с такта 6 первой части формы).

Все эти особенности музыки гавота обусловлены его драматургической функцией — внести необходимую разрядку после сарабанды.

Жига — заключительная пьеса, завершающая последование контрастных образов партиты. По происхождению жига — танец веселый, задорный, стремительный; в этой партите он стал выражением мужественной силы, волевого напора.

Тема жиги несет в себе большой запас драматической энергии. Дважды в ней повторяется баховская скорбно-патетическая интонация уменьшенной септимы, но в соединении с действенным ритмом и активным восхождением подобные интонации уже не звучат скорбно. Настойчиво повторяющиеся мотивы, постоянные пунктиры, а также тональное движение внутри темы (отклонение уже в такте 2) — все придает ей характер мужественной решимости (см. пример 118).

Как и во многих других жигах, Бах соединил здесь традиционную для танцев двухчастную форму с фугой: первая и вторая части развиваются полифонически; первая — как бы расширенная экспозиция фуги, вторая — разработка на обращенную тему и сжатая реприза-кода.

Тема фуги пять раз проходит в первой части жиги, утверждая в заключении доминантовую тональность. Ее интонациями наполнены все связки и интермедии. Во второй части она предстает в несколько ином виде — в обращении; в ней преобладает нисходящая направленность, однако это не меняет главного существа темы, так как сохранена активность пунктирного ритма.

Начало второй части отличается общим потемнением колорита: только что прозвучавшая в конце первой части мажорная доминанта сразу оминорена; к тому же и первое и второе проведения обращенной темы уходят в низкий регистр. Все дальнейшее развитие — «завоевание» вновь светлого, высокого регистра, путь к тонике, приводящий к последнему проведению темы в ее начальном, основном виде в главной тональности. Оно укрепляет ощущение силы, заключенной в этой упруго-динамической теме. Подобное завершение жиги превращает ее в подлинный финал цикла.

Итальянский концерт

Музыка Итальянского концерта⁴⁹ — яркая, светская по своему содержанию, обращена к большой аудитории слушателей. Сравнительно с другими сочинениями Баха, ее образы кажутся особенно рельефными, они легко воспринимаются и сразу запоминаются. Броские, выпуклые темы, ясные, широко очерченные линии развития, четкие структуры — все это сообщает произведению черты блестящего концертного стиля. Цикл написан для клавира с двумя мануалами, без сопровождения. Концертность его проявляется в самостоятельности и большой разработанности голосов фортепианной ткани. В этом смысле Итальянский концерт приближается к жанру *concerto grosso* в баховском истолковании, а именно к его Бранденбургским концертам: отдельные мелодические линии фортепианной фактуры напоминают звучание солирующих инструментов оркестра; эпизоды более плотной, насыщенной ткани подобны оркестровым *tutti*.

Итальянский концерт представляет собой трехчастный цикл. Содержание частей, их соотношение и последование опираются на традиции, сложившиеся в итальянской скрипичной музыке, и вместе с тем предвосхищают классические произведения этого жанра. Музыка первой части (*Allegro*, фа мажор) — активная, действенная. Ее образы раскрываются в процессе непрерывного развития, становления. Вторая часть (*Andante*, ре минор) вносит глубокий контраст. Она уводит слушателя в мир поэтических раздумий, серьезной лирики. Финал (*Presto*, фа мажор) возвращает к быстрым темпам первой части. Моторный, проникнутый жанрово-танцевальными элементами, финал передает радостное кипение жизненных сил. После сосредоточенного лиризма второй части музыка третьей является своеобразным «выходом вон». Действие, раздумье, праздничное веселье — таков путь образного развития концерта.

Тема, которая открывает первую часть, определяет тонус произведения, а также его музыкальный стиль. Простая, с характерным «пружинящим» ритмом, с броскими, повелительно звучащими интонациями, она полна жизнерадостности, энергии. Выразителен сам мелоди-

⁴⁹ Название концерта дано самим Бахом («*in guisto italiano*») и указывает на происхождение самого жанра, корни которого следует искать в концертных произведениях итальянских мастеров.

ческий контур, который объединяет верхний и нижний голоса ткани: начальный скачок на сексту вниз у сопрано подхватывает басовый голос, резко прочерчивая и продлевая линию нисходящего рисунка. Однако в противовес этому нисходящему движению развитие темы в целом устремлено вверх (ее второе предложение повторяет первое квинтой выше). Музыка сразу утверждается в широком звуковом пространстве. Расчлененная структура (восьмитактовое построение распадается на два четырехтакта) придает теме ясность и простоту, а тональные соотношения, которыми связаны два ее предложения (фа мажор — до мажор), напоминают об экспозиции фуги (тема — ответ) и служат импульсом к последующему развитию (см. пример 119).

Эта чеканно-простая тема обогащается своеобразными гармоническими тяготениями. Действительно, опора на тоническое трезвучие придает ее первым интонациям подчеркнуто устойчивый характер. Однако появляющийся в такте 3 звук *ми-бемоль* незаметно смещает ладовые тяготения. Тема приобретает *си-бемоль-мажорную* окраску, а *фа-мажорное* трезвучие воспринимается теперь как его доминанта. Сдвиг в *до мажор* вместо разрешения неустойчивой гармонии сопоставляет ее с другой — тоже неустойчивой (основная тональность прочно удерживается нашей памятью, и *до-мажорное* трезвучие «слышится» как его доминанта). Характерно, что на протяжении всего восьмитакта доминантовая гармония так и не получает разрешения. При всей своей чеканности и простоте тема обнаруживает внутренний динамизм.

Начальный восьмитакт — основное смысловое «зерно» темы. Музыкальная мысль предстает здесь в своем кратком и четко сформулированном виде. В дальнейшем изложении черты темы меняются. Ее характерные интонации и ритмы «растворяются» в общих формах движения. Музыка приобретает «текучесть», свойственную полифоническим формам. Аккордовый склад, с его плотной тканью, напоминающий оркестровое *tutti*, уступает место развитому двухголосию. При этом верхний голос сохраняет большую мелодическую выразительность — он напоминает звучание солирующего инструмента на фоне развитого подвижного аккомпанемента (см. пример 120).

В процессе развертывания выявляются новые свойства тематического материала. Широкие скачки подчеркивают активный характер музыки. Повторность одних и тех же мотивов, идущих в единообразном ритме шест-

надцатых, привлекает внимание к самой стихии движения.

Первая часть концерта включает и другую тему. Она звучит мягче первой. Ее гомофонная ткань чиста и прозрачна, мелодия вьется тонким красивым узором. Мотивы задержаний здесь, в мажоре, подобны легким вздохам (см. пример 121).

Вторая тема строится аналогично первой. Ее начальные такты несут в себе наиболее яркую образную выразительность. Дальнейшее же изложение представляет собой свободное мелодическое развертывание, в котором индивидуальные черты темы сглаживаются. Появляющиеся при этом новые мелодические и ритмические обороты оказываются чрезвычайно близкими интонациям первой темы (см. пример 122).

Именно это выявляющееся в процессе развития интонационное родство сближает две темы *Allegro*. При всей своей индивидуальной выразительности вторая воспринимается как дальнейшее развертывание единой музыкальной мысли. Это ощущение усиливается тем, что, подобно первой теме, вторая проводится в основной тональности и лишь по мере развития уходит в тональность до мажор. По сути дела, и первая и вторая темы — один образ, раскрывающийся разными своими гранями.

Средняя часть *Allegro* — большая, насыщенная развитием. Приемы письма, которые здесь используются, характерны как для гомофонно-гармонических, так и для полифонических форм. Вычленение мотивов, их секвентное повторение сочетаются с принципами мелодического развертывания, основанного на варьировании отдельных звеньев мелодии, на непрерывном течении музыкальной мысли; самостоятельность же голосов, применение имитаций — с выделением одного, ведущего голоса и сведением остальных к аккомпанементу.

В средней части три раздела. В каждом используются обе темы, причем вторая значительно преобразуется: по существу, из ее интонаций рождаются новые мелодии, сохраняющие ее лирический склад. Первый раздел наиболее протяженный. Темы здесь четко отделены друг от друга, их развитие образует два самостоятельных эпизода. Второй и третий разделы короче. Одна тема непосредственно следует за другой, переходы сглажены, смягчены.

Темы предстают в разработке измененными, обогащенными: каждая из них вбирает интонационные обороты, присущие другой. Так, в первой теме возникает «мотив вздоха», являющийся наиболее ярким, индивидуальным элементом второй. Он излагается в разных вариантах — то в виде нисходящего задержания, то в звучаниях мягко покачивающихся параллельных терций. Вторая же тема очень естественно сплетается с мелодическими оборотами первой, в частности с характерными для нее широкими, энергичными скачками.

Важную роль в разработке играет начальный четырехтакт первой темы (см. пример 123).

Он открывает все три раздела, и это изложение основной мысли каждый раз служит импульсом к дальнейшему развитию музыкального материала.

Именно так начинается первый раздел разработки. Основной четырехтакт первой темы проходит здесь, как в экспозиции, два раза, но в других тональностях — вместо сопоставления фа мажора и до мажора дается обратное: до мажор — фа мажор. Заканчивается же тема в си-бемоль мажоре — тональности, которая станет исходной для следующего раздела средней части. Таким образом, это краткое вступление связывает начало разработки с предыдущим и последующим единым тональным развитием.

Разворачивающийся затем собственно первый раздел особенно ясно отражает структуру экспозиции. Темы проходят здесь в одной тональности (ре минор), обе они предстают достаточно развернутыми и самостоятельными (первая отделена от второй полной совершенной каденцией — как это было и в экспозиции), однако развитие преобразует их. Так, например, в первой теме мелодические скачки приобретают нисходящую направленность, в отличие от активно восходящей — в основном варианте. Эти «никнувшие» интонации очень естественно переходят в «мотивы вздохов» из второй темы (см. пример 123).

Следующее затем полное проведение измененной второй темы логически подготовлено. Интонационные, ритмические преобразования, минорный лад, наконец, вплетающиеся мелодические обороты первой темы делают ее звучание одновременно жалобным и беспокойным (см. пример 124).

Второй раздел начинает все тот же четырехтакт основной темы: теперь он излагается лишь один раз,

предопределяя более динамический характер последующего развития.

Действительно, музыкальный материал подвергается здесь еще большим изменениям. Темы теперь непосредственно «перетекают» одна в другую (в этом разделе нет членящей каденции), каждая из них изложена более сжато, развитие же стало более активным (вычленение краткого мотива и его секвенцирование, см. пример 125).

Характерно, что появление второй темы упорно оттягивается. Тонально-гармоническая неустойчивость также подчеркивает напряженность этого эпизода. Долгая гармоническая подготовка ведет к фа мажору, как бы предполагая наступление репризы. Однако внезапно возникающий прерванный оборот (смещение в ре минор) уводит развитие в другое русло — появляется вторая тема. При всей непрерывности течения музыкального материала вступление второй темы все-таки достаточно рельефно выделено. Ее мелодия еще более насыщается интонациями первой темы, хотя и сохраняет присущие ей лирические черты (см. пример 126).

Третий раздел разработки — самый сжатый. Темы здесь следуют одна за другой уже без всяких цезур, на едином дыхании. Отправным моментом развития, как и прежде, служит вступление первой темы. Оно связывается с возвращением фа мажора. Но основная тональность не удерживается, тема устремляется дальше, к до мажору. Таким образом, она излагается здесь в тех тональных соотношениях, которыми было отмечено ее первое проведение (фа мажор — до мажор). Возникает выразительная тональная симметрия между началом формы и ее концом. В третьем разделе продолжается тематическое развитие. Вслед за первой темой вступает вторая. Изложенная в мажоре, она теперь особенно приближена к мажорному же первому своему проведению (см. пример 127).

Функция второго и третьего разделов разработки — не только тематическое развитие, но и подготовка репризы. Основная тональность устанавливается не сразу. Частые, порой неожиданные тональные отклонения оттягивают ее появление⁵⁰. Тем с большей устойчивостью она звучит, когда наконец утверждается в репризе.

⁵⁰ Во втором разделе долго звучит доминанта соль минора, которая, не разрешаясь в тонику, сменяется доминантой фа мажора; прерванный оборот уводит в ре минор, который снова отодвигает основ-

Разработочный раздел имеет ясную логику развития. Важнейшим тематическим элементом здесь выступает начальный четырехтакт первой темы. Этот материал проходит три раза, отмечая при этом опорные вехи тонального развития (оно идет по мажорным тональностям квинтового круга, энергично «продвигая» музыкальную мысль, а затем через тонику приходит к доминантовой тональности, подготавливающей репризу). Группе мажорных тональностей противостоит одна минорная — ре минор. Этот яркий ладовый контраст скрепляет форму, делает ее одновременно динамичной и выпуклой, рельефной.

Существенно и интонационное развитие материала. Основное зерно первой темы менее всего подвергается изменениям, и это очень показательно: его повторения создают впечатление концентрации мысли, возвращения к главному высказыванию. Зато интенсивные преобразования претерпевает «мотив вздоха» (особенно характерно его мажорное, просветленное звучание в последнем разделе). Смысл и направленность всего музыкального развития в разработке — в неизменном отстранении интонаций жалобы, в постепенном «поглощении» их активными мелодическими оборотами, четкими ритмами первой темы, которая окончательно и утверждается в последнем разделе *Allegro*.

Первая тема проходит в репризе целиком, вновь восстанавливаясь в своем первоначальном виде. После всех перипетий развития она кажется особенно чеканной и воспринимается как еще одно, последнее «собрание сил».

По размерам реприза меньше экспозиции — в ней отсутствует вторая тема. Но именно эта тема излагалась в последнем разделе разработки, причем была дана в мажорном варианте, наиболее близком ее экспозиционному звучанию. Оба раздела, таким образом, дополняют друг друга, отражая в зеркальной последовательности тематическое содержание экспозиции. Это подчеркивается и тональным планом: здесь дается сопоставление тональностей, обратное экспозиционному (до мажор — фа мажор). Такова еще одна особенность всей формы *Allegro*:

ную тональность. Она появляется лишь в начале следующего, третьего раздела, опять-таки ненадолго. До-мажорный эпизод — последний этап на пути к тонике. Он готовит ее уже не только гармонически, но и тонально: до мажор воспринимается как доминантовый предикт перед репризой.

целестремленность развития сочетается в ней с пропорциональностью и симметричностью общей композиции, что придает этому динамичному высказыванию особую величавость и сдержанность⁶¹.

Вторая, медленная часть концерта переносит слушателя в мир баховской лирики. На смену действительности приходит созерцание. Внешне сдержанная, почти спокойная, эта музыка раскрывает чувства большой глубины и поэтической чистоты. Ре-минорная тональность устанавливает связь с первой частью концерта (ре-минорные эпизоды разработки). Музыкальная форма разворачивается медленно. Мелодия верхнего голоса безусловно господствует. Она наделена чертами импровизационной свободы. Синкопы сглаживают ударность тяжелых долей такта, придают ей текучесть. Все развитие музыкального образа связано, прежде всего, с изменениями мелодических интонаций: мягкие и спокойные вначале, они в момент кульминации звучат с большой экспрессией, отмечая яркие «вспышки чувства», то светлого, то скорбного.

Не только верхний, но и два средних голоса также насыщены мелодизмом, они тоже «поют». И этот дуэт, неторопливый, звучащий с неизменной ровностью, еще ярче оттеняет богатство верхней мелодии — изменчивую тонкость ее интонаций, прихотливость ритма (см. пример 128).

Некоторой мелодической самостоятельностью наделен даже бас. Спокойно «шагая» с одной ступени лада на другую, звуки нижнего голоса определяют гармонический план пьесы, строгий и простой, являются надежным фундаментом всей музыкальной постройки.

Andante концерта написано в двухчастной форме: первый раздел, начавшись в ре миноре, завершается в

⁶¹ Музыкальные произведения эпохи барокко нередко сочетают в себе разнородные принципы формообразования, что дает возможность подходить к их анализу с разных позиций. Подобная «двойственность» ощутима и в первой части Итальянского концерта. развитии *Allegro* (и это типично для инструментальных концертных форм эпохи) явно выявляются закономерности, свойственные рондообразным композициям (сопоставление периодически повторяющегося тематического «ядра» и интонационно более нейтральных эпизодов мелодического развертывания). Вместе с тем здесь обнаруживает себя и иная — централизующая тенденция, ярче всего раскрывающаяся в логике тонального плана. В своем анализе мы исходили из этого принципа, так как в нем проявилась важная тенденция развития инструментальной музыки середины и второй половины XVIII века.

фа мажоре; второй начинается и заканчивается в основной тональности. Этот тональный план очерчивает и путь образного развития.

Сокрушенные жалобы, вздохи слышатся в начальных фразах мелодии, в ее ниспадающих интонациях, в неожиданных остановках, в напряженной интервалике. Тонический органнй пункт в басу как бы сковывает движение. Певучие же средние голоса придают звучанию лирическую задушевность. По мере разворачивания мелодия приобретает бóльшую интонационную устойчивость. Звуки хроматики исчезают. Развитие в целом устремлено вверх. Яркое тяготение к фа мажору усилено доминантовым органнм басом, который лишь в самом конце первого раздела разрешается в тонику. В момент кульминации широкие мелодические обороты (скачки на сексту, октаву) звучат особенно светло и приподнято. Большой звуковой диапазон, который здесь охватывается, подчеркивает патетичность тона (см. пример 129).

Развитие музыки второго раздела выявляет иную, напряженно-скорбную экспрессию. Теперь здесь безраздельно господствует минор. Единственное светлое пятно — недолгое отклонение в си-бемоль мажор. Оно еще ярче раскрывает выразительность кульминационного эпизода в конце формы. Мелодия приобретает скорбно-патетический характер. В ней все значительно: интервалика (уменьшенная септима, увеличенная секунда), непрерывно выдержанный рисунок падения (мелодия как бы «соскальзывает» по уступам), беспокойный, неровный ритм с характерной синкопой на вершинах мелодических фраз. Неустойчивость звучания усиливает долгий доминантовый органнй пункт в басу — теперь уже в основной, ре-минорной тональности (см. пример 130).

Эта вторая кульминация выше первой; перекрывая ее, она становится эмоционально-смысловой вершиной всей формы.

Лишь к самому концу пьесы напряженность смягчается. Музыкальное звучание вновь приобретает сдержанный и строгий характер, возвращая слушателей к эмоциональному тону первых тактов *Andante*.

Финал концерта светлый, проникнутый духом неугомонного веселья и жизнерадостности. Быстрый темп, живые, хлесткие попевки, танцевальные ритмы — все это вызывает ассоциации с картиной народного празднества. В непрерывно несущемся потоке звуков воплощены не индивидуальные чувства, а общее настроение. Тема, от-

крывающая финал, имеет очевидное сходство с основной темой первой части концерта. Оно улавливается в размашистости мелодического рисунка, в подчеркнутой устойчивости первой интонации, звучащей подобно приказу (см. пример 131).

Как и тема первой части, музыка эта, начинаясь ярким нисходящим мотивом (в данном случае скачком на октаву), в целом устремлена вверх. Однако ясно ощутимо и различие: тема финала проще; ее мелодические контуры прочерчены с редкой у Баха прямолинейностью; интонационное содержание ее не столь индивидуально. Яркой характерностью наделен лишь только первоначальный октавный скачок, зато очень важную роль в этой теме играет ритмический элемент. Летящие гаммообразные пассажи подхлестывают ее стремительный бег. Характерно, что они звучат и в верхнем, и в нижнем голосах: динамична вся музыкальная ткань. Тему венчает цепь звонких аккордов, своим движением они напоминают веселый перепляс. Именно ритмика, то однообразно-моторная, то бойко-танцевальная, определяет облик этой темы.

По принципам развития финал близок первой части концерта. Однако музыкальный образ не подвергается столь активному переосмыслению, как это было в первой части. Основной метод, использованный здесь композитором, — свободное развертывание. Главная тема то «тонет» в непрерывно движущейся фигурации, то вновь возникает на вершинах волн. Поток звуков все время меняет свои очертания и окраску. Полифоническая самостоятельность голосов, приемы имитационного письма насыщают музыку динамизмом. Тональное развитие то затеняет ее колорит, то придает ему яркость и сочность. Как это было и в первой части, периодические возвращения темы вносят в форму финала черты рондообразности. Однако главная мысль повторяется отнюдь не буквально: музыкальное развитие, захватывающее новые тональности, полифоническая «перестановка» голосов придают ей каждый раз иной оттенок звучания. Так, после первого ее проведения в фа мажоре тема идет затем в до мажоре, ре миноре, си-бемоль мажоре, ля миноре, пока наконец не восстанавливается основная тональность — фа мажор. Характерно, что именно эти тональности (кроме ля минора) были представлены и в первой части концерта. Таким образом устанавливается еще одна, тональная связь между крайними частями цикла. Однако в целом тональное развитие в первой части отличалось большей

интенсивностью. В финале оно проще: развернутые фрагменты музыки выдерживаются в одной тональной «плоскости», модуляционный план скромнее.

Наиболее яркое развитие и здесь сосредоточено в среднем разделе формы. Мелодия дробится, учащается пульс (короткие фразы секвентно повторяются в разных голосах) — музыка приобретает более взволнованный и напористый характер (см. пример 132).

Сходство с первой частью цикла проявляется также в наличии еще одной темы: она возникает в процессе развертывания главного музыкального материала. Ее интонации сглажены, моторная ритмика связывает ее с основной темой. Самостоятельные голоса ткани (в изложении темы применен двойной контрапункт октавы) придают музыке черты виртуозности (см. пример 133).

Менее индивидуальная, тема эта, однако, приобретает некоторую драматургическую самостоятельность, напоминающую о роли второй темы *Allegro*. Подобно тому как это было в первой части концерта, она проходит в экспозиции в главной тональности. Дальше же, в процессе развития, возникает тональный контраст: тема излагается в до мажоре.

После большого срединного раздела, насыщенного развитием, в конце формы вновь восстанавливается главная тональность. Основная тема и здесь безусловно господствует. Она проходит трижды, начиная его и завершая. В этом разделе также звучит и вторая тема, теперь уже целиком выдержанная в фа мажоре.

Общие контуры формы (тональный план, логика тематических связей) в финале и в первой части очень сходны. Если их образное различие раскрывает путь развития музыкальной мысли, охватывающей все произведение в целом, то сходство формальных признаков придает ему симметрию, рождает ощущение гармоничности и законченности произведения.

Своеобразие стилистических черт Итальянского концерта заключается в соединении принципов полифонического и гомофонно-гармонического письма. Самостоятельность всех голосов придает музыке то виртуозный блеск (первая, третья части), то углубленность (вторая часть). Вместе с тем новое гомофонно-гармоническое мышление, пронизывая произведение, определяет чеканность его тематизма и классическую стройность развития. Являясь одним из самых ранних образцов клавирного концерта, Итальянский концерт во многом

предопределил те особенности жанра, которые утвердятся во второй половине XVIII века.

ОРКЕСТРОВАЯ МУЗЫКА

В необозримом музыкальном наследии Баха собственно оркестровые произведения⁵² занимают сравнительно небольшое место. Шесть Бранденбургских концертов и пять сюит — главное, что создано им в этой области. Кроме того, к оркестровой музыке Баха следует отнести скрипичные и клавирные концерты, в которых партии солистов и всего инструментального состава спаяны в единый ансамбль. Инструментальные эпизоды играют немаловажную роль и во многих кантатах Баха. Как и у Генделя, в соответствии с традициями эпохи, различия между чисто инструментальными и вокально-инструментальными произведениями у Баха не имели принципиального значения: так, например, в качестве вступлений к кантатам нередко использовались части оркестровых концертов.

С присущей ему пытливостью следил композитор за развитием оркестровых жанров своего времени, отдавая должное и итальянским, и французским мастерам. В оркестровой музыке Баха представлены и жанр концерта, зародившийся и развивавшийся в Италии, и жанр сюиты, особенно любимый французскими композиторами на грани XVII и XVIII веков. Конечно, оба этих жанра приобрели в трактовке Баха немецкие национальные черты, но вместе с тем в них тонко выражены и традиции в одном случае итальянской, в другом — французской музыки. Так, все оркестровые сюиты начинаются с большой увертюры французского типа, состоящей из контрастных разделов. За ней следует ряд танцев, среди которых иногда именно французские (бурре, гавот, менуэт) от-

⁵² Говоря об оркестровой музыке применительно к Баху, следует иметь в виду, что он писал не для такого симфонического оркестра, который сложился во времена Гайдна и Моцарта. При Бахе твердо установленного состава оркестра еще не существовало. Композитор всякий раз писал музыку для иного ансамбля, в зависимости либо от определенных исполнителей, либо от направленности своих поисков, экспериментов. Инструментов в оркестре времен Баха имелось немного; это, по нынешней терминологии, был камерный оркестр. Бах трактовал его как ансамбль солистов, где каждый участник слышен, имеет свою линию в музыкальном развитии. К баховскому инструментальному составу в наше время применяют термин «ансамблевый оркестр».

тесняют привычные четыре старинных танца (аллеманду, куранту, сарабанду, жигу). Кроме того, в некоторые из сюит включены пьесы с программными названиями, что также указывает на французскую традицию. Таковы, например, пьесы из второй сюиты («Шалость», или «Шутка»), четвертой («Веселье»), пятой («Турнир»). В этих пьесах выдержан и свойственный французской музыке изящный, грациозный, галантный стиль.

В оркестровых сюитах Баха много глубоких лирических страниц (можно указать для примера Арию из третьей сюиты). Множество музыкальных красот и любопытных инструментальных находок в сюитах предопределило интерес к этим произведениям Баха в XIX и особенно в XX веке.

Результатом изучения опыта итальянской музыки явились Бранденбургские концерты, созданные Бахом в Кётене. В них проявилось то предпочтение, которое Бах отдавал типам концертов Вивальди: трехчастной композиции *concerto grosso* и сольного концерта⁵³. В этом выразилось безошибочное художественное чутье композитора, его вкус к новому: музыка Вивальди открыла самые широкие перспективы, захватывала смелыми исканиями. Вместе с тем шесть Бранденбургских концертов Баха говорят о его самобытности. Сколько бы ни обращался Бах к чужой музыке, это ни в коей мере не сковывало его художественной инициативы, наоборот, стимулировало ее. Бах не просто «перекладывал» чьи-либо сочинения: он, как пишет по этому поводу А. Швейцер, «высказывал свои суждения» о них, всегда что-то меняя, добавляя.

В Бранденбургских концертах Бах использовал самые важные общие принципы, сложившиеся у итальянских мастеров, но придал им облик немецкий и, что еще существеннее, баховский. Концерты написаны в 1721 году по заказу маркграфа Бранденбургского (отсюда их название). Повод для их сочинения был, как будто бы, чисто внешний, но, очевидно, он отвечал внутренней потребности Баха, его интересу к этой новой тогда сфере инструментализма, о чем можно судить по самой музыке: в ней столько мыслей и находок, что увлеченность мастера работой не вызывает никаких сомнений.

⁵³ Уже в веймарские годы Бах познакомился с концертами Вивальди. Позднее он сделал ряд переложений их для органа и клавира.

Бранденбургские концерты — сочинения типа *concerto grosso*. Однако трактовка этого жанра в разных концертах индивидуальна: в каждом имеется своя, отличная от всех остальных солирующая группа, или она вообще отсутствует (в двух концертах из шести). По традиции немецкой музыки Бах сочетает в группе солистов (*concertino*) струнные и духовые инструменты (в первом концерте — валторны, гобои, фагот и скрипка, в четвертом — скрипка и флейта), в отличие от итальянских мастеров, обычно предпочитавших чисто струнный состав. Правда, Вивальди вводил в *concertino* довольно много духовых инструментов, но и он старался не смешивать тембры (то есть если солировали духовые, то одни, без скрипок).

Различие составов *concertino* придает каждому из шести Бранденбургских концертов особый, неповторимый тембровый облик: то более светлый, то затемненный, то легкий, прозрачный, то густой и плотный. Одни концерты звучат более архаично, другие более ново. Так, например, в шестом концерте участвуют старинные, уже почти совсем вышедшие при Бахе из употребления смычковые инструменты: виолы *da braccio* и виолы *da gamba*. Они придают его звучанию матовость и изысканную камерность музыки XVII века. В третьем же концерте, где нет концертирующей группы, не участвуют духовые и струнные слиты в один монолитный состав, звучание музыки приближается к оркестровому в современном понимании⁵⁴.

Среди Бранденбургских концертов есть и такие, в которых тип *concerto grosso*, где концертирует группа инструментов, не выдержан строго, а проявляются и черты сольного концерта; на первый план выдвигается какой-либо один инструмент. Так, в четвертом концерте доминирует скрипка, а в пятом есть большая самостоятельная партия клавесина, даже с каденцией солиста-клавесиниста.

Казалось бы, периодичность чередования *tutti* и *solo* могла поставить какие-то пределы фантазии автора, но для Баха главное не это соотношение, а музыкально-тематическое развитие, в котором все инструменты участвуют совместно. *Concertino*, какого бы состава

⁵⁴ Струнные оркестры-ансамбли без духовых стали очень популярными в нашу эпоху, для них охотно пишут композиторы XX века.

оно ни было, придает ему большую живость, яркость, тембровое разнообразие.

В Бранденбургских концертах Бах опирается в основном на новый для его эпохи тип трехчастного цикла. Исключения составляют первый концерт (в нем четыре части) и третий концерт (в нем всего две, причем обе быстрые части). Трехчастная композиция заключала в себе важные для того времени черты; неоднократный контраст (первая — вторая и вторая — третья части) сочетался в ней с законченностью целого (первая и третья части имели некоторые общие особенности, и таким образом, финал словно замыкал цикл). Эта композиция отвечала поискам единства в многообразии. Прекрасная в своей стройности форма классического симфонического цикла стала завершением этих исканий. В Бранденбургских концертах Баха больше, чем где-либо в оркестровой музыке той эпохи, ощущаются предпосылки симфонического цикла. Свойственное Баху чувство нового проявилось не только в построении цикла, но и в развитии, особенно внутри первых частей концертов.

Все первые части Бранденбургских концертов, несмотря на их индивидуальные различия, объединяет однотемность и интенсивность развития. Экспозиционному показу тем уделяется не столь важное внимание, как большим средним разделам (в основе первых частей лежит трехчастность) с ладотональными, мелодико-интонационными, полифоническими фактурными преобразованиями тем. Краткая реприза после этого оказывается очень весомой: она возвращает главную тональность. При этом тональный план первых частей временами приближается к будущему сонатному *allegro*: T—D—S—T (S здесь — область разработочного развития)⁵⁵. Новое выявлялось у Баха в условиях не чисто гомофонного стиля, а при сплетении полифонического и гомофонного. Уже говорилось, как воспринимали молодые современники Баха полифонию (см. с. 146). Поэтому-то не только при жизни композитора, но и в последующие десятилетия музыканты не смогли разглядеть в его произведениях новых черт, считая их

⁵⁵ То же самое мы видели и в первой части клавирного Итальянского концерта. Аналогии между Бранденбургскими концертами и Итальянским концертом возникают и применительно к другим частям и к циклу в целом.

полностью принадлежностью старой эпохи. Впрочем, что касается Бранденбургских концертов, то они просто не были известны, долгое время пролежав в архивах.

Вторые части этих концертов сконцентрировали в себе баховскую лирику. Обычно здесь главенствуют солисты, выявляются кантиленные свойства солирующих инструментов, применяются их тембровые сочетания, ансамбль *grosso* часто совсем не участвует. Возвышенная скорбь, трепетный лиризм, светлые размышления, глубокое созерцание — таковы оттенки лирики вторых частей. В значительной степени это связано с характером каждой первой части: цикл трактуется Бахом как нечто единое; такая сопряженность частей говорит о мышлении музыканта-драматурга.

Медленные части отличаются от быстрых иными способами организации формы, иным строением тем и приемами их развития. Здесь нет такого интенсивного течения мысли, как в первых частях, вместо этого — варьирование, повторы с различным тембровым «освещением». Ритм часто остигатный, на основе его повторяемости строится порой и форма, напоминающая свободно трактованную пассакалию.

Очень разнообразны третьи части. В основе их чаще всего лежит танцевальная ритмика (обычно ритм жиги, иногда — вальсовость, встречается и двухдольность — во втором и четвертом концертах). Жанровость финалов инструментальных циклов превратилась ко времени Баха в традицию. Для Баха же типично соединение танцевальности с фугированным развитием. В Бранденбургских концертах композитор достигает таким путем глубокой содержательности последних частей⁵⁶.

Отражая большие и интересные процессы переломного для инструментализма времени, жанр *concerto grosso* при Бахе менялся на глазах. Поэтому-то среди Бранденбургских концертов нет такого, который один вобрал бы все типичные черты этого жанра и мог бы служить образцом. Их музыкальное содержание емко и насыщено. В них и лирическая углубленность, и непосредственность юмора; в одном концерте — легкая дымка печали, в другом — строгая и возвышенная скорбь. Вдумчивая работа мысли в сложно развивающихся первых частях сменяется глубоким и серьезным размышле-

⁵⁶ Аналогичная трактовка жиги-финала встречалась и в партите ми минор (жига-фуга).

нием вторых, блеском и яркостью народно-жанровых третьих частей.

Когда в XIX веке музыка Баха стала привлекать к себе все более пристальное внимание музыкантов, концерты еще немалое время оставались в тени, затмеваемые вокально-инструментальными, органными, клавирными композициями. И только XX век по-настоящему воздал им должное. Бранденбургские концерты интересны с музыкально-исторической точки зрения, как произведения, где мышление Баха, по словам Б. В. Асафьева, «вот-вот готово перейти в сферу сонатности с ее контрастным сопоставлением»⁵⁷. Они увлекают нас и как произведения своей эпохи, богатые содержанием, полные живого чувства и пытливей мысли.

Первый Бранденбургский концерт. Многое в концерте фа мажор, первом из цикла Бранденбургских, типично для всех остальных: контрастная последовательность частей и вместе с тем близость первой и третьей, благодаря чему в концерте обнаруживается определенное единство; относительная краткость медленной части при большей развернутости быстрых. Как и в других концертах (за исключением пятого), медленная часть написана в параллельном миноре и оканчивается половинным кадансом. Общность проявляется и в характере отдельных частей, в их складе, в способах развития, в формообразовании.

Но от всех остальных концертов первый отличается своеобразием строения: в нем четыре части (первая — Allegro, фа мажор, $4/4$; вторая — Adagio, ре минор, $3/4$; третья — Allegro, фа мажор, $6/8$; четвертая — Menuetto, фа мажор, $3/4$). Таким образом, здесь есть все части, которые позднее образуют симфонический цикл Гайдна и Моцарта, лишь последовательность их иная: менуэт находится в конце, тогда как в симфонии он идет перед финалом (в качестве третьей части). Интересно, что третья часть первого концерта — Allegro — представляется более финальной, чем менуэт. Таким образом, менуэт в этом цикле Баха словно бы пока не нашел своего постоянного и определенного места.

Первый Бранденбургский концерт звучит более оркестрально, чем другие. Его довольно большое, смешанного

⁵⁷ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, ч. I М., 1971, с. 111.

состава concertino (малая скрипка⁵⁸, три гобоя, две валторны и фагот) сочетается с ансамблем струнных (скрипки, альты, виолончели, контрабасы) и с basso continuo у клавесина. В тех эпизодах концерта, когда все инструменты звучат одновременно (а их немало в быстрых частях), Бах достигает большой силы: здесь слышится уже не столько ансамбль инструментов, сколько оркестр. Все эти особенности первого Бранденбургского концерта приближают его к будущей симфонии.

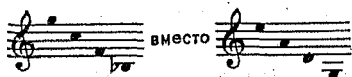
Первая часть концерта — широко развитое Allegro. Музыка его выражает деятельное оживление, ощущение силы, в ней от первого и до последнего такта не ослабевает дух стремлений и исканий.

В основе Allegro — две темы, родившиеся как бы из одного корня, ритмически сходные. В сущности, это два варианта одной и той же музыкальной мысли (см. примеры 134а и 134б).

Попевки тем несложны: ход по звукам фа-мажорного трезвучия в первой из них, поступенное восхождение во второй, а затем в обеих — фигуративное пассажное движение. Сложность и глубина этой музыки связана не с исходным складом тематизма, а с неустанным развитием интонаций. Попевка, лежащая в основе темы, близка мелодии, распространенной в немецком церковном обиходе XVIII века. Ее фанфарные ходы по звукам мажорного трезвучия имеют жанровую природу, это музыка земная и реальная.

Развитие в Allegro начинается с первых же тактов и протекает полифонически: сначала — интонационное «сгущение», затем — развертывание. В процессе его из темы выделяются те или иные мелодические обороты, которые образуют новые построения. Мелодическая линия непрерывна, она вся соткана из интонаций первоначальной темы, но ее общий рисунок иной, каждый раз непохожий на предшествующий. В узловых моментах формы тема вновь предстает в целостном виде, чтобы затем еще раз пройти сложный путь развертывания.

⁵⁸ Малая скрипка (piccolo) вышла из употребления в середине XVIII века. Она настраивалась на кварту выше обычной (у Баха — на терцию выше). Теперь ее партию исполняет современная скрипка, струны которой перестроены таким образом:



Однако здесь, как и во многих других произведениях Баха, полифонический принцип применен в условиях гомофонии. От полифонии идут самостоятельность голосов, их равноценность, сглаженность цезур, что способствует впечатлению крайней концентрированности интонаций и интенсивности работы мысли. Отсюда — и замечательное единство, цельность развития, которое усиливается темброво-инструментальными средствами, так как в первой части концерта нет индивидуализированной партии *concertino*: малая скрипка часто совсем сливается со скрипичной партией в *grosso*, а не всегда дифференцированные партии гобоев присоединяются то к первым, то ко вторым скрипкам. Бас при этом выполняет роль гармонической опоры, то есть проявляет функцию, свойственную ему в музыке гомофонного склада (хотя временами и он оказывается мелодически выразительным). О гомофонности свидетельствует и определенная опора на вертикали и ясность тонально-гармонического плана.

В *Allegro* три раздела — крайние равны по размерам и аналогичны по музыке, средний — развивающий. Первый раздел краток (тринадцать тактов) и содержит оба варианта темы. Особую терпкость ее звучанию придает звук *си-бекар*, появляющийся уже в такте 2. В дальнейшем развитии подобные «скользящие» переходы из фа мажора в до мажор (и аналогично в условиях других тональностей) во многом определяют тональный облик *Allegro*. Такое же колебание между фа мажором и до мажором встречается и в третьей части, что служит одним из средств, сближающих музыку этих *Allegri*.

Обширный средний раздел охватывает три четверти всей первой части: центр тяжести переносится сюда. Именно здесь сущность музыкального образа раскрывается в процессе непрерывного обновления. Не раз возникает впечатление, что начинается повторное проведение темы. Но оно обманчиво, так как основывается лишь на ритмическом подобии отдельных отрывков. На самом же деле от начальных ритмических вариантов основной темы как бы ответвляются новые «побеги». Они окрашиваются в минорные или мажорные тона (ре минор, ля минор, соль минор), затрагивают область субдоминанты (си-бемоль мажор), проходят в обращении, в ритмических вариантах, секвенцируются. При этом существо темы не изменяется, ей не противопоставляется что-либо качественно иное, но раскрываются все новые и новые ее

возможности. Именно потому, что все вырастает из одной основы, что в музыке *Allegro* нет качественно иных элементов, развитие, исчерпав себя, приходит к начальной мысли. Реприза, очень краткая, утверждает первоначальный тезис, который стал значительнее, богаче благодаря большой и глубокой тематической работе в среднем разделе.

Вторая часть — глубокое, скорбное *Adagio* — прекрасна и возвышенна. Небольшая по размерам, она крайне концентрирована по содержанию. Тонально-гармонический строй усугубляет скорбную напряженность «музыки раздумий»: ре минор чаще опирается на доминанту, чем на тонику, он дополняется до минором, соль минором. Вся часть выдержана в едином ритмическом движении. Повторяющаяся мелодия на ритмическом *ostinato* приближает *Adagio* к типу пассакалии, хотя и преобразованной: вторая часть концерта представляет собой строфическую форму, где каждое повторение варьировано.

Узорчатая мелодия *Adagio*, насыщенная индивидуализированными оборотами (в ней важна каждая «микродеталь»), льется непрерывным потоком, направлена вниз, хотя движение и не прямолинейно, а осложнено узорами. Но неуклонность нисхождения ощутима и в басовых тонах (ля — соль — фа — ми — ре). Нисходящая опора роднит ее со старинным комплексом интонаций, характерным для пассакалии (см. такты 3—4 примера 135).

Тема разворачивается постепенно. Первый раз ее ведут поочередно солисты — гобой и малая скрипка (из большой группы солистов в *Adagio* участвуют лишь эти два). В следующих проведениях Бах применяет более емкое средство — канон этих инструментов. Трехтактовые фразы виолончели отграничивают разделы формы, несимметрично вклиниваясь в четные построения. При этом возникают острые политональные наложения, так как в верхних голосах еще звучит тональность предшествующего эпизода, а виолончель уже вступает в новой тональности. Так образуются сочетания соль минора и до минора (такт 9), ля минора и ре минора (такт 12), ре минора и соль минора (такт 31), то есть тональностей, находящихся между собой в тонико-субдоминантовом соотношении.

Полифония *Adagio* иного типа, чем в первой части: здесь не произрастание из одного источника, а полиме-

лодическое сочетание голосов, налагаемых на гармонический аккомпанемент. Отличен от Allegro и оркестровый стиль Adagio: вместо уплотненности — расчлененность тембров, тонкие, сугубо камерные сольные звучания. В этой прозрачности инструментальных красок заключен особый выразительный смысл: скорбь окрашивается в чистые просветленные тона.

Adagio оканчивается на доминанте ре минора, то есть на ля-мажорном трезвучии. После этого фа мажор третьей части, который дается без всяких промежуточных звеньев, звучит особенно свежо и светло.

Третья часть концерта, снова Allegro, фа мажор, звучит опять полно и густо: влились умолкнувшие в Adagio валторны, фагот, зазвучал весь струнный квинтет (хотя партии виолончели и контрабаса сливаются с партией чембало). Контраст между второй и третьей частями очень резок: камерное, индивидуализированное Adagio — и одноплановое, более крупное по штриху, обобщенное Allegro, идущее как бы на одном дыхании. Простота линий, тональная устойчивость, утвердительный характер темы придают третьей части смысл финала. По составу оркестра это Allegro перекликается с первым.

Единообразное движение рождено из танцевального источника — жиги (размер $\frac{6}{8}$). В staccato темы, в повторах звуков, в веселых и задорных переключках-«перебивках», в восклицаниях валторн чувствуется юмористически-скерцозное начало (см. пример 136).

Хотя по внешним признакам (моторность, обобщенность движения) третья часть родственна первой, по музыкальному образу она отлична от нее: здесь больше выявлена жанровость.

Трехчастная форма этого Allegro организована проще: в ней меньше тональной текучести, больше тоничности, а в разработочном разделе нет такой разветвленности голосов, как в первой части.

Один из самых тонких драматургических приемов в этой части — внезапное Adagio перед репризой с речитативной мелодией скрипки. Этот момент, внося разрядку в долгое непрерывное движение, позволяет затем Баху естественно и непринужденно начать репризу аналогично самому началу Allegro.

Фактурно реприза много проще разработочного раздела: обнажилась гармоническая функция басов, уменьшилось число самостоятельных мелодических линий. Все «стянулось» в аккордовые комплексы, подчеркивающие

главную тональность. Утвердительность конца внушает мысль о том, что цикл завершен. Однако за ним следует еще одна часть.

Четвертая часть, менуэт, написана в развитой сложной трехчастной форме (*aba c ada*). В разделах менуэта происходит смена размеров: $a, b — \frac{3}{4}, c — \frac{3}{8}, a — \frac{3}{4}, d — \frac{2}{4}, a — \frac{3}{4}$. Последовательность меняющихся ритмов и размеров, чередование различных по музыке и, в известной мере, по характеру танцев приближает менуэт к целой танцевальной сюите. В масштабах одной части здесь словно воспроизведен контраст второй и третьей частей цикла концерта: густая звучность менуэта противостоит тонкости и прозрачности обоих трио. Сам менуэт грузен и торжествен; музыка первого трио элегична; средняя часть (*c*), полонез, степенный, но по фактуре легкий, воздушный, он вносит в музыку концерта скерцозно-жанровый оттенок (особенно благодаря сочетанию валторны с гобоем). Таким образом, в оркестровке менуэта как бы суммированы две линии — плотность сплетенных голосов и тембров первого Allegro с тонкой камерностью Adagio (здесь это сопоставление самого менуэта и двух его трио). В менуэте много изобретательности, выдумки, интересных подробностей. От него веет духом патриархальности. Это еще не совсем менуэт симфоний Гайдна или Моцарта, но нити от него уже протягиваются во вторую половину XVIII века.

Музыка первого Бранденбургского концерта радует своей жизненной полнотой, богатством фантазии, игрой ума. На всем протяжении она держит слушателя в неослабном напряжении, увлекая и логикой развития, и тонкими подробностями, и разнообразием тембров. Суммируя все отличительные особенности этого сочинения (четырёхчастный цикл с менуэтом, принцип контрастности частей и по-разному выраженные связи-переклички между ними, динамичность развития первой части, оркестральность звучания, и как результат всего этого, многогранность содержания), можно с полным основанием увидеть в нем предвестника классической симфонии.

ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Произведения вокально-инструментальных жанров — кантаты, оратории, пассионы, мессы — так же,

как органические сочинения, составляют основу баховского творчества. Самое значительное, самое великое в художественном наследии композитора принадлежит именно к музыке этого рода. Здесь полнее всего раскрылся его обобщающий взгляд на мир, ярче всего претворилась главная — философско-этическая — тема его творчества. Никогда не обращаясь к опере, Бах, тем не менее, настойчиво тяготел к синтетическим жанрам, где вокальная и инструментальная стихии выступают в единстве, где музыка связана с литературным текстом, определяющим ее образный мир, конкретизирующим ее содержание.

Из вокально-инструментальных жанров по количеству созданного Бахом первое место принадлежит кантате. Над этим жанром композитор работал на протяжении всей своей жизни⁵⁹. Первая кантата появилась, когда Баху было девятнадцать лет, последняя — незадолго до смерти⁶⁰. Кантаты явились тем жанром, в котором вырабатывались особенности баховского вокально-инструментального письма, принципы его подхода к тексту, кристаллизовался синтетический вокально-инструментальный стиль.

Композитор исходил из существовавших в его время типов кантат. Он усвоил особенности духовной немецкой кантаты — произведения хорового, опирающегося на мелодии протестантских хоралов. Бах овладел закономерностями светской сольной кантаты, сложившейся в итальянской музыке и очень близкой по духу опере. Обобщая, синтезируя их признаки, композитор создает свой тип кантаты. Принципы письма, присущие хоровым и сольным произведениям, он переосмысливает, часто свободно сочетает. Сложная хоровая полифония предстает у него во всем богатстве выразительных средств. Бах часто и по-разному использует мелодии протестантских хоралов. Хорошо известные слушателям, связанные в их сознании с определенным

⁵⁹ Сохранилось более двухсот кантат, написано же Бахом гораздо больше — около трехсот.

⁶⁰ Напомним, что начало работы Баха над кантатой относится ко времени его жизни в Ариштадте. Значительное количество произведений (около двадцати) было создано в Веймаре, где этот жанр, наряду с органной музыкой, особенно тщательно разрабатывался композитором. Больше же число — притом лучших — произведений было создано в годы самого высокого творческого подъема, в Лейпциге.

текстом, они помогали понять сложные баховские замыслы, приближали музыку к самой широкой, демократической аудитории. В своих кантатах композитор обращается и к оперным формам. Он много работает над ариями, ансамблями, насыщая их эмоциональной глубиной, какой не знала современная ему опера, придавая отстоявшимся типам музыкальных форм индивидуальные черты. Особенно разительно отличаются от оперных баховские речитативы: всегда мелодически насыщенные, они тонко отражают особенности немецкой речи.

Бах разрабатывает и оркестровые партии кантат. В разных произведениях состав оркестра различен. В одних это небольшие камерные ансамбли, состоящие, например, из струнных с прибавлением какого-нибудь деревянного духового инструмента. В других — более насыщенные, включающие и медь (например, тромбоны или трубы), часто — ударные инструменты (литавры). Но независимо от состава, инструментальная партия у Баха всегда значительна. Наряду с хоровыми и сольными партиями она участвует в развитии музыкального материала. По существу, единый комплекс тем разрабатывается одновременно в голосах и в оркестре. Такое истолкование Бахом музыкальной партитуры, где все голоса, все партии равно значительны, неотделимо от самого характера музыкального языка и, прежде всего, от особенностей мелодий, синтетических, вокально-инструментальных: они одинаково естественно звучат и у певцов, и у инструментов. Бах свободно переносит их из вокальных партий в инструментальные и наоборот, контрапунктически их соединяет. Именно на этой основе формируется тот синтетический, вокально-инструментальный стиль, который отличает художественную манеру музыканта и который получит дальнейшее развитие в его пассионах, ораториях, мессах.

Среди баховских кантат встречаются произведения чисто хоровые. Их образы обычно более обобщены, они связаны с воплощением коллективных настроений и мыслей. Есть у композитора и кантаты, предназначенные для одних лишь солистов с оркестром: они носят более камерный характер, связаны с миром интимных, лирических высказываний. Однако наибольшую группу составляют произведения смешанные, где хор, солисты, оркестр выступают в полном единстве. Естественно, что в каждом таком произведении внутренние акценты на сольном или хоровом элементе расставляются по-своему.

В конечном счете все определяется содержанием кантаты, каждый раз диктующим Баху новое художественное решение.

Композитор не делал принципиального различия в истолковании кантаты духовной и светской. Доказательством служит хотя бы то обстоятельство, что он свободно переносил фрагменты из светских кантат в духовные и наоборот. В литературных сюжетах Бах искал прежде всего близкий ему внутренний поэтический замысел, который должен был стать смысловым стержнем всего произведения. К сожалению, тексты, с которыми приходилось работать Баху, написанные большей частью весьма посредственными литераторами, оставляли желать лучшего. Баховская музыка возвышается над текстом. Преодолевая условность, внешнюю риторику, заключенную в слова, композитор ведет слушателя в глубь — к раскрытию сущности заключенного в либретто конфликта или психологической ситуации. Он стремится передать не столько действие, сколько психологическое состояние действующих лиц, не столько развивающийся в конкретных подробностях сюжет, сколько движущую этим сюжетом внутреннюю идею. Это вовсе не означает, что композитор чуждается конкретной образности. Напротив, музыка кантат содержит живописные, порой даже звукоизобразительные элементы, подчас в ней выделяются те или другие колоритные детали. Но не они определяют художественный стиль произведений. Главным для Баха в этом жанре все-таки остается передача обобщающей идеи, которая раскрывается средствами собственно музыкального развития.

По количеству созданного и по значению в творчестве Баха главное место принадлежит духовным кантатам. Они предназначались для воскресного исполнения в церкви, обычно после проповеди. Их содержание чаще всего основывалось на отдельных эпизодах Евангелия. Мотивы Евангелия, в баховском понимании полные глубокого жизненного смысла, давали ему богатую пищу для раздумий и лирических исповедей. Именно такой становится его духовная кантата. Выразительным примером тому может служить кантата № 140 — «*Wachet auf, ruft uns die Stimme*» («Проснитесь, голос нас сзывает») ⁶¹. Ее сюжет использует известную евангельскую притчу о мудрых и неразумных девах: в то время,

⁶¹ Кантата сочинена в 1730-е годы в Лейпциге.

как мудрые девы бодрствуют, ожидая грядущего жениха, неразумные гасят светильники и засыпают. Когда же является свадебный поезд, они не могут разжечь погасший огонь. Мудрые девы опережают неразумных и обретают свое счастье.

Кажущаяся наивной, эта притча содержит глубокий и назидательный смысл. Ее сюжет символичен. Под образом грядущего жениха разумеется Иисус Христос. Его божественная благодать нисходит лишь на праведных, на тех, кто не дал своим душам погрузиться во мрак, не погасил светильника. Именно они обретут вечное блаженство. Для неразумных же, успокоившихся и почивавших в довольстве собой, оно навсегда закрыто. В конечном счете в притче проводится характерная для христианской религии идея о свободном выборе, о том, что каждый человек может спасти или погубить свою душу.

Как же подходит к этому сюжету Бах? Его увлекает не религиозная символика, а иная — глубоко человеческая суть притчи. Бах раскрывает в кантате разные грани внутренней жизни человека: ожидание счастья, светлую веру в него — и тоску по несбывшимся надеждам, боль утрат... А за всем этим стоит уже не религиозная, а глубоко жизненная тема о сложностях земного пути человека.

Музыка кантаты следует за сюжетом притчи. В ряде номеров можно услышать отражение тех или иных подробностей действия. Так, например, открывающий произведение хор «*Wachet auf...*» («*Проснитесь...*») звучит на фоне остропунктирной оркестровой темы. Эта музыка может вызвать зрительные ассоциации — услышав приближение свадебного поезда, неразумные девы в волнении будят друг друга (см. пример 137).

Однако связи с текстом в кантате не так просты, как это может показаться поначалу. Сюжетные ситуации служат лишь отправным моментом для воплощения вызванных ими мыслей и чувств.

Вот, например, один из ее узловых и самых ярких по музыке номеров — дуэт сопрано и баса (№ 3, до минор). С точки зрения сюжетного развития, этот эпизод может быть истолкован как дуэт жениха и невесты. Однако вместо естественного здесь выражения радости в музыке этого номера — сложный сплав чувств: в ней — и нежность, и какая-то исступленная тоска, и горестная примиренность. Тонкая узорчатая мелодия звучит то

мягко и напевно, то остро и напряженно (хроматические обороты). В контрапункт вокальных партий вплетается теплый, «живой» голос скрипки. Наконец, еще один выразительный пласт музыки — размеренно шагающий бас. Так создается образ сложный, емкий, не вмещающийся в однозначное истолкование. Вызванный к жизни определенной ситуацией, этот номер трактуется Бахом чисто психологически, притом обобщенно. Перед нами — выражение чувств и мудрых, и неразумных дев. Разве человек с его сложной и противоречивой психикой не совмещает в себе того и другого? Это воплощение в музыке любви и отчаяния, страдания и надежды (см. пример 138).

Как и во многих других духовных кантатах, Бах использует здесь протестантский хорал⁶². Его содержание непосредственно связано с сюжетом и поясняет слушателям смысл происходящего. Но эта музыка несет и другую нагрузку, она истолкована более сложно. Хорал проходит дважды. Первый раз — у тенора (в сопровождении солирующих струнных и *continuo*), который повествует о приближении свадебного поезда («Сион слушает, как поет стражник... наш возлюбленный грядет»). Простая, ясная, несколько отрешенная музыка хорала контрастирует со звучащим перед тем дуэтом, создавая сложную и полную глубокого смысла психологическую картину: трагедия несбывшихся надежд разыгрывается среди спокойствия и полной безучастности окружающей жизни. Конкретный эпизод приобретает большой и обобщающий смысл (см. пример 139).

Хорал еще раз звучит в заключительном номере кантаты. Порученный хору *a cappella* (его поддерживает лишь партия баса *continuo*), изложенный в простой аккордовой фактуре, он приобретает здесь строгий, торжественно-гимнический характер. В сюжетном развитии кантаты — это гимн богу, о чем и говорит текст хора. В развитии же «внутреннего» содержания — это обобщенное выражение веры в торжество светлого, разумного начала, в крепость и чистоту человеческого духа (см. пример 140).

Совсем по-иному задумана и решена «Реформационная кантата» № 80⁶³. Она посвящена одной из

⁶² Этот же хорал использован Бахом в рассмотренной выше органной хоральной прелюдии ми-бемоль мажор.

⁶³ Произведение написано по случаю празднования Реформации в 1725 году.

самых ярких страниц в истории Германии — эпохе религиозных войн и связанных с ними выступлений народных масс. Композитор воскрешает славное прошлое народа, запечатлевает его неукротимую силу и героическую действенность. Нужно представить себе затхлость общественной обстановки в Германии в первой половине XVIII века, чтобы по достоинству оценить замысел Баха. Для создания этих могучих образов композитор обращается к знаменитому протестантскому хоралу «Ein feste Burg ist unser Gott» («Господь — наш оплот»). В годы Реформации и крестьянских войн он был боевым гимном восставших. Энгельс называл его «Марсельезой XVI века». Хорал становится главным музыкальным выражением идеи кантаты. Он проходит в разных ее номерах, причем каждый раз получает новое истолкование. В хоре, который открывает произведение, он разрабатывается полифонически. Строгое и мощное звучание этой музыки служит введением в образный мир кантаты. Эта же мелодия лежит в основе следующего затем дуэта сопрано и баса. Здесь она приближается к типу героической оперной арии и звучит подобно боевому призыву. Один из самых сильных эпизодов кантаты — кульминационный хор, запечатлевающий чувства народа в момент самой битвы. Мощный, неукротимый дух восставших передан в предельно простом звучании хора. Голоса объединяются в унисоны, октавы и словно скандируют мелодию хорала. Она здесь вновь звучит как героическая, боевая песнь народа. Оркестровая партия дополняет образ — ее бурное движение и живописует эту грозную сцену битвы, и передает ее общее настроение (см. пример 141).

Хорал лежит и в основе заключительного хора. Пройдя через ряд преобразований, он предстает теперь в новом виде: в строгой четырехголосной фактуре а сарпелла. Эта концовка тоже таит в себе глубокий смысл — музыка хорала здесь вновь приобретает тот облик, в котором она осталась жить в памяти, в художественном сознании народа (см. пример 142).

Так религиозная тема получает в этом произведении яркое гражданское звучание. Это определило и черты музыкального стиля, характерную обобщенность, «укрупненность» письма. Небольшая по размерам, компактная, «Реформационная кантата» кажется произведением монументальным, что отвечает ее героическому содержанию.

Светские кантаты Баха⁶⁴ отличаются от духовных прежде всего своей общей художественной атмосферой. В них ярче воплотилась народно-жанровая стихия, мир природы. Их эмоциональный строй в целом непосредственной и проще. Чаще всего они создавались по заказу богатых и именитых граждан. Повод мог быть разный: получение наследства, присвоение профессорского звания, свадебные торжества. Обычно он находил отражение в либретто. Но и здесь Бах умел подняться над текстом, дать ему свое истолкование, увидеть за его «случайными» мотивами иное — интересное жизненное содержание. Такова, например, «Крестьянская кантата» № 212⁶⁵, одно из самых замечательных светских произведений Баха. Поводом для заказа послужило получение неким помещиком наследства. Композитор находит неожиданное и остроумное решение: официальные торжества служат ему основанием для создания картин крестьянской жизни. Кантата скромна по составу: она написана для двух солистов (молодые крестьянин и крестьянка) и очень небольшого оркестра, скорее даже ансамбля инструментов (две скрипки, альт и континуо, к которым иногда присоединяются еще валторна и флейта). Ее действие происходит в деревне, в Саксонии; сюжетная канва крайне незамысловата. Это даже не действие, а ряд живых зарисовок, сменяющих друг друга: любовное свидание, народный праздник с танцами, песнями (сюда «вплетены» и поздравления новому помещику), а в заключение — приглашение отправиться в кабачок, откуда раздаются веселые звуки волынки. Прелесть кантаты — в том простодушии, с которым претворил композитор народно-жанровые образы. Здесь и бесхитростное веселье, и грубоватый, но добродушный юмор, и лирика, непритязательная и полная сердечной теплоты. Музыка кантаты выдержана в народном духе, в нескольких случаях Бах использует и подлинные народные мелодии. Он подвергает их очень осторожной обработке, сохраняя облик подлинника. Наряду с развернутыми ариями оперного типа композитор включает в кантату и небольшие вокальные формы. Своими масштабами, строением, наконец, особенностями музыкального материала они напоминают народные песни⁶⁶.

⁶⁴ Светских кантат сохранилось гораздо меньше — около двадцати.

⁶⁵ Она сочинена в Лейпциге в 1742 году.

⁶⁶ В том же стиле выдержано и либретто этой кантаты: крестьяне

Простое и светлое, воспевающее бесхитростные человеческие радости, глубоко народное по своей сути — таким предстает это сочинение Баха. Всем своим образным строем оно предвосхищает творчество другого музыканта — Йозефа Гайдна.

«Кофейная кантата»⁶⁷ тоже решена как остроумная жанровая сценка, только уже не из крестьянской, а из бюргерской жизни. Ее действие разворачивается в добродетельно-патриархальном семействе. Ее герои — ворчун-папаша, запрещающий дочери пить кофе, и увлеченная этим модным напитком дочь, которая ловко обходит его запреты. Это небольшое произведение (в нем всего шесть номеров: вступление, четыре арии и финальный дуэт) проникнуто неподдельным и острым юмором. По своему складу кантата напоминает комическую оперу. Ее сюжет как бы предполагает сценическое действие (герои находятся в состоянии острого конфликта!). Музыкальный стиль произведения явно приближен к оперным образцам. «Кофейная кантата» предвосхищает новый музыкальный жанр — немецкую комическую оперу (зингшпиль), которая появится несколькими десятилетиями позже — в 50-х годах XVIII века⁶⁸.

Баха влекут и более широкие замыслы, они требуют иных масштабов, иного исполнительского аппарата. Так, в Лейпциге возникают оратории Баха, среди которых особенно выделяется «Рождественская»⁶⁹, знаменитый «Магнификат»⁷⁰. Большие масштабы («Рождественская» оратория содержит шестьдесят четыре номера), яркие, сочные краски («Магнификат» написан для хора, шести солистов, оркестра с трубами, литаврами, органа), развернутые монументальные композиции — все это резко отличает их от более камерных кантат. И все-таки подход композитора к литературной основе здесь в принципе тот же, что и в кантатах. Сюжетные

говорят здесь на народном саксонском диалекте. Текст принадлежит Пикандеру, талантливому литератору, выделявшемуся среди всей плеяды современных Баху либреттистов. Композитор сотрудничал с ним еще в ряде своих работ.

⁶⁷ Ее сочинение относится к началу 1730-х годов.

⁶⁸ В кантате есть речитативы — в немецкой комической опере вместо них будут звучать разговорные диалоги.

⁶⁹ Две другие — «Пасхальная» и «На вознесение» — скромнее по замыслу.

⁷⁰ «Магнификат» — это празднично-величальные песнопения, связанные с легендой о благовещении (дева Мария, получив благую весть о предстоящем ей материнстве, величает бога).

мотивы мало занимают Баха. Он ищет в литературных образах их внутренний — обобщающий, философский смысл.

Кульминационной точкой в работе над вокально-инструментальными жанрами явилось создание пассионов (или страстей) и мессы си минор.

В своих пассионах Бах обращается к жанру, получившему особенно большое развитие на немецкой почве. Конечно, он хорошо знал пассионы Г. Шютца. Однако отношение Баха к этому жанру было иным. В конце XVII — начале XVIII века пассионы существенно меняют свой облик под воздействием оперы. В них проникают оперные речитативы (сессо и аккомпанированные), сложившиеся в опере типы арий. Более сложной и самостоятельной становится партия оркестра. Главное же — музыка пассионов приобретает театральную яркость, столь чуждую духу протестантского искусства. Изменения претерпевают и тексты. Теперь для пассионов пишут специально разработанные (наподобие оперных) либретто, где евангельский сюжет дается в свободном пересказе. Именно таким этот жанр предстает в творчестве непосредственных предшественников Баха и его современников. Все это отражало общие тенденции развития музыкального искусства, неуклонно происходящий процесс его обмирщения. Но для пассионов, неразрывно связанных с церковью, с церковным ритуалом, этот путь означал гибель самого жанра. Творчество Баха явилось последней и самой могучей кульминацией во всей его истории⁷¹.

Композитору принадлежат «Страсти по Иоанну» (1723, вторая редакция — 1727), «Страсти по Матфею» (1729) и «Страсти по Марку» (1731)⁷². Из всех его вокально-инструментальных произведений пассионы — самые крупные («Страсти по Иоанну» содержат шестьдесят восемь номеров, «Страсти по Матфею» — семьдесят восемь). Они более других приближаются к оратории. В них есть сюжет, действие. И все-таки они принципиально отличаются от ораторий. Баховские пассионы — это не столько воплощение евангельской драмы, сколько свободные, полные глубокого чувства размышления художника по поводу происходящих в ней событий. Внешне традиционные, они изнутри переосмысливаются музыкантом, превращаются в своеобразные лирико-философские фантазии, небывалые по глубине и художественному размаху.

⁷¹ В XX веке возрождается интерес к этому жанру, как и ко многим другим жанрам старинной музыки. В качестве примера можно назвать «Страсти по Матфею» современного польского композитора К. Пендерецкого.

⁷² Долгое время Баху ошибочно приписывались также «Страсти по Луке».

В одном ряду с пассионами стоит и грандиозная месса си минор⁷³.

В конце XVII века этот жанр также испытал сильное влияние оперы. В мессу проникает сольное и ансамблевое пение — арии, дуэты (но не речитативы — они в мессе не нужны), дальнейшее развитие получает инструментальная партия. Однако господствующее положение по-прежнему занимает хор — главный выразитель коллективных чувств молящихся.

Завершая и эту традицию, Бах многое в ней обновляет, обогащает жанр, доводит его развитие до высшего совершенства. Подобно его предшественникам, он исходит из обобщающей выразительности музыки в мессе. Однако иной становится сама глубина этих обобщений. В си-минорной мессе, венчающей все творчество Баха, снова, может быть с наибольшей силой раскрылся могучий интеллект музыканта, всеохватность его художественного постижения мира.

«Страсти по Матфею»

«Страсти по Матфею» впервые были исполнены в лейпцигской церкви св. Фомы 15 апреля 1729 года. Это была страстная пятница. Около полутора тысяч человек (именно столько вмещает этот кафедральный собор) присутствовало на торжественной службе. Она длилась более четырех часов. Никогда еще Бах не создавал такого грандиозного по масштабам произведения. Никогда еще его вдохновенная фантазия не порождала такого богатства образов, а мастерство не облекало их в столь сложные и совершенные формы.

Известно, что Бах еще несколько раз исполнял «Страсти по Матфею» (в 1736, 1739 годах, затем, вероятно, в 1744 и 1747). После смерти композитора произведение было надолго забыто.

Бах истолковывает евангельский сюжет прежде всего как художник-мыслитель. Композитор раскрывает на его основе вечно волнующие людей проблемы добра, справедливости, нравственного подвига. Он воплощает свой идеал человека — чистого духом, исполненного неиссякаемой

⁷³ Кроме нее Баху принадлежат еще четыре небольших мессы (каждая включает лишь несколько номеров). Создание таких малых месс — традиция уже не католической, а немецкой протестантской церкви.

любви к людям. Евангельское предание приобретает в баховской интерпретации глубокую жизненную достоверность. Таков, прежде всего, Христос. Он предстает в произведении живым человеком, глубоко страдающим, но мужественно принимающим свой жребий и идущим на смерть ради счастья людей. Таковы и другие образы евангельской драмы — предателя Иуды, ученика Иисуса — Петра, римского наместника в Иудее — Понтия Пилата. Характерно, что эпизоды Евангелия, включенные Бахом в произведение, почти лишены мистики и религиозной символики. Кажется, они подсказаны не священным писанием, а самой жизнью. Проповедник, несущий людям слово правды, и власти, преследующие его, предательство и неправый суд с лжесвидетелями и уже заранее вынесенным приговором, темная, введенная в заблуждение народная масса и сочувствующие герою приверженцы его учения... Евангельское предание приобретает характер грандиозной эпопеи, в которой передается столкновение различных борющихся групп, страдания и скорбь народа, великое подвижничество героя. А за всеми этими сценами ясно слышится живой голос самого автора, сострадающего, размышляющего о происходящем.

Разрабатывая план пассиона⁷⁴, Бах использовал эпизоды, не раз привлекавшие художников своей психологической глубиной и острым драматизмом. Такова «Тайная вечеря», описывающая последнюю встречу Иисуса с его учениками, во время которой он предсказывает: «Один из вас предаст меня». Растерянность учеников — среди них Иуда, уже сговорившийся с первосвященниками о предательстве, — мудрое прозрение в будущее Христа — все это наполняет внешне сдержанную сцену огромным внутренним напряжением. Другой эпизод — знаменитая сцена в Гефсиманском саду, или «Моление о чаше». В минуту душевной слабости и смятения, зная о приближении страшных испытаний, Христос взывает к богу-отцу: «Господи, да минует меня чаша сия». Сцена потрясает своей человечностью, силой воплощенного в ней страдания. Она достигает подлинного величия, когда Христос, заканчивая молитву, произносит: «Пусть будет не как я хочу, а как ты». Бах включает в либретто

⁷⁴ Бах сам продумывал план и композицию «Страстей». Либреттист Пикандер придал произведению литературно законченный вид.

Следует помнить, что немецкие пассионы в соответствии с требованиями протестантской службы писались на родном, немецком языке.

сцену шествия на Голгофу, место казни. Христос в терновом венце, подгоняемый ударами бичей, сам несет свой крест, согнувшись под тяжестью непосильной ноши. Вокруг — толпа сочувствующих, насмехающихся, недоумевающих людей. Сцена исполнена мрачного, трагического пафоса.

Мир пассиона — это мир скорби, слез. И все-таки произведение не оставляет чувства безысходности. Напротив, оно проникнуто светом. Свет озаряет даже те страницы музыки, которые раскрывают глубочайшее страдание. Нравственная стойкость, душевная просветленность, воплощенные в звуках этого произведения, рождают неповторимо поэтическую атмосферу. Силой любви, чистотой духа человек способен победить страдания, даже смерть. Трактровка евангельского сюжета приобретает яркую гуманистическую направленность.

«Страсти по Матфею» включают 78 номеров. Произведение предполагает большой исполнительский состав: два четырехголосных хора, каждый со своим оркестром и своими солистами — певцами и инструменталистами⁷⁵. Из первого хора по временам выделяется еще одна самостоятельная хоровая партия. Оркестр включает старинные инструменты: виолу da gamba, гобой da caccia, гобой d'amour. Партия basso continuo поручается органу⁷⁶.

Драматургия пассиона отличается исключительной сложностью и многоплановостью. «Страсти по Матфею» предстают перед слушателями прежде всего как произведение повествовательное. Рассказчик-Евангелист неторопливо ведет повествование, но речь его то и дело прерывается репликами Иисуса, Понтия Пилата, Иуды, Петра, голосами толпы — так в повествование вторгается живое действие. Эти эпизоды ломают эпическую

⁷⁵ Такая двуххорность предполагала создание эффекта пространственности. Возможность этому давало само церковное помещение с его раскинувшимися в разные стороны и достаточно удаленными друг от друга хорами.

⁷⁶ Надо помнить, что хор церкви св. Фомы состоял примерно из 26—28 человек, включая и солистов, причем это был хор мальчиков с присущей этим голосам тембровой окраской, несколько приближающейся к инструментальному звучанию. Оркестр включал 32—34 музыканта. В современной концертной практике значительно увеличен исполнительский аппарат. Кроме того, детские голоса заменены взрослыми — мужскими и женскими. Лишь третий хор сохранен как детский. Все это в известной степени модернизирует музыку «Страстей», приближая ее к современному художественному восприятию. Некоторые изменения коснулись и состава инструментов: старинные обычно заменяются близкими им современными.

размеренность, резко драматизируют произведение. Наконец, в определенные моменты развитие драмы приостанавливается, чтобы дать выход накопившемуся чувству. Музыка выступает здесь как средство лирического обобщения происходящего действия. Она выражает переживания героев, самого автора и его слушателей. В ней часто дается напоминание о том, что уже произошло, или предвосхищается то, что будет. Именно потому, что чувства носят обобщенный характер, они высказываются от лица безымянных солистов хора (сопрано, альт, тенор, бас). Такими лирическими отступлениями пронизано все произведение. Они более всего придают ему черты свободной лирико-драматической фантазии.

Три драматургических плана — повествовательный, драматический, лирический — тесно сплетаются, дополняя друг друга; каждый раз по-новому, под иным углом зрения раскрывая содержание драмы.

Важнейшее место в «Страстях по Матфею» занимает хор. Хоровые эпизоды по-разному трактованы композитором. Некоторые из них Бах строит в виде монументальных и завершенных номеров. В пассионе три таких хора. Они расположены в начале произведения (вступление), в его середине (последний номер первой части) и в конце (заключительный хор) и служат своеобразной опорой всему музыкальному зданию «Страстей». Бах создает и другого рода хоры — традиционные в жанре пассиона *turbae*, воспроизводящие коллективные реплики действующих лиц, свободные, подвижные. Они напоминают живые сцены. Их много, они распределены по всему пассиону и более всего придают ему действенный характер.

Очень важную роль в произведении играют речитативы. Следуя уже сложившейся традиции, композитор обращается не столько к манере церковного псалмодирования, сколько к современному оперному речитативу (*secco* и аккомпанированному). Он обогащает эту традицию. Речитативы Баха проникнуты живой и чуткой декламацией. Подобно опытному оратору, он привлекает внимание к самому главному в тексте, акцентирует наиболее значительные фразы, слова. Композитор раскрывает не только их смысл, но и те чувства, которые за ними скрываются, их эмоциональное содержание. Особенно необычно истолкованы речитативы *secco*. Бах наделяет эти внешне скромные мелодии тонкой выразительностью. Ярче всего это ощущается в

партии Евангелиста. Поначалу сдержанная, приближенная к интонациям разговорной речи, его вокальная мелодия становится все более напряженной по мере развития драмы⁷⁷. Евангелист — не сторонний наблюдатель, он живой свидетель событий, остро сопереживающий, сострадающий герою. Именно поэтому его мелодия часто наделяется интонациями ярко патетическими, страстными. В такие моменты «разговорность» с характерной для нее тесной интерваликой уступает место более широким скачкам, напряженным хроматическим ходам, иногда — мелодическому распеву. Поддерживающие певца аккорды органа (*basso continuo*) служат фоном для вокальной мелодии, на которой сосредоточено все внимание слушателей.

В виде речитатива сессо выписаны реплики и остальных действующих лиц. Тем более ярко выделяется партия Иисуса⁷⁸: его речитатив — аккомпанированный. При всей своей приближенности к слову, он отличается большей напевностью. Голос певца поддерживают струнные инструменты, придающие звучанию особую теплоту и человечность.

Подобно многим своим современникам, Бах вводит в пассион арии. Он опирается на выразительность отстоявшихся в опере мелодических типов (например, на интонации *lamento* или героических арий). Но как далека музыка Баха от традиционных оперных образцов! Знакомые музыкальные формулы приобретают у него ярко индивидуальные черты. Это относится и к характеру мелодий, и к трактовке формы. Композитор часто отталкивается от традиционной оперной формы *do saro*, однако строит ее не на контрастных темах, как это для нее типично, а на едином тематическом материале. Бах стремится не к противопоставлению уже законченных музыкальных образов, а к р а з в и т и ю, к постепенному их становлению. Этот же принцип лежит в основе двухчастных арий, которые здесь широко используются Бахом.

Нередко композитор вводит в сольные вокальные номера хор, что также их индивидуализирует, придает им драматические черты.

Ариям в пассионе обычно предшествуют а к к о м п а н и р о в а н н ы е р е ч и т а т и в ы. Наделенные ярким

⁷⁷ Партию Евангелиста исполняет тенор.

⁷⁸ Партию Христа исполняет бас.

мелодизмом, они скорее напоминают напевные оперные ариозо; и все-таки — это речитативы: мелодия в них тесно связана со словом, непосредственно за ним следует, форма незамкнута и определяется развитием текста. Оркестровая партия в этих номерах очень развитая, самостоятельная, как правило, с каким-нибудь солирующим инструментом.

Речитатив и ария обычно связаны музыкально, чаще всего — через их оркестровые темы, которые основаны на сходных интонациях и ритмах, а также поручены одному и тому же солирующему инструменту.

Объединяясь, речитатив и ария образуют своеобразный цикл, первая часть которого выполняет роль импровизационно-свободного вступления ко второй части, отличающейся большей строгостью и организованностью музыкального высказывания. Подобного рода «малые циклы» проходят через весь пассион. Художественная идея, лежащая в их основе, напоминает принцип организации баховских инструментальных циклов — его прелюдий и фуг.

Композитор включает в «Страсти» музыку протестантских хоралов. Он обращается к опыту, к памяти слушателей, привлекает их к живому участию, к сопереживанию. Одни и те же хоральные напевы повторяются в произведении несколько раз, выступая носителями определенной идеи: то жертвенного подвига, то неизбежности страданий, смерти. Одни хоралы Бах словно включает в действие, они помогают расставить в нем важные смысловые акценты. Другие (и в этом их наиболее характерная роль) трактованы как своеобразный лирический отклик на происходящее. Чаще всего они завершают отдельные эпизоды, как бы подводя итог развитию действия. Хоралы составляют очень существенный звуковой пласт пассиона. Они во многом определяют просветленно-возвышенную атмосферу этой музыкальной трагедии.

Бах нигде не меняет самих хоральных напевов. Он сохраняет и характерную для хоралов четырехголосную фактуру изложения⁷⁹. Единственно, в чем проявляется авторский подход, — гармонизация, тональное решение: одни и те же хоралы в разных эпизодах пассиона полу-

⁷⁹ Лишь в двух номерах пассиона Бах по-иному трактует музыку хоралов: в № 1 он включает хорал в общую хоровую ткань как самостоятельный мелодический голос, в № 35 строит на основе хорального напева свободную хоровую фантазию.

чают, в зависимости от содержания сцены, разное тонально-гармоническое истолкование, приобретают благодаря этому тонко индивидуальные черты.

Как и во всех вокально-инструментальных произведениях Баха, большая и самостоятельная роль отведена здесь оркестру. Ему поручаются важнейшие музыкальные темы. Он выступает наряду с солистами-певцами и хором равноправным участником музыкального действия. Бах использует выразительность и общей звучности оркестра и отдельных инструментальных тембров: холодновато-прозрачный колорит флейты, проникновенно теплое пение скрипки, мягкие краски низких струнных. Интересны и звукоизобразительные функции оркестра, воспроизводящего то свист бичей (№ 41), то разбушевавшуюся стихию (№ 33).

Действие пассиона распадается на две части. Первая (включающая 35 номеров) повествует о предательстве Иуды и о пленении Христа, вторая (43 номера) — о его страданиях и смерти.

Пассион открывает большое оркестрово-хоровое вступление (№ 1, ми минор), рисующее шествие на Голгофу. Ломая логику сюжетного развития, композитор выносит эту зловещую картину в начало произведения. Она становится образной и эмоциональной заставкой, грандиозным введением в действие пассиона. Этот номер представляет собой народную сцену, полную драматизма, смятения и скорби⁸⁰. Сцена поражает своим реализмом. Возбужденная толпа смотрит на «крестное шествие» Иисуса, в ее репликах — недоумение, любопытство, сострадание. Однако картинность сочетается в музыке с огромной эмоциональной выразительностью. Бах не просто рисует — он обобщает в звуках глубину человеческой скорби. Композитор использует здесь два хора, к которым по временам присоединяется еще и третий (в современной исполнительской практике — детский), и оркестр. Сцена строится как грандиозный хоровой диалог. Оркестровое вступление, в котором проводится основная тема этой сцены, уже определяет ее облик. Характерен медленный темп: восходящее движение мелодии кажется затрудненным. Напряжение передано в изломанных кон-

⁸⁰ Любопытно, что по первоначальному плану, предложенному Пикандером, открывать пассион должна была ария с хором. Изменение, которое внес Бах, явилось своеобразным претворением народной традиции: вступительный хор воспроизводит шествие, которым обычно начинались народные театрализованные действия на евангельский сюжет.

турах мелодии, в ниспадающих секундовых интонациях. Хроматизмы, усиливая тяготения, обостряют скорбную экспрессию темы. Все движение мелодии с ее долгим восхождением и столь же длительным спадом полно глубокой выразительности: оно само по себе воплощает содержание этой сцены-шестьвия.

Не только верхний, но и средние голоса самостоятельны (они поочередно подхватывают наиболее выразительные интонации верхней мелодии). Им противостоит бас; своим ровным ритмом, долгим стоянием на одном звуке либо плавным нешироким скольжением он сдерживает экспрессию, создавая столь характерный для Баха эффект контраста в одновременности.

При всей полифоничности музыка хора имеет ясную гармоническую основу. Возникающие здесь аккорды отмечены «терпкостью» звучания: это не трезвучия, а чаще септаккорды. Особую напряженность им придают задержания, проходящие и вспомогательные звуки, возникающие благодаря подвижности голосов. Характерна и ритмическая выразительность этой музыки: единообразное движение вызывает ассоциации с человеческой поступью. Одновременно эта мерность ритма создает и иное ощущение — трагической неотвратимости происходящего. «Ритмика шага» сыграет еще свою роль в дальнейшем развитии «Страстей» (см. пример 143).

Музыкальный материал, изложенный в оркестровом вступлении, развивается в хоровой сцене («Придите, дочери, плачьте... Глядите, как он терпелив»), однако мелодия, звучащая здесь, шире. В партии сопрано, например, голос сразу охватывает диапазон октавы; ему вторят альты. Они проводят ту же мелодию в тональности доминанты. Два других голоса (тенора и басы) также вступают имитационно в основной и доминантовой тональностях со своей самостоятельной (хотя интонационно очень близкой) мелодией. Возникают тонально-тематические соотношения, которые напоминают экспозицию двойной фуги. Музыкальный образ приобретает большую эмоциональную яркость. Напряженные хроматизированные обороты, которые в оркестровом вступлении были скрыты в приближенных друг к другу голосах, здесь подчеркнуты и обнажены. Оркестровая партия объединяет все линии хора (см. пример 144).

Вступление второго хора начинает новую фазу развития. Его вопрошающие возгласы («Кого? Как?»), вторгаясь, дробят основной напев. Чаше происходит

смена тональностей, среди которых впервые появляются и мажорные. Сцена словно оживает, приобретает характер очень конкретной зарисовки (см. пример 145).

Однако уже в следующий момент в музыкальное развитие включается третий хор. Мелодия, которую он ведет, — популярный в немецком быту хорал («О невинный агнец божий»), повествующий о самопожертвовании. Строгая и простая, она царит над всей сценой, словно ее символ, ее своеобразное музыкальное обобщение. Так, по-разному расставляя акценты, Бах подчеркивает то картинность этой музыки, то ее глубокий психологизм (см. пример 146).

Первый номер напоминает грандиозную вокально-инструментальную прелюдию. Музыкальная мысль течет плавно. Повторение одних и тех же мелодических построений создает ощущение неторопливости развития, эпической широты. Однако при кажущейся свободе форма вступления стройна и логична. В ней ясно очерчены контуры трехчастной композиции. Рельефно выделяется средний раздел: начало его отмечено проведением темы в оркестре. Здесь краски светлеют. В музыке господствует тональность соль мажор (она устанавливается еще раньше — в конце первого раздела). Хоровая ткань становится более разреженной: из отдельных реплик складывается хоровой диалог. Меняется и оркестровая фактура: вместо певучих, полных глубокого чувства мелодий — легкие, подвижные аккорды стаккато. Они интонируют лишь отдельные мотивы основной темы. В сочетании с хором этот новый тип оркестровой звучности великолепно воплощает картину оживленной, перекидывающейся репликами толпы (см. пример 147).

Внимание слушателей переключается от одинокой и скорбной фигуры Христа к тем, кто наблюдает эту сцену. Лишь голоса хора, исполняющего мелодию хорала, да оркестровая партия, которая по временам проводит основной напев, объединяют эту сцену.

Светлая звучность среднего раздела удерживается недолго. Ряд тональных отклонений вновь смещает развитие в сферу минора, незаметно изнутри подготавливая возвращение основного скорбного образа.

Реприза — не простое повторение: она короче первого раздела, музыкальный материал изложен в ней более концентрированно. Характерно, что тема начинается здесь в ля миноре, в низких, сумрачных регистрах и лишь постепенно возвращается в главную тональность.

Эти основные тональные соотношения делают развитие более напряженным, а кульминацию более острой. Существенно и то, что все девять голосов хора вступают одновременно; его полифоническая ткань отличается большой плотностью. Лишь в самом конце голоса редуют.

Вновь, в последний раз, раздаются вопрошающие реплики — и оба хора соединяются в строгой и просветленной звучности ми мажора.

Со второго номера начинается собственно развитие действия. Музыка теперь непосредственно следует за событиями «Страстей», отражая их сложные перипетии. Вся первая часть пассиона распадается на ряд законченных разделов, соответствующих различным этапам развития драмы. В основе каждого из них лежат свои четко выявленные композиционные принципы. Они нигде не повторяются: строение каждого раздела сугубо индивидуально. Различными средствами композитор выделяет внутри разделов важные в смысловом отношении эпизоды, связывает или расчленяет их, строго соразмеряя и соподчиняя отдельные элементы этого грандиозного «здания» целому. Однако есть и некоторые общие закономерности: все разделы начинаются речитативом Евангелиста — именно он продвигает действие вперед. Завершается же каждый из них лирическим номером (хоралом или арией, а в конце обеих частей — хорами), в которых выражается эмоциональное содержание сцены, ее внутренний обобщающий смысл.

Первый раздел повествует о заговоре первосвященников (они решают взять Христа хитростью и убить) и о предательстве Иуды. Действующие здесь лица — Иисус, предсказывающий свою близкую смерть, и его ни о чем не подозревающие ученики.

Собственно действенных эпизодов здесь еще очень немного. Содержание первого раздела — скорее предвестие приближающихся событий, нежели сами события. Его драматургия своеобразна. Особую роль в развитии раздела играют два первых номера (№ 2 и 3). Речитатив Евангелиста (№ 2) вводит в действие. Его сменяет речитатив Иисуса, который звучит уже как прямая речь: Иисус предсказывает, что через два дня будет распят. В № 3 вступает хорал. Прерывая начавшееся развитие драмы, он дает первое обобщенное выражение чувства. Его содержание — сострадание герою (голоса хора спрашивают, в чем же вина Христа, за что его ждет

жестокая участь). Такое начало подобно краткому тезису, в нем уже сформулировано содержание всего первого раздела. Дальнейшее развитие — подтверждение тезиса, высказанная в нем мысль получает обоснование, раскрывается более широко и доказательно. Действительно, в следующем затем речитативе Евангелиста рассказывается о заговоре первосвященников — событии, которое оправдывает пророчество Христа. Его речь прерывается кратким хором первосвященников («Только не в праздник, чтобы не сделалось возмущение» — № 5). Затем описывается сцена Иисуса с учениками. И снова в речитатив Евангелиста вторгаются реплики хора (ученики упрекают благочестивую женщину, которая умащивает голову Христа благовонной водой, — «К чему такая трата?» — № 7). Наконец, звучит прямая речь Христа: он говорит, что обряд, который свершила над ним женщина, — предвосхищение погребального. Так мысль о близкой смерти возвращается снова. Теперь она звучит обоснованно и изложена обстоятельней, шире (второй речитатив Христа — тринадцать тактов вместо пяти в первом). Речитатив и ария альты (№ 9 и 10), подобно хоралу № 3, — воплощение чувства сострадания. Оно высказано здесь с еще большим лиризмом, большей эмоциональной полнотой. Но на этом первый раздел еще не заканчивается: Бах его усложняет и продлевает, повторяя два последних «звена» этой композиции. Еще один речитативный эпизод (Евангелист, затем Иуда) дальше развивает тему предательства («И получил свои тридцать сребреников»). Несмотря на краткость, он резко обостряет конфликт, еще ярче подтверждает верность пророческих слов Христа. Ария сопрано № 12 — вновь горькое оплакивание судьбы героя. По сравнению с речитативом и арией альты (№ 9 и 10) она более экспрессивна. Драматургическая роль арии — завершение и обобщение первого раздела пассиона.

Такая композиция (тезис и его развитие) характерна именно для начала произведения. Здесь, как в зерне, заложено все дальнейшее его содержание. Характерно и то, что действие в целом здесь разворачивается медленно. Правда, его драматизируют вторгающиеся в повествование реплики действующих лиц, краткие хоровые эпизоды, но их немного. Моменты же лирических остановок очень ощутимо тормозят движение (по количеству музыки лирические эпизоды примерно равны повествовательным и действенным, по времени же звучания, учитывая их

медленный темп, — даже превышают). Остановимся подробнее на музыке этого раздела.

Речитативы Евангелиста и Христа звучат здесь очень сдержанно. Сразу определяется их различие: речитативы Евангелиста более разговорны (характерна подтекстовка: слог — звук), Христа — более мелодичны (наряду с четким интонированием каждого слога — распевы, объединяющие несколько слогов текста). Очень выразительно противопоставлены и инструментальные партии (скупые аккорды органа — в партии Евангелиста, теплое пение струнных — в партии Иисуса).

Хорал № 3 — «Горячо любимый Иисус» — воплощает идею невинности Христа, идею искупления. В основе его — старинная немецкая народная мелодия. Ее гармонизация строго диатонична. В приглушенной звучности этого хораля, в долгих остановках на ферматах слышны печаль и глубокая сосредоточенность (см. пример 148).

Речитатив и ария альты (№ 9 и 10) — первый сольный эпизод пассиона. В основе речитатива («Когда твои ученики так вздорно спорят... позволь мне слезами омыть главу твою») лежит широкая и распевная мелодия. Однако каждое слово текста здесь живо и точно интонируется. Изменчивая структура мелодии (то короткие, разорванные паузами реплики, то более протяженные фразы) создает ощущение почти речевой свободы (см. пример 149).

Важную самостоятельную роль играет и оркестровая партия. Она излагает мелодию, которая рождается из короткого мотива-вздоха. Этот характерный мелодический оборот словно концентрирует в себе главное эмоциональное содержание произведения и неоднократно возникает в музыке «Страстей»; его выразительность то смягчается, то заостряется. По существу, развитие и изменение этого мотива отражает все этапы развития драмы. Один из его характерных вариантов и предстает в речитативе альты. Мелодия, изложенная в параллельном движении терций и секст у двух флейт в характерном ровном ритме, создающем эффект покачивания, вызывает представление о движении волны, струящихся водах. Образность этой музыки, как это часто бывает у Баха, символична: вода, ее плеск ассоциируются с потоком слез, тембр флейты это сходство усиливает. В таком истолковании «мотив вздоха» много раз звучит в музыке «Страстей».

Ария альта «Покаяние и раскаяние разбили грешное сердце» (фа-диез минор), как и речитатив, полна глубокой печали. Однако высказанное в ней чувство более строго и уравновешенно. Очень важную роль играет оркестровое вступление к арии. В нем сжато излагается главная музыкальная мысль, которая получает затем развитие. Как в речитативе, вокальная и оркестровая партии составляют два самостоятельных музыкальных плана. Певучая, хотя и усложненная хроматизмами мелодия голоса контрапунктически соединяется с оркестровой темой, которая и здесь основана на мотиве покачивающихся терций. Появляющиеся в ходе развития мажорные тональности вносят чуть более светлые краски. Симметричность общей структуры (ария трехчастна), а также четкость отдельных построений придают этой музыке устойчивость и гармоничность. Экспрессия здесь умеряется, чувство приобретает большую сдержанность (см. пример 150).

Мотив вздоха получает новое претворение в арии сопрано № 12 («Кровоточи же, сердце», си минор): он подчеркнут синкопой и звучит как горестный стон. Выразительны паузы, словно на полуслове обрывающие течение вокальной мелодии. Но в те моменты, когда голос смолкает, мелодия продолжается в оркестре. Ниспадающий мотив терций в светлом тембре скрипок и флейт и здесь напоминает о каплях падающих слез (см. пример 151).

Музыкальное развитие арии — постепенное обострение экспрессии. Мелодия, поначалу устойчиво-расчлененная, приобретает все большую свободу и широту. Хроматизмы усиливают тяготения. Исчезают не только паузы, но вообще всякие цезуры. Секвентные звенья поднимают мелодию к верхнему кульминационному звуку — *ми* второй октавы. И как бы подчеркивая важность этой достигнутой наконец вершины, Бах не только выделяет ее длительностью (целый такт) — он разворачивает кульминацию «в пространстве», связывая коротким мотивом звуки *ми* второй и первой октав, причем последний также выдерживается целый такт (см. пример 152).

Отмеченная двумя точками, кульминация становится выпуклой, «объемной». Короткая пауза (всего одна восьмая), первая после сквозного семитактового построения, дает наконец возможность «перевести дух». Заключительное мелодическое звено мягко охватывает тот диапазон, в пределах которого развивалась мелодия. Его

музыка уравнивает напряженность всего предшествовавшего развития. Такое противопоставление элементов, динамизирующих форму и сдерживающих ее развитие, — черта, характерная для музыкального мышления Баха. Этот принцип распространяется на всю арию в целом. Она написана в трехчастной форме *da capo*. В среднем разделе мелодия приобретает большую напряженность: острее становятся интонации (ходы на уменьшенную кварту, уменьшенную септиму), свободнее ритмы; тональное развитие здесь — постоянное модулирование. Реприза же арии, представляющая собой буквальное повторение музыки первого раздела, умеряет напряженность, возвращает к начальному более сдержанному звучанию. Оркестровое проведение темы перед каждым из трех ее разделов подчеркивает структурную ясность всего музыкального номера.

Второй раздел пассиона — сцена «Тайной вечери» (с № 13 по 23). Это единственный в произведении фрагмент, содержащий светлые краски (Христос за праздничным столом в кругу учеников). Но и эта сцена проникнута предчувствием надвигающейся беды. В основе ее, как и в первом разделе, — речитативы Иисуса, его пророческие предсказания. Они стали здесь более развернутыми и касаются уже не только судьбы Христа, но и его учеников, самого его учения. Речитативы Христа определяют композицию этого раздела, намечая три основных этапа развития, три эпизода. Вспышками драматизма отмечено самое начало раздела, его первый эпизод. Они гаснут в следующем, сдержанно, неторопливо развивающемся втором и вновь возникают — уже как настоящий «прорыв» к трагедии — в последнем, третьем эпизоде. Симметричность композиции сочетается здесь с огромной внутренней динамикой.

В первый раз речитатив Христа (№ 15) возникает среди спокойной светлой музыки (речитатив Евангелиста, хор учеников, готовящихся к трапезе); внезапно и резко драматизируя сцену. «Один из вас предаст меня» — эта фраза (так же, как и подготавливающий ее речитатив Евангелиста) выделяется неожиданной модуляцией в сферу бемольных тональностей (речитатив заканчивается в до миноре, см. пример 153).

В ответ раздается хор учеников⁸¹. В смятении

⁸¹ Этот номер содержит в себе, таким образом, не только речитативы (Евангелиста, Иисуса), но и хор. Такое свободное строение номеров в дальнейшем развитии пассиона будет встречаться все чаще.

вопрошают они: «Не я ль?» Хор построен в виде канона: короткий мотив стремительно проносится в голосах и обрывается на вопросительной интонации. Бах прибегает здесь к выразительной символической канонической структуре: в каноне одиннадцать проведений темы — один из двенадцати учеников молчит (см. пример 154).

Завершает этот эпизод хорал⁸². В его тексте говорится о мучениях нечистой совести («Это я, кто должен каяться»). Хорал включается в действие. Он привлекает внимание к важнейшему участнику событий — Иуде, рассказывает о тревогах его темной души (см. пример 155).

Напряжением проникнут и следующий речитатив Иисуса, вновь повторяющего слова о предательстве (на этот раз в ответ ему раздается голос одного Иуды: «Не я ль?»). Оно гаснет лишь во втором эпизоде — сцене причастия (Христос раздает ученикам хлеб и вино, которые символизируют его плоть и кровь, приобщая их, таким образом, к своей подвижнической миссии). Обращение Иисуса к ученикам (№ 17) — развернутый сольный эпизод, самый большой в его партии. Изумительный по выразительности, этот аккомпанированный речитатив приближается к типу ариозного пения. Ровный ритм, поступенно-плавное и широкое движение мелодии, мажорный лад определяют спокойный, почти торжественный характер музыки (см. пример 156).

Уже несколько первых сцен показывают, насколько содержательна вокальная партия Христа. Она раскрывает множество эмоциональных оттенков: и скорбь, и мужество, и мудрое спокойствие. Всегда сдержанная, его музыкальная речь кажется живой и характеристичной. Единственный среди всех действующих в пассионе лиц, Христос предстает не только как носитель определенных чувств и идей — в нем угадываются черты живой личности.

Речитатив и ария сопрано (№ 18 и 19) завершают сцену причастия. Речитатив взволнован (в оркестровой партии вновь возникает мотив «колышущихся» терций), ария же светла и спокойна. Открывающая ее оркестровая тема интонационно тесно связана с предшествующим ей речитативом Христа. Ария обобщает светлое настроение сцены (см. примеры 157а и 157б).

Последний, третий эпизод «Тайной вечери» вновь насыщается острым драматизмом. Предсказание Христа о

⁸² Его мелодия основана на популярной в XVI—XVII веках песне Генриха Изаака «Инсбрук, я должен тебя покинуть».

судьбе его учеников («Поражу пастыря, и рассеются овцы») получает символически-картинное изображение в музыке (см. оркестровую партию в примере 158).

Хорал (№ 21 — «Признай меня, мой защитник и пастырь, прими меня») обобщенно выражает скорбь этой сцены (см. пример 159).

Однако действие на этом не заканчивается. Подобно тому как это было в первом разделе, Бах еще раз повторяет два последних «звена» композиции. После хорала звучит еще одно предсказание — об отречении Петра («В эту ночь, прежде чем пропоет петух, трижды отречешься от меня»). Мелодия Иисуса с ее характерным изломанным рисунком словно изображает крик петуха (см. пример 160).

Завершается же сцена хоралом № 23. Он повторяет музыку хорала № 21, лишь смещая ее в другую тональность — ми-бемоль мажор. Этот тональный сдвиг знаменует решительный поворот в развитии действия — здесь кончаются пророческие предсказания и начинаются собственно «страсти» Христа.

Следующий, третий большой раздел пассиона (с № 24 по 31) — сцена в Гефсиманском саду. Он включает речитативы Евангелиста, Иисуса, а также лирические номера: речитатив и арию тенора, речитатив и арию баса. Все три драматургических плана — повествовательный, драматический и лирический — здесь особенно тесно сплелись. Эта потрясающая по силе сцена не столько действенна, сколько психологична: все внимание сосредоточено на внутреннем мире Христа-человека. Ее структура симметрична, она словно подчеркивает изолированность сцены от всего остального, ее замкнутость в самой себе. Следом за партией Евангелиста, которая вводит в действие, звучит речитатив Христа («Душа моя скорбит ужасно, побудьте здесь и бодрствуйте со мной»). В его сдержанных фразах скрыт глубокий трагизм. Бах обнажает его в следующем затем речитативе и арии тенора — лирической «сердцевине» сцены. В заключение же снова звучат речитативы — Евангелиста, затем Иисуса, произносящего слова молитвы («Да минует меня чаша сия»). Содержание сцены на этом исчерпано. Однако эмоциональное напряжение так велико, что требует выхода, и композитор включает еще один сольный лирический эпизод — речитатив и арию баса. После него снова звучат речитативы — сначала Евангелиста, а затем Христа, который во второй раз

повторяет слова молитвы («...да будет воля твоя»). Очевидно, что течение сцены подчинено здесь не столько сюжетному развитию, сколько задачам музыкального выявления ее внутреннего эмоционального содержания⁸³. Завершается раздел хоралом, который сдерживает, гасит его огромную экспрессию. Рассмотрим подробнее музыкальные номера сцены в Гефсиманском саду.

Речитатив Евангелиста (№ 24) становится здесь взволнованней, напряженней (характерны ходы с тоники на II низкую ступень лада, широкие скачки на септиму и т. д.). После него речитатив Христа кажется особенно проникновенным: интонационно он проще, звучит лиричнее, теплее, так как опирается на песенно-закругленные обороты. Обращает на себя внимание нисходящая направленность мелодического движения. Такой рисунок мелодии несет в себе глубоко символический смысл — он ассоциируется с идеей смерти, со сценами похорон, со всем, что связано с погружением во мрак, в небытие. При всем различии партии Евангелиста и Христа интонационно сближены (здесь также используется ход на II низкую ступень минора, ее выразительность подчеркнута уменьшенным септаккордом в оркестре, см. пример 161).

Так начинается эпизод «моления о чаше». Однако речь Иисуса внезапно прерывается. Словно подхватывая его последние слова, вступает тенор — и тогда боль и отчаяние, которые скрывались за простыми и строгими фразами, находят выход в музыке.

Речитатив тенора (№ 25, фа минор — «О боль, дрожит измученное сердце») воспринимается как высказывание от первого лица. Лирический план совершенно сливается с планом драматическим. Бах подчеркивает эту связь музыкально. Интонации в партии тенора непосредственно «вытекают» из мелодических фраз Христа — и здесь настойчиво повторяется ход на II низкую ступень минора.

Музыка этого номера основана на новой трансформации мотива вздоха. Как и в предыдущих номерах, он развивается прежде всего в оркестре. Ниспадающие мотивы у флейт и гобоев звучат то в виде параллель-

⁸³ В Евангелии от Матфея Христос трижды повторяет слова молитвы. Включая два повторения, Бах идет явно не за текстом Евангелия, а руководствуется чувством музыканта, подсказывающим ему такую композицию, которая дает возможность с большой полнотой раскрыть внутреннее, психологическое содержание сцены.

ных терций и секст, то — чаще — как последовательность аккордов. Плотная оркестровая ткань образует острые аккордовые задержания. Звучащее же одновременно оstinato баса почти физически передает трепет сердца, воплощает чувство ужаса. На этом фоне проходит мелодия голоса. Характерно ее начало (сразу с высокого, напряженного звука), ее широкая интервалика. Паузы свободно членят музыкальную речь, приближая ее к разговорной; при этом она нигде не утрачивает певучести. Бах достигает здесь синтеза декламационной выразительности и мелодической широты.

Солисту отвечают голоса хора. Они исполняют мелодию хорала («Где причина всех мучений»)⁸⁴. Его отрешенные звуки доносятся откуда-то издалека и создают разительный контраст с мелодией речитатива. Сцена обретает черты картинности — Христос, в минуту смертельной тоски взывающий к богу, и где-то в глубине сада — ученики, оберегающие покой молящегося (см. пример 162).

Являясь вступлением к арии, речитатив вместе с тем имеет вполне законченную форму: это развернутый период, каждое из предложений которого основано на сопоставлении партий солиста и хора (лишь последнее предложение исполняется одним певцом). Единое тональное развитие, затрагивающее родственные фа минору тональности (си-бемоль минор, до минор, ля-бемоль мажор), объединяет эту форму. Последнее предложение, самое напряженное, отличается наибольшей интенсивностью тонального и гармонического развития. Композитор отодвигает ожидаемую тонику, тем самым усиливая тяготение к ней. Развитие здесь «уплотняется»: смена гармоний либо тональные отклонения осуществляются в пределах каждого такта. Но окончательного разрешения в тонику фа минора так и не происходит: последние такты речитатива уводят к до минору и заканчиваются его доминантой. Так подготавливается вступление арии, которая написана в этой тональности.

Ария тенора (№ 26, до минор — «Я хочу бодрствовать с моим Иисусом») продолжает сцену, но развивает ее по-иному: непосредственное лирическое высказывание сменяется более обобщенным, сдержанным выражением чувства. Ария звучит как раздумье о судьбе героя. Она начинается оркестровым вступлением с поэтическим

⁸⁴ Этот хорал уже звучал в третьем номере пассиона.

solo гобоя. Как всегда в «Страстях», эта оркестровая тема концентрирует в себе главное содержание арии. Выразительность темы — двоякая. Ее начало — это активное восхождение по звукам тонического трезвучия с яркой исходной интонацией восходящей кварты. В основе этой попежки лежит фанфарный оборот, однако его выразительность смягчена вторым звеном темы, характерным для нее мотивом вздохов, плавным поступенным движением. Элегическую окраску музыке придает и тембр солилирующего гобоя. Такая многозначность темы отвечает содержанию текста, в котором говорится не только о душевных муках Христа, но и о радости искупления, которое он несет людям (см. пример 163).

В арии, как и в предшествовавшем ей речитативе, мелодия солиста чередуется с репликами хора — словно доносящимися издали голосами учеников. Она также включает в себе не только обобщенно-психологический смысл, но и черты картинности. Хоровая партия подхватывает последние интонации темы и звучит как непосредственное продолжение вокальной мелодии. Изложенная в виде строгого четырехголосия, эта музыка перекликается с темой хора из предыдущего номера. Вся сцена приобретает большую цельность. Мотив вздоха, который звучит в музыке хора, предстает здесь в новом смысловом варианте: ровное покачивание голосов напоминает ритмы колыбельной (вместо того чтобы бодрствовать, ученики засыпают). Ритм колыбельной естественно сочетается и со словами текста («Так засыпают наши грехи», см. пример 164).

Ария трехчастна, причем во второй и третьей частях роль хора усиливается: музыкальный образ развивается, усложняется.

Оркестровая партия, развернутая, самостоятельная, контрапунктически сочетается с голосами солиста и хора. Оркестр исполняет не только вступление к арии, но и заключение, подчеркивая таким образом стройность ее общей композиции.

Как уже говорилось, собственно эпизод молитвы отнесен к самому концу сцены. Он передан с предельной простотой. Речитатив Иисуса (к нему подводит короткая реплика Евангелиста), как всегда, сдержан и полон глубокой человечности (см. пример 165).

Речитатив и ария баса (№ 28 — «И пал пред лицом отца своего» и № 29 — «Я готов принять крест и чашу») тонально примыкают к предыдущим номерам

(речитатив — в ре миноре, ария — в соль миноре). В их музыке еще раз, по-новому трансформируется мотив вздоха. Возвращающийся же речитатив Христа повторяет не только слова молитвы, но и звучавшие уже с этими словами интонации. Его последнюю фразу подхватывает хорал «Да будет так, как хочешь ты» (№ 31, см. пример 166).

На этот раз гармонизация хорального напева подчеркивает выраженную в нем скорбь. Подвижные, «пересекающиеся» средние голоса, хроматизмы насыщают эту сдержанную музыку скрытой экспрессией. Тональность хора (си минор) возвращает от бемольных тональностей в основную сферу тональностей диезных. Сцена в Гефсиманском саду закончена.

В отличие от третьего, четвертый раздел (№ 32—35) концентрирует в себе действие (приход Иуды со стражниками, предательский поцелуй, пленение Иисуса). Его композиция проще: здесь два эпизода. Речитативы Евангелиста, Иисуса, Иуды, непосредственно передающие события, дважды прерываются: в первый раз дуэтом и двойным хором (№ 33), во второй раз — большим заключительным хором (№ 35).

Дуэт и двойной хор (№ 33, ми минор, си минор) — воплощение скорби и гнева. «Мой Иисус пленен, луна и солнце от скорби закатились» — начинают голоса дуэта (сопрано и альт). Оркестровое вступление излагает основную тему. Его мелодические интонации основаны на опевании интервала малой секунды: в музыке вновь возникает мотив вздоха. Ровное же ритмическое движение голосов еще раз напоминает о ритме шага (вспомним хоровое вступление к «Страстям»); здесь, в конце части, он знаменует важный этап в развитии драмы — Христос вступает на путь страданий, крестных мук (см. пример 167).

Голоса солистов сочетаются полифонически. Оркестр тоже ведет самостоятельную мелодическую линию. Возгласы хора. (его поддерживает свой, второй оркестр) вторгаются в это скорбное музыкальное шествие («Отпустите его, не вяжите»), и это вновь вызывает ассоциации с первым, вступительным номером «Страстей».

Следом за дуэтом идет хор. Уже не боль — ярость, гнев звучат в его музыке, которая обрушивается на слушателей стремительными звуковыми потоками. Бушующие пассажи (струнные, орган) носят картинно-изобразительный характер («Молнии, гром исчезли в тучах.

Открой огненные пропасти, о преисподняя, поглоти неверного предателя...»). Хор строится на короткой теме нисходящего рисунка. Тема развивается имитационно-полифонически, в форме фугато. В противовес структуре самой темы, вступления голосов направлены вверх. Образ приобретает большую динамику и мощь. Двойной состав хора усиливает это впечатление (см. пример 168).

На гребне звуковой волны возникает новый тип полифонического соединения хоровых партий — теперь уже не отдельные голоса, а группы хора противостоят друг другу (см. пример 169).

Наконец, в заключительных тактах голоса хора и оркестра соединяются в аккорды. Эта звуковая «колоннада», замыкая номер, сдерживает его динамику, придает музыкальному образу устойчивость и силу.

Хор № 35, ми мажор («О человек, оплакивай свой грех») завершает первую часть «Страстей». В основе его лежит мелодия протестантского хорала, которая подвергается здесь свободному развитию. Перед нами — настоящая хоровая фантазия. Этот номер — единственный в пассионе — сплошь выдержан в плотной хоровой фактуре: оба хора поют вместе, все голоса удвоены. Торжественный хоральный напев изложен в светлом звучании высоких голосов. Его поддерживают и оплетают другие голоса хора, он расцвечен также сложным инструментальным узором: оркестр вьет свою самостоятельную мелодическую нить. Оркестровая тема полностью проходит во вступлении к хору. В ней легко угадывается знакомый мотив «колышущихся» терций и секст — мотив вздоха (см. пример 170).

Этот мотив предстает в различных вариантах: изложенный в восходящем движении, в мажоре, он звучит светло и величаво; взятый в виде аккордового задержания в миноре или связанный с гармонией уменьшенного септаккорда, он вновь приобретает свой скорбный смысл. Все развитие хора основано на этой игре интонаций. Музыка приобретает благодаря этому емкость, многозначность. Основная мелодия хорала неизменно поручается только верхним, светлым голосам. Три других служат для нее подвижным полифоническим фоном. Вместе с партией оркестра они подчеркивают то одни, то другие смысловые грани образа. Очень выразительны возникающие в средних голосах широкие мелодические распевы. Они вызывают ассоциации с ликующими юблящими средневековой музыки (см. пример 171).

В тональном развитии хора постоянно дается сопоставление мажора и минора, в частности одноименных тональностей: композитор то набрасывает тени, то вновь высвечивает яркие краски. Музыка хорового финала — не только выражение скорби, она воспринимается и как гимн будущей славе Христа.

Вторая часть произведения, повествующая собственно о страданиях Христа, драматичней, чем первая. Она также состоит из ряда завершенных разделов. В целом их композиция становится сложнее. Ария альты с хором (№ 36 — «Ах, не стало больше Иисуса», си минор) выполняет роль введения. Вместе с тем она связывает вторую часть с первой и своим содержанием (ночью в Гефсиманском саду женщина оплакивает участь схваченного учителя), и музыкально-тематически (размеренность ритмической поступи, вторгающиеся голоса хора, получающего здесь широкое развитие, напоминают музыку первого хора, а также дуэта № 33).

Собственно действие начинается со следующего номера. Новый, пятый раздел «Страстей» — сцена допроса (с № 37 по 53). Обращают на себя внимание его масштабы — ни один из разделов первой части не охватывает такого количества номеров. Он включает несколько эпизодов: собственно допрос, сцену отречения Петра, раскаяния Иуды, краткое заключение. Не было в драматургии первой части и такой многоплановости в развитии действия, такого сложного, как здесь, «психологического контрапункта».

Развитие идет несколькими этапами — «волнами». Каждая следующая «волна» — короче предыдущей. Это очень существенная композиционная особенность, она придает всему разделу динамичность и напряженность. Экспрессию умеряют лишь лирические номера — моменты остановок и раздумий, которые звучат во всех эпизодах этого раздела. Действие в целом продвигается активнее, чем в первой части. Важную роль играют речитативы; их много, действующие лица чаще сменяют друг друга, появляются новые (лжесвидетели, Понтий Пилат). Свободнее и разнообразнее трактован хор (здесь и переключки хоровых групп, и использование массивной восьмиголосной звучности).

Самый большой эпизод (до № 44) — сцена допроса. С него начинается пятый раздел. Повествование Евангелиста неоднократно прерывается то хоралом (№ 38), то репликами лжесвидетелей (№ 39, дуэт альты и тено-

ра⁸⁵, изложенный в виде канона, остроумно изображающего, как один за другим лжецы повторяют заученную фразу), то речитативом первосвященника. Драматизм сцены подчеркивается молчанием Христа (после слов Евангелиста: «Но Иисус молчал» — полная глубокого значения пауза, см. пример 172).

Речитатив и ария тенора (№ 40 — «Мой Иисус молчал в ответ на обвинения», № 41 — «Терпение, терпение») — первое лирическое обобщение сцены. Оба номера выявляют ее напряжение. Очень важную смысловую роль играет оркестровая тема арии. Основанная на короткой остропунктирной попевке (темпу излагают виолончели), она напоминает удары бича (см. пример 173).

Вспомним, что ритмическими *ostinato* были пронизаны также номера первой части. Они ассоциировались там с образом трагического шествия, с мыслями о неотвратимости надвигающейся беды. Оstinатные ритмы снова возникают и во второй части. Однако истолкованы они теперь иначе: создаваемый ими образ конкретизируется; это уже не предчувствие, а реальное, «картинное» воплощение жестокости, зла.

Вершина развития первого эпизода — восьмиголосный хор предателей («Прорекли нам, Христос, кто ударил тебя» — № 43, см. пример 174).

Завершает же его хорал, в котором тот же вопрос звучит с глубокой скорбью и состраданием (№ 44 — «Кто так ударил тебя», см. пример 175).

Подобных контрастов не было в первой части пассиона. Здесь следующие друг за другом номера раскрывают уже не разные грани единой по настроению сцены, а контрастные смысловые и психологические пласты (боль и муки Христа, насмешки злобной толпы, чистое чувство сострадания).

Следующий эпизод — сцена отречения Петра (№ 45 — 48). Он короче первого. В повествование Евангелиста вторгаются реплики действующих лиц (женщины, спрашивающие Петра, знает ли он Иисуса, Петр, трижды отрекающийся от учителя, возгласы толпы). Сцена завершается словами Евангелиста: «...но затем вспоминает его (Иисуса) предсказание и горько плачет». Эта последняя фраза, интонационно сложная, насыщенная

⁸⁵ № 39, включающий дуэт, содержит также речитативы Евангелиста, которые его открывают и завершают.

хроматикой, выдает волнение рассказчика. Интересно, что она напоминает речитатив Иисуса в сцене «Тайной вечери», его пророчество относительно Петра (ср. пример 176 с примером 160).

Речитатив Евангелиста подготавливает музыку арии альты, которая следует непосредственно за ним и воспринимается как голос самого Петра, трепещущий от горя и слез.

Ария альты (№ 47, си минор — «Сжался надомной») — один из самых проникновенных лирических номеров пассиона. Голос певца звучит вместе со скрипкой solo, образуя вокально-инструментальный дуэт.

Протяженная, широкого дыхания мелодия этой арии кажется бесконечной. Звено за звеном, медленно продвигается она к кульминации — этот путь сложен и долг. Мелодическая линия пленяет пластикой рисунка. Интонационный же строй арии очень напряжен. Сложная интервалика (обилие хроматизмов, ходы на уменьшенную кварту, увеличенную секунду) сочетается с прихотливым ритмом, который создает впечатление удивительной свободы высказывания. И здесь предстает мотив вздоха; его выразительность обострена — уже не горькая жалоба, а рыдания слышатся в звуках этой арии (см. пример 177).

Экспрессия, заключенная в мелодии, сдерживается неизменной ровностью простого «шагающего» баса. В арии вновь возникает столь типичный для музыки Баха контраст в одновременности, создающий образ огромной эмоциональной силы.

Контрапункт голоса и скрипки опирается на ясную аккордовую основу. Гармонический язык арии («густота» септаккордовых звучаний, обилие отклонений) также служит важным выразительным средством. Общий же тональный план ее прост: развитие направлено от си минора к фа-диез минору и затем возвращается (через ми минор) в основную тональность. Оно словно идет по кругу, сначала удаляясь от исходного звучания, а затем постепенно к нему возвращаясь. Форма арии — двухчастная; здесь почти нет буквальных повторений музыкального материала: на протяжении всей арии мелодия непрерывно обогащается, причем во второй части, большей по размерам, ее развитие интенсивнее, шире. Лишь три раза композитор проводит мелодию без изменений: в оркестровом вступлении, перед вторым разделом (только в другой тональности — фа-диез миноре)

и в заключении. Текучести, непрерывности развития Бах и в этой арии противопоставляет прием повторений, обрамлений. Непосредственное высказывание сдерживается, умеряется, лирический образ приобретает подлинно трагическую силу.

Сцену раскаяния Петра завершает хорал (№ 48). Скорбное чувство получает в нем более обобщенное, объективно-строгое выражение.

Следующий эпизод — сцена раскаяния Иуды. Он еще короче (№ 49—51). Речитативы (Евангелиста, Иуды), реплики хора (священнослужители, которым Иуда возвращает тридцать сребреников) сменяются арией баса (№ 51, соль мажор — «Верните мне моего Иисуса»).

Самый короткий эпизод — заключительный (в нем лишь два номера — № 52 и 53). Речитативы Евангелиста, Понтия Пилата («Ты слышишь, сколько свидетельствует против тебя?») сменяются хоралом (№ 53). Его музыка уже звучала в первой части произведения: она завершала сцену «Тайной вечери» (№ 21 и 23). Здесь, как и там, хорал выражает идею жертвенного подвига. Так еще раз подчеркивается глубокая внутренняя связь между отдаленными друг от друга разделами пассиона. Наступил час — и предсказания Иисуса сбываются.

Следующий, шестой раздел «Страстей» — драматическая кульминация всего произведения. Он содержит сцены осуждения Христа, шествия на Голгофу, крестных мук и смерти. Подобно предыдущему, он большой по размерам (охватывает восемнадцать номеров — с № 54 по 72), растущее напряжение и здесь передается через динамику укорачивающихся эпизодов — «волн». Однако в отличие от предыдущего раздела, в данном случае этот принцип выдержан не до конца. Сцена крестных мук — снова большая и очень напряженная, сцена смерти — короче, скромнее по решению. Вместе они образуют как бы вторую «гряду волн». Композиция раздела еще больше усложняется, развитие драматизируется. Характерно и то, что каждый эпизод здесь еще больше насыщен событиями, ещё больше «уплотнен». Сопоставления разных «пластов» драмы становятся контрастней. Самый яркий контраст образуют два последних эпизода — вершина всего произведения, его образно-смысловая кульминация.

Первая же сцена захватывает почти театральной действенностью и свободой развития. После речитатива Евангелиста звучат слова Понтия Пилата. Обращаясь

к народу, прокуратор Иудеи спрашивает, кого из двух узников освободить — Иисуса или Варраву? ⁸⁶ И народ выкрикивает: «Варраву!», вынося тем самым смертный приговор Христу. Эта реплика хора, произносимая разом всеми голосами, обрушивается, словно удар (см. пример 178).

На следующий вопрос Пилата — «Что сделать с Иисусом?» народ отвечает: «Да будет распят!» При этих словах в голосах хора и оркестра проползает зловещая тема. Линия ее мелодии изломана и странно раскинута в разные стороны: тема почти зрительно воспроизводит контуры распятия. Угловатые, колющие интонации кажутся безжизненно холодными, словно застывшими (см. пример 179).

Начавшись в басах, тема последовательно повторяется во всех четырех голосах хора (в виде фугато) и обрывается: не дописав эту жуткую картину, композитор как бы смолкает на полуслове, чтобы дать выход чувству. Хорал (№ 55) еще раз напоминает о предсказании Христа: его мелодия уже звучала в первой части «Страстей», в № 3 и 25, только в другой, более простой гармонизации. Здесь, как и там, он выражает идею страданий и мученической смерти. Драматизм сцены, однако, так велик, что один лишь хорал не может обобщить ее эмоциональный смысл. Следом за хоралом Бах помещает речитатив и арию сопрано (№ 57 — «Он всем нам делал добро» и № 58 — «За любовь умрет спаситель»). Среди всех лирических эпизодов пассиона этот отличается своим особым поэтически-просветленным тоном. В оркестровой партии речитатива вновь возвращается мотив параллельных терций и секст («капли слез»). Интонациями вздоха проникнута и изумительная по чистоте и тонкости мелодия арии (см. примеры 180 а и 180 б).

Очень выразителен и ее оркестровый колорит: Бах убирает партию *basso continuo*, составляющую опору, фундамент музыкальной звучности. Остаются верхние голоса — флейта, гобой, гобой *da caccia*. Скорбная музыка этой арии легка и воздушна, она словно уносит куда-то ввысь, прочь от зрелища человеческой жестокости и зла. В следующем же номере вновь возвращается тема распятия — действие продолжается.

⁸⁶ В древней Иудее существовала традиция в праздник пасхи освобождать по требованию народа одного из приговоренных к смерти узников.

Композиция этого важнейшего эпизода выявляет его внутренний смысл: дважды повторенная музыка хора «Да будет распят» (второй раз — секундой выше, в более напряженной тесситуре) словно очерчивает некий круг, сомкнувшийся над Христом. В центре же его помещена контрастная всему остальному ария сопрано — она выражает глубочайший внутренний контраст сцены (чистота духа среди всеобщей жестокости).

В последующих эпизодах растущее напряжение передается не только их сжимающимися размерами, но еще и тем, что одна сцена как бы вторгается в другую. Здесь нет цезур. Речитативные фразы Евангелиста становятся все короче. Завершающие же эти эпизоды арии трактуются не только как лирические номера — они насыщаются картинной образностью и словно выражают само действие. Таков эпизод бичевания (№ 59—61). Речитатив Евангелиста («И отдан был на бичевание») очень лаконичен. Он звучит еще в конце предыдущего номера (№ 59). Сменяющие его речитатив и ария альта (№ 60 и 61) — это уже лирическое обобщение сцены. В них выражены ужас и боль, вызванные свершившейся несправедливостью. Но музыка их содержит и иную, очень конкретную выразительность: в оркестровой теме одного и другого номера вновь возвращается короткий мотив, основанный на пунктированном ритме *ostinato*, здесь с особой «наглядностью» изображающий удары бича (см. примеры 181а и 181б).

Эпизод глумления занимает лишь два номера. Речитатив Евангелиста (№ 62) прерывается восьмиголосным хором, передающим крики насмехающейся толпы. Хорал (№ 63) его завершает. В нем снова возвращается мелодия, выражающая идею невинной жертвы.

Сцена шествия на Голгофу, с такой силой воплощенная во вступлении к пассиону, в конце второй части, напротив, решена очень сжато: о ней повествует речитатив Евангелиста (№ 64). Завершает же сцену речитатив и ария баса (№ 65 и 66). В музыке арии вновь воскрешается характерный остропунктирный ритм, как бы пришедший сюда из сцены бичевания (см. пример 182).

Последний этап развития основан на сопоставлении двух самых контрастных эпизодов. Сцена крестных мук Иисуса (№ 67—70) значительно больше предыдущей. Она написана «широкими мазками». Открывающий ее речитатив Евангелиста развернут, интонационно сложен. Таким он еще ни разу не был в пассионе. Когда же всту-

пает хор, сцена достигает небывалого размаха и подлинно трагического пафоса. Основную тему хора поочередно исполняют то три верхних голоса, объединенных в аккорды, то — отдельно от них — бас. В четырех ее проведениях «накапливается» звучность восьмиголосного хорового массива. На вершине же — ясно очерченные ниспадающие линии мелодии, они выразительно согласуются со словами: «Ты, разрушающий храм божий и созидающий в три дня, спаси сам себя, сойди с креста» (см. пример 183).

Как это нередко бывает у Баха, образно-эмоциональный смысл эпизода не однозначен: в нем можно услышать не только ярость неистовствующей толпы, но, в не меньшей степени, и огромную внутреннюю силу, как бы утверждающую нравственную правоту Христа. Ми-минорная тональность связывает хор с первым номером пассиона — скорбным шествием на Голгофу.

Сцену завершает речитатив и ария альты (№ 69 и 70). В речитативе («О Голгофа, несчастная Голгофа») развитие смещается в новую тональную плоскость: бемольные тональности, сменяя друг друга, готовят ми-бемоль мажор — тональность арии. Мелодия этого трагического ариозо проникнута скорбными возгласами. Она заставляет вспомнить речитатив тенора из первой части «Страстей» (сцена в Гефсиманском саду). Оркестровая партия речитатива дает новую, очень интересную трансформацию мотива «колышущихся» терций и секст. Своеобразная фактура, в которой изложена здесь тема, ровный ритм и, что особенно характерно, необычная тембровая окраска (гобой *da caccia*, виолончели *pizz.*, орган) создают звучность, напоминающую погребальный колокольный звон (см. пример 184).

Ария же альты («Смотрите, Иисус протянул нам руку») иного рода. Сдержанная и просветленная, она словно обращена к будущему и уже предвещает последний номер «Страстей» (см. пример 185).

Сцена смерти Христа — трагическая кульминация произведения и его развязка. После предыдущего хорового эпизода она особенно поражает своей внешней простотой и глубокой человечностью. Сцена невелика, повествование Евангелиста сменяют реплики Иисуса. Его последние слова звучат приглушенно, кажется, что они произнесены шепотом. Бессильно никнущая мелодия полна страдания. Но она и здесь напевна, в ней нет ни одной изломанной линии, ни одной искаженной

интонации. Аккорды струнных, как всегда в партии Иисуса, усиливают впечатление просветленности и чистоты. Тональность сцены — си-бемоль минор — окончательно утверждает сферу бемольных тональностей, которые будут господствовать в заключительном разделе «Страстей» (см. пример 186)⁸⁷.

Мелодия Иисуса еще раз повторяется в партии Евангелиста (он поясняет смысл последних слов Христа). Перенесенная в другую тональность (ми-бемоль минор), изложенная тенором, она звучит ярче, экспрессивней. Вторгающиеся реплики хора выражают недоумение, замешательство толпы.

Завершает сцену хорал (№ 72). В нем говорится об одиночестве в смерти («Если я должен умереть, не уходи от меня»). Снова, в последний раз звучит здесь мелодия хора, повествующего о невинной жертве. Но гармония напева стала другой: хроматизмы, постоянное модулирование придают музыке неустойчивость, хрупкость. Ее мелодические интонации приобретают вопрошающий характер (см. пример 187).

Зато следующий эпизод (№ 73) вносит почти оперный контраст. Он «взрывает» так долго длившуюся тишину скорби. Речитатив Евангелиста теперь напоминает крик: «Завеса в храме раздралась надвое... и земля потряслась...» Яростные пассажи, гудящие аккорды органа с театральной конкретностью изображают эту сцену (см. пример 188).

Этот эпизод — последняя вспышка драматизма. Дальнейшие номера постепенно смягчают напряжение, вносят в музыку чувства примиренности и покоя. В композиции произведения он играет роль связующего звена, непосредственно подводящего к последнему разделу.

Седьмой раздел «Страстей» (№ 74—78) посвящен сценам снятия с креста и положения во гроб. По размерам он значительно меньше предыдущего. Очень существенная его черта — отсутствие контрастов. Все музыкальное развитие идет в одном ключе. Характерно и то, что здесь почти нет эпизодов, непосредственно продвигающих действие. Лишь один речитатив Евангелиста (№ 76) повествует о дальнейших событиях (он рассказывает об учениках, снявших тело Христа, завернувших его в пелены, положивших в гроб). Перебываю-

⁸⁷ Напомним, что бемольные тональности впервые появились в сцене «Тайной вечери», в пророческих предсказаниях Христа.

щий его хор первосвященников и фарисеев (они просят Понтия Пилата приставить к умершему стражу, чтоб ученики не могли выкрасть тело и объявить о его чудесном воскресении) — единственный эпизод, собственно воплощающий драму. Все остальные номера — лирические. Однако своеобразие их трактовки в том, что они передают не только эмоциональное содержание сцены, но и само действие, то есть берут на себя функцию и повествовательную, и действенно-драматическую. Эта тенденция наметилась уже прежде (вспомним, например, как истолкованы речитатив и ария № 60—61). Здесь она проявляется особенно сильно. В последнем разделе «Страстей» происходит сближение трех его разных драматургических планов. Речитатив и ария баса (№ 74—75) не только передают эмоциональную атмосферу сцены (разрешение от скорби, просветление), но и само действие (в ней говорится о событиях этого вечера). То же относится и к № 77 и 78. Речитатив № 77 является своеобразным вступлением к заключительному хору № 78. Он истолкован наподобие тех речитативов-ариозо, которые вводили в арии «Страстей». Два последних номера объединяются, образуя еще один лирический «цикл», только теперь уже не сольный, а хоровой. Однако и этот заключительный эпизод не только обобщает настроение последнего раздела, но и завершает развитие его действия.

Речитатив, в котором участвуют четыре солиста и хор, звучит как прощание («Доброй ночи, Иисус»). Голоса в нем вступают последовательно снизу вверх: бас, тенор, альт, сопрано. Общее движение музыки направлено вверх, к свету. На каждую фразу певцов отзывается хор. Его мелодические линии — мягко ниспадающие, ритм — спокойный, чуть покачивающийся. Своим музыкальным складом он предвосхищает и готовит заключительный хор. Речитатив и тонально незамкнут. Начавшись в соль миноре, он модулирует затем в до минор. Эта тональность и утверждается в последнем номере пассиона.

Заключительный хор (№ 78 — «Спокойно, сладко спи») — это последнее прощание с Христом. Его музыка действительно успокаивает и утешает. В интонационных оборотах мелодии, в ее мягких покачиваниях узнается хорошо знакомый мотив «колышущихся» терций и секст, мотив вздоха. Теперь на его основе Бах разворачивает песенного склада мелодию. Он облекает ее

в ритм колыбельной⁸⁸. Использование бытового жанра делает эту музыку особенно простой и земной. Неизменно ниспадающий рисунок основной мелодии (верхние голоса хора) подчеркнут широкой нисходящей линией баса в оркестре: она словно влечет наш взор к земле, символизируя смысл сцены — погребение (см. пример 189).

Развивая музыкальный образ, композитор то высвечивает, то затемняет краски, давая неяркие сопоставления параллельных мажорных и минорных тональностей (до минор — ми-бемоль мажор). Неторопливой чередой сменяют друг друга музыкальные фразы. Каждый фрагмент повторен несколько раз, при этом ритмический узор остается неизменным. Ровность движения, так напоминающая о ритме шага, о неизменно текущем времени, приближающем и отодвигающем события, придает музыке заключительного номера особую эмоционально-смысловую «окраску»: она словно уводит прочь от земных скорбей, в мир человечности, доброты, душевной чистоты.

«Страсти по Матфею» невозможно охватить и постичь сразу же, при первом знакомстве. Лишь многократное прослушивание, изучение, настоящее «вживание» в его художественную ткань дает возможность постепенно проникнуть в это сложное, многоплановое произведение: оно поразит нас изумительной цельностью, единством, направленностью развития. Наличие напряженного сюжета побуждает композитора, прежде всего, к точному воплощению в музыке текста либретто. Отсюда — конкретность музыкального языка пассиона, порой вызывающего почти зрительные ассоциации (достаточно вспомнить, например, тему распятия). В музыкальной декламации Бах с разительной точностью доносит смысл слов. Оркестровая партия с элементами звуковой изобразительности конкретизирует образы. Кажется, все детали музыкального развития подчинены сюжету, им диктуются. Однако в действительности эта связь музыки с текстом гораздо сложнее. Композитор свободно komponует музыкальный материал, то прерывая повествование эпизодами действенного характера, то вплетая лирические фрагменты в драму. Отдельные эпизоды он объединяет в большие сцены, «выстраивая»

⁸⁸ Напомним, что впервые ритмы колыбельной возникли в сцене в Гефсиманском саду (хоровая партия в арии № 26 — «Так засыпают наши грехи»)

сложные композиции и подчиняя их раскрытию внутреннего содержания евангельской драмы. Мало того: музыка пассиона обладает своей собственной логикой развития, которая проявляется, прежде всего, в глубоком интонационном единстве произведения. Так, особый интонационный «пласт» пассиона представляют мелодии хоралов. Но, пожалуй, наиболее очевидно интонационное родство обнаруживается в развитии «мотива вздоха» (представленного в разных модификациях, в том числе — в виде движения параллельных терций и секст). Этот мотив проходит через все произведение. Трансформируясь, давая начало новым мелодическим образам, он определяет общий путь эмоционально-психологического развития: от печали, жалоб, слез в первых номерах — к иступленной скорби в сцене распятия и, наконец, к горестному, но просветленному звучанию последнего хора.

Важную объединяющую роль в развитии пассиона играет ритмическое начало. Выше говорилось о различной выразительной роли оstinатных ритмов, связывающихся то с чувством трагической неотвратимости происходящего, то с картинно-зрительным воспроизведением мрачных сцен пассиона. Размеренность движения проявляется не только непосредственно в ритмическом рисунке музыкальных тем (как, например, в № 1, 33, 47), но также в использовании устойчиво-симметричных форм (как, например, в № 12), либо — в периодической повторности отдельных музыкальных структур (как в № 78). Она проявляется в общей неторопливости развития, в явном преобладании медленных темпов. Музыка «Страстей», при всем ее драматизме, течет сдержанным потоком: так разворачивается сама история.

Строго продуманным предстает тональный план произведения. В его основе лежат два тональных центра: ми минор и до минор. Первая часть пассиона связана со звучанием ми минора и кругом близких ему тональностей (си минор, фа-диез минор, соль мажор). Общее тональное развитие первой части идет от ми минора (во вступительном номере) к ми мажору (в заключительном хоре № 35). Этот тональный план отвечает содержанию первой части: от жалоб и стенаний — к гимническому славлению подвига Христа. В замкнутой цепи тонального развития первой части резко выделяются лишь несколько эпизодов, выдержанных в далеких основной тональной сфере бемольных тональностях. Таков речитатив Христа в сцене «Тайной вечери», речитатив

Евангелиста, а также следующий за ним хор учеников («Не я ль?» — фа минор). Такова и сцена в Гефсиманском саду. Речитатив и ария тенора (№ 25 и 26) резко выделяются среди окружающих их номеров первой части: речитатив написан в фа миноре, ария — в до миноре. По своему содержанию и эмоциональному тону они предвещают вторую часть пассиона. Их тональности получают развитие и окончательно утвердятся в заключительных номерах произведения.

Тональное развитие второй части отличается незамкнутостью. Ее первые номера еще прочно связаны с миром ми-минорных звучаний. Круг использованных здесь тональностей расширен (ля минор, ре мажор, ля мажор и другие). Однако постепенно в музыку пассиона внедряются бемольные тональности. Сначала — лишь как контрастирующая тональная краска (№ 61 — соль минор, № 66 — ре минор). Начиная с речитатива альты № 69 («О Голгофа») и следующей за ней арией (№ 70) в музыке пассиона окончательно утверждается сфера бемольных тональностей (ля-бемоль мажор, ми-бемоль мажор, соль минор, до минор). «Размыкая» цепь тонального развития, Бах завершает произведение тональностью, впервые данной в первой части, в сцене в Гефсиманском саду. Эта тональность — до минор. Композитор уводит слушателя из уже утвердившейся тональной сферы, удивительно тонко и глубоко отражая сущность последнего этапа драмы: оборвались связи с жизнью, пришло освобождение от земных мук и скорбей.

Глубина содержания, сложная музыкальная драматургия, богатейший музыкальный язык — таким предстает это произведение, исключительное даже в творчестве Баха. Композитор претворил в нем художественные принципы, на многие десятилетия опередившие его время. Прежде всего — принцип единого, сквозного музыкального развития. Мы встречались с ним и в других сочинениях Баха. Но здесь впервые он осуществлен в таких масштабах, в композиции столь грандиозной и многоохватной. (Наиболее последовательно и, конечно, на иной основе этот принцип будет реализован в жанре симфонии, который сложится и утвердится к концу XVIII века.) Это также создание вокальной мелодии, напевная выразительность которой сочетается с живой декламацией. Лишь XIX век, творчество музыкантов-романтиков выдвинет и по-своему будет решать эту художественную задачу.

Возрожденные к жизни через сто лет после их создания, «Страсти по Матфею» оказали огромное влияние на развитие самых разных жанров вокальной и инструментальной музыки в искусстве не только XIX, но и XX века.

Месса си минор

Одно из величайших творений Баха, месса си минор сопоставима лишь со «Страстями по Матфею». Эти два произведения роднят неизмеримая глубина философской лирики, воплощенной через духовный текст (или сюжет), монументальность масштабов, огромная эмоциональная сила. Но родственные в главном, месса си минор и «Страсти по Матфею» во многом и различны: в «Страстях» есть сюжет, персонажи, повествование; в мессе друг за другом следуют молитвенные песнопения, скупые в словесном выражении, но обобщающе емкие по образному содержанию. Текст — неизменная основа, от которой нельзя отступить, от него зависит всегда одинаковая последовательность пяти крупных частей. Имя Иисуса Христа возникает лишь время от времени, указывая, что именно к нему обращены помыслы и чаяния. В отличие от «Страстей», исполняющихся на немецком языке, весь текст мессы латинский. Это придает ей характер особенно возвышенный (латынь — язык, который звучит лишь в храме) и отвлеченный от конкретных явлений окружающей жизни. Внутренняя организация произведения и привлекаемые жанровые средства иные: в «Страстях» композицию во многом определяет сюжет, в мессе — чисто музыкальные закономерности (соотношение разделов, распределение кульминаций, контрасты и связи отдельных номеров произведения). По характеру сюжета в «Страстях» Баху необходимы речитативы и хоралы, живые сцены, свободно сочетающие хор и соло; в мессе же только хоры, арии и дуэты. Все они завершены и строго отграничены друг от друга. Форм, сочетающих хор и соло, в мессе нет.

Си-минорная месса создана Бахом в Лейпциге между 1733 и 1738 годами. Она не исполнялась при жизни композитора целиком; лишь «Kyrie» и «Gloria» — две первые части мессы — Бах иногда использовал в воскресных богослужениях.

Опираясь на давно устоявшиеся традиции, Бах распределяет фразы молитвенного текста каждой из пяти основных больших частей богослужения на несколько музыкальных номеров. Соответственно такой традиции в «Kyrie eleison», первой части мессы — три номера, хотя текста здесь совсем мало: № 1 — «Kyrie eleison» («Господи, помилуй»), № 2 — «Christe eleison» («Христос, помилуй»), № 3 — снова «Kyrie eleison». В следующих частях мессы — «Gloria» («Слава») и «Credo» («Верую»), где текст более развернут, композитор обращается с ним свободно. Большое количество номеров раздвигает границы «Gloria», «Credo», четвертой части — «Sanctus» («Свят»). Лишь пятая — «Agnus Dei» («Агнец божий») — более лаконична. Таким образом, пятичастная структура мессы разрослась у Баха до двадцати четырех номеров. Очень велики масштабы большинства номеров, а следовательно, и всего произведения. Крупные размеры мессы, большой состав ее исполнителей, сложность и богатство музыкально-образного содержания — все говорит о том, что она переросла рамки церковного произведения. Утвердившись на концертной эстраде, месса Баха совершенно утратила связь с ритуалом.

Мир образов мессы си минор многогранен: скорбь и мужество, ликование и светлое раздумье, тихая спокойная радость и торжество. С философской глубиной раскрыл здесь Бах (как и в «Страстях») свой жизненный идеал, обращаясь к тому высокому в человеке, что не подвержено времени (готовность к нравственному подвигу, к самопожертвованию во имя людей, стойкость перед лицом страданий, вера в доброе и светлое). Это богатое и емкое содержание выражено в последовательности законченных номеров. Три образные сферы прослеживаются в двадцати четырех номерах мессы. Одна, ведущая связана с образами страдания и скорби. Другая, ярко контрастная первой — с ликованием, славлением. Третья сфера образов мессы — светлое созерцание, спокойное раздумье.

Две первые сферы проходят путь развития от начала мессы до ее конца. Они то сопоставляются на расстоянии, то контрастируют в непосредственном последовании, то встречаются внутри одного номера. По мере нарастания скорби и трагизма усиливается яркость и впечатляющая сила контрастов. Обе главные линии образного содержания мессы вступают во взаимодействие;

обуславливая единство и закономерность развития идеи произведения.

Хоры и арии, относящиеся к этим двум сферам, то оттеняются, то смягчаются, то подготавливаются созерцательностью, покоем, раздумьем, воплощенными в тех номерах, которые можно отнести к третьей сфере. Ее значение оказывается промежуточным, связующим.

Всесторонние музыкальные связи объединяют эпизоды скорби, страдания, с одной стороны, и радости, ликования — с другой. Вся совокупность средств выражения в каждом случае помогает их выявлению. Благодаря тональным, мелодико-интонационным и иным связям в композиции мессы, основанной на ярких контрастах и противопоставлениях, определяются опоры, вехи развития, сам склад музыки становится объединяющим фактором.

В драматургии мессы первостепенна роль хоров. Они приходятся на все начала и окончания частей, на все вершины.

Контраст между хоровым звучанием и соло — одно из драматургических средств Баха. Но и сами хоровые номера отнюдь не однородны. Среди них есть и мощные, полнзвучные, и камерные, прозрачные. В сопоставлении различных по строю образов и звуковому облику хоров заключен еще один источник контраста как важного музыкально-драматургического приема в композиции мессы.

Исполнительский состав в этом произведении велик: большой смешанный хор, певцы-солисты, орган и оркестр (две флейты, три гобоя, два гобоя d'аморс, два фагота, три трубы, валторна, литавры, струнные). Разнообразие исполнительских средств дает возможность контрастных противопоставлений. В частности, Бах последовательно пользуется не только противопоставлением певцов-солистов и хорового tutti вместе с оркестром, но и контрастами внутри самого оркестра (включая и выключая те или иные инструменты).

Первая часть мессы, «Kyrie eleison», состоит, как уже отмечалось, из трех номеров: по краям — крупные массивы хоров, в центре — дуэт двух сопрано (№ 2, «Christe eleison»).

Само положение этой части в начале произведения предполагает ее экспозиционное значение. (Экспозиционную роль в драматургии мессы играет также и № 4 — начало «Gloria».) В двух первых номерах определены

важные смысловые линии мессы, идущие вплоть до кульминации и завершения: хор № 1, си минор, открывает путь развитию образов печали, мольбы, скорби; дуэт № 2, ре мажор, дает начало светло-созерцательной линии. Экспозиционное значение этих первых эпизодов заключено и в том, что именно здесь заложен определенный комплекс средств выразительности, характерный для обеих образных сфер, и определены главные тональности — си минор и ре мажор.

№ 1 — «Kyrie eleison» — монументальная оркестрово-хоровая пятиголосная fuga (вступлению голосов предшествует сокращенная оркестровая экспозиция темы). Но еще до начала fugи дана сжатая четырехтактовая заставка оркестра и хора, суровая и величавая: этот обобщенный образ, словно «зерно-тезис», уже выражает сущность всего произведения — прием, не раз отмечавшийся у Баха, особенно в fugaх.

Музыка первого хора создает истинно баховский образ: глубокая горесть, страстная мольба неразделимы с суровой непреклонностью, силой мысли, сдерживающей патетику чувств. В создании такого многогранного, сложного образа велико значение строгой формообразующей логики fugи. В ее русле выражаемое чувство сливается с мыслью, интеллектуализируется, окрашивается философски.

Тема этой fugи — одна из выразительнейших лирических мелодий Баха (см. пример 190).

Облик темы определяется сочетанием напевных и декламационных интонаций. Вместе с обновляющейся ритмикой они насыщают тему сильной, хотя и сдержанной экспрессией. Начинаясь с речитации на одном звуке, тема ширится и в такте 2 охватывает диапазон малой септимы. Ритмическая плавность, размеренность движения сглаживает ладотональную напряженность мелодии. Ее интервальное строение многообразно. Островы-разительны интонации тритона и уменьшенной септимы; малые секунды, образующие столь характерную для всей эпохи «интонацию вздоха», вторят друг другу, движутся противоположно, образуя эффект скрытого двухголосия. Содержательность мелодии усилена еще и тональными средствами: на протяжении всего двух с половиной тактов в ней совершается отклонение в ми минор и возвращение назад, в исходную тональность. Столь концентрированная и насыщенная, тема заключает в себе огромные возможности для развития. Они

реализуются в большой фуге двухчастного строения.

Разделы ее представляют собой как бы две грандиозные волны с неуклонным нарастанием и кульминацией к концу каждой. Соотношение этих кульминаций выявляет образный смысл развития. Первая вершина в конце первого раздела фуги полнотой и компактностью своего звучания утверждает возвышенный патетический строй лирики «Курге» (см. пример 191).

Следующий за ней восьмитактовый оркестровый эпизод прозрачностью и мягкостью «снимает» высокий накал первой кульминации: он содержит два проведения темы в фа-диез миноре и в ля мажоре; оба они скрыты в средних голосах, «завуалированы», смягчены единым потоком гармонического развития. Создается основа для последующей репризной волны. Вторая кульминация, в конце всей фуги, полна мужественной силы и воли. Длительное движение к ней создает ощущение монументальности и величия. Мольба и надежда переходят в убежденность, непреклонность. Эти грани музыкального образа обнаруживаются в процессе развития, и именно форма фуги позволяет выявить их в такой строгой логической соподчиненности.

Каждый раздел фуги начинается как экспозиция, с поочередным вступлением голосов в тонико-доминантовом соотношении. Лишь два проведения темы даны в каждой части в новых тональностях: в первой — в до-диез миноре, во второй — в ми миноре. Назначение этих неэкспозиционныхведений обусловлено общей логикой тонального развития в фуге: первая часть оканчивается в доминантовой тональности, утверждению которой и помогает до-диез минор (то есть тональность доминанты для фа-диез минора), вторая начинается и оканчивается в главной тональности, полному утверждению которой служит субдоминантовое, ми-мажорное проведение темы.

Оба раздела симметричны, их пропорции равны, интермедии и заключительные проведения построены аналогично.

В первом разделе вслед за тенорами вступают альты и первые сопрано. Намечается восхождение к светлым краскам, но оно тормозится, развитие уходит в глубину: последними в экспозиции ведут тему басы. Линия вступлений голосов сложна, раскидиста, она соответствует сложности и многогранности музыкального содержания.

Во втором разделе движение целеустремленно и пря-

молинейно. Оно идет от басов последовательно вверх. Басы снова проводят тему лишь в самом конце, как и в первом разделе, но там два их вступления находятся на близком расстоянии, здесь же они обрамляют форму. Это определяет и большую интенсивность звучания, и большую фундаментальность второй части. Выпрямленность линии вступления голосов, проведение по краям темы в басах, преобладание тонической окраски придают второму разделу более устойчивый и утвердительный характер. Так процесс полифонического развития приводит к той непреклонной силе и убежденности, которые отличают конец всего хора «Куге» от конца первого раздела.

Как и в других вокально-инструментальных фугах Баха, партии хора и оркестра продолжают, дополняют, иногда дублируют друг друга, почти сливаясь. Отсюда та концентрированность музыкального содержания, которая столь присуща баховским фугам. Непрерывающееся интонационное развитие, полное, исчерпывающее использование тематических интонаций делают содержательным любой момент в каждом голосе. Этому способствуют и интермедии, в которых тема интенсивно разрабатывается.

Все вместе взятое — переплетение и чередование вокально-инструментальных и чисто оркестровых эпизодов, музыкальное единство этих двух начал, закономерность полифонического развития с его строгой логикой и формальной симметрией, многозначность темы в ее шестнадцати проведениях (к этому еще надо добавить пятьведений в оркестре) — способствует «всеохватности» музыки первого хора мессы.

Многие средства выразительности, примененные в «Куге» № 1, получают развитие дальше, внутри «сферы скорби». Сквозь всю мессу проходит интонационный комплекс темы этого хора: островыразительная интонация, опирающаяся на уменьшенную терцию, положена в основу темы хора № 3; уменьшенная септима (или ее обращение — увеличенная секунда) и тритон определяют мелодику № 8, 15 и 16; широкое и ритмически многообразное претворение в этих номерах получают секундовые интонации вдоха.

В оркестре первого номера участвуют почти все инструменты, за исключением труб и литавр. В эпизодах мессы, выражающих печаль или страдание, мольбу или скорбь, размышление или просветленную надежду, Бах

применяет в оркестре струнные с деревянными духовыми (с каким-либо одним из них, как в арии № 9 с гобоем *d'amour*, или со всеми, как в № 1) или только струнные с *continuo*. Там же, где возглашается слава, воплощены радость и ликование, вступают трубы, создавая яркое, блестящее звучание. Таким образом, сам тембровый облик номеров мессы у Баха служит одним из действенных средств выразительности, подчеркивая различие и контраст основных образно-смысловых сфер произведения.

Преобладание либо полифонического, либо гомофонного склада также становится фактором образного разграничения. Сложное полифоническое развертывание характерно для лирически углубленных эпизодов мессы. В тех номерах, где переданы радость и торжество, обычно больше ощутима четкость членения, присущая гомофонным формам. В них также нередко фуги, но, как правило, они следуют после вступительного раздела аккордового склада, да и сами фуги по своей внутренней организации значительно проще, чем в номерах иного содержания.

Все эти музыкально-драматургические закономерности мессы определяются в самом ее начале, в первых четырех номерах. Тем важнее их значение в процессе раскрытия содержания произведения, в утверждении единой линии развития.

Хор № 3 «*Kyrie eleison*» интересно сопоставить с хором № 1, поскольку оба написаны на один и тот же текст. Здесь тот же источник художественного образа (текст молитвы «Господи, помилуй»), но трактовка его иная: в № 3 вместо страстной мольбы — суровая непреклонность, истовость; вместо полноты свободно выявляющегося лирического чувства — аскетическая строгость.

Тема хора «*Kyrie*» № 3 сосредоточенна, углубленна. Она восходит к старинным хоральным напевам католической церкви. Мелодия начинается с основного тона и, поднявшись вверх до IV ступени, вновь возвращается к началу. В теме господствует поступенное движение; лишь первые звуки образуют островыразительную интонацию, связанную с ходом на уменьшенную терцию. Выровненность ритма темы, плавность ее течения создают ощущение равновесия всех элементов музыки, благодаря чему рациональное начало подчиняет себе эмоциональное, художественный расчет превалирует над

вдохновенностью лирического чувства (см. пример 192).

Особенности темы фуги предопределили и весь склад этого хора, столь отличный от первого. В первом номере «Курге» — разветвленная композиция с оркестровыми эпизодами, с многочисленными интермедиями. Фуга в № 3 насыщена проведениями темы, количество интермедий невелико, чисто оркестровые эпизоды отсутствуют. В «Курге» № 1 — широкий размах партий голосов, «парение» мелодий; в третьем хоре — собранность и лаконизм мелодических линий, единое целеустремленное развертывание от начала к концу. В первом хоре «Курге» — сложное переплетение ритмических рисунков в голосах, развитость и самостоятельность каждого, в третьем хоре — последовательно выдержан аккордовый склад, вертикальная соподчиненность голосов преобладает над горизонтальной линией. Вспоминаются творения мастеров XVI века: тяжелая поступь половинных и четвертных длительностей, *alla breve*, «нота против ноты» (как в старинной полифонической музыке), аккордово-полифоническое изложение. Две фуги на одни и те же слова, но как различно их музыкальное воплощение, как емки оказались образные ассоциации, которые вызвала в сознании художника отстоявшаяся в веках молитва, содержащая в себе лишь два слова.

Композиция второй части мессы «Gloria» покоится на двух мощных опорах — ярких праздничных хорах: № 4 (начало «Gloria») и № 11 (последний ее эпизод). В «Gloria» гораздо больше текста, чем в «Курге». Он распределен в четырех хоровых и четырех сольно-ансамблевых номерах. Контраст музыкальных образов, определившийся в «Курге», здесь усилен и дополнен иными гранями. Мажорность № 2 находит развитие в тех эпизодах «Gloria», где выражены то воодушевление и подъем, то ликующая радость, то созерцательный покой. Линия же первого и третьего хоров «Курге» развита в лирическом плане — в хоре № 8 и в арии № 9.

После сумрачно-однотонного, аскетичного звучания хора № 3 поражает и ослепляет начало «Gloria»: торжественно и блестяще вступают трубы; мелодия поднимается по звукам ре-мажорного трезвучия; легкое и четкое движение на $\frac{3}{8}$ напоминает музыку танцевальных сюит Баха (см. пример 193).

Все это придает музыке «Gloria» совершенно земной характер. Радость становится всеохватывающей, когда к оркестру присоединяется хор. Голоса взлетают ввысь,

выются в узорах шестнадцатых, то перекликаются друг с другом имитационно, то сливаются в сложную ткань, где каждая нить имеет свой ритмический рисунок. Тип мелодики этого хора идет от старинных юбилейных — хвалебных песнопений. Чередование мощного полнозвучия (оркестр и хор) с звучанием одного оркестра создает особый колорит праздничности. Как и в *concerto grosso*, вступление всей массы голосов и инструментов после разреженности соло весомо утверждает главную мысль, дополняя ее новыми оттенками.

Хор «Gloria» состоит из двух разделов; во втором разделе возникает иной образ: на смену радостному порыву приходит величая торжественность, связанная со словами — «на земле мир, в человеках благоволение».

Второй раздел хора содержит пятиголосную фугу. Соответственно общему складу музыки развитие в ней менее сложно и углубленно, чем в «Kyrie». Экспозиционная и репризная части разделены краткой интермедией аккордового склада (хор и оркестр) и завершаются большой разветвленной кодой. Тема фуги интонационно несложна, но очень содержательна: вначале — поступенное движение, затем — решительные, утвердительно звучащие широкие ходы, выражающие уверенность и воодушевление. равномерная ритмика темы создает ощущение спокойного, легкого движения, а в узорчатом рисунке удержанного противосложения пробивается рвущаяся наружу радость (см. пример 194).

Начальные интонации противосложения пронизывают всю фугу, особенно часто проходя у труб, флейт и гобоев. Музыкальный образ этой части хора — праздничное славение — не предполагает внутренних изменений, постепенности становления: он дан сразу; все последующее развитие только лишь усиливает заложенные в теме черты. Радость ширится, разрастается, не меняя изначального тона. В отличие от подобных эпизодов, скорбные — полны глубокого внутреннего развития, в них важен сам процесс становления образа.

Хор № 11 — «Cum sancto spiritu» («Со духом святым»), заключающий «Gloria», во многом сходен с хором № 4: в нем та же тональность (ре мажор), трубы и литавры в оркестре, фанфарные обороты в голосах, чередование полифонического и аккордового склада, блестящие по звучности оркестровые интермедии (см. пример 195).

Праздничный подъем и оживление поистине неудержимы, ликование нарастает до самого конца. Бах сочетает здесь фресковую монументальность, крупный штрих с детальной интонационной разработкой. Впечатление масштабности хора связано не только с его большими размерами и мощью звучания оркестрового и хорошего *tutti*, но и с броскостью, обобщенностью интонаций, с диатоническими, нечасто сменяющимися гармониями. При этом в голосах происходит обновление интонаций путем их варьирования, что исключает однообразие.

Большую часть хора составляет пятиголосная fuga; интонации ее темы рождаются в обширном первом разделе — вступлении (см. пример 195). И во вступлении, и в самой фуге имитационно-полифонические эпизоды постоянно оттеняются аккордовыми.

Два родственных по смыслу хора — № 4 и 11 — обрамляют вторую часть, создавая арку. Внутри ее различные стороны содержания мессы получают воплощение в хоровых и сольных номерах. Так, № 8 — «*Qui tollis*» («Ты, принявший на себя грехи мира»), си минор, возвращает к началу мессы. Полная глубокой печали мелодия голосов основана на интонациях, родственных первому хору «*Cyrie*», хотя в целом музыкальный образ в № 8 иной: скорее трогательно-печальный, чем скорбный; он лишен монументальности, смягчен. Звучание этого хора тоньше, камернее, размеры меньше. Главная же индивидуальная его особенность — парящая, отрешенно-бесстрастная мелодия флейты (см. пример 196).

На всем протяжении эта мелодия (равномерное движение шестнадцатыми) идет параллельно голосам хора, создавая как бы второй план. Мелодия хора, имитационно развивающаяся в голосах, проникновенна и очень индивидуализирована. Ее склад определяют не только ниспадающие по звукам минорного трезвучия ходы, но и поступенные секундовые «вздохи», и широкая восходящая секста на грани тактов 1 и 2, и остро звучащий *ре-диез* в такте 4, и следующий за ним *ре-бекар* — в начале такта 5 (см. пример 173).

Как и в хоре № 1, первые такты хора «*Qui tollis*» особенно выразительны, в них заложены большие возможности для развития.

Тема хора дана сразу в стреттном двухголосном изложении и с гармонической поддержкой оркестра. В совокупности всех голосов — двух хоровых и аккордов

оркестра — заключен еще один источник средств выразительности: альты, вступив первыми, очерчивают си-минорное трезвучие, но оркестр гармонизует мелодию секстаккордом, создавая более тонкую, смягчающую окраску. То же и в следующем такте (септаккорд IV ступени в си миноре), и в такте 4, где с *ре-диезом* альтов соединяется *до-бекар* теноров, образуя увеличенную секунду. Так в каждый момент одноголосие обогащается, иначе осмысливается благодаря остальным голосам. Этот хор — один из ярчайших примеров богатства выразительных возможностей баховских полифонических форм.

Хор написан в двухчастной форме; первая часть приводит к фа-диез минору (доминантовой тональности), в котором начинается и заканчивается вторая. Таким путем создается единая, основанная на непрерывности развития, устремленная форма. Обе части начинаются фугированно, но в первой голоса вступают парами: сначала альты и тенора с отставанием на один такт, затем, по окончании темы у альтов — сопрано и басы; во второй части басы, тенора, альты и сопрано вступают друг за другом стреттно с интервалом в один такт. Возникающие временами при пересечении всех голосов гармонические вертикали организуют, цементируют сложное построение многоголосного хора и оркестровой партии. Пластичность и ясность этой формы восхищает, но при всей мудрости построения не разум творца, а чувство художника особенно захватывает слушателей. В проникновенном, полном лиризма и поэтичности «*Qui tollis*» Бах сочувствует человеку, размышляя о выпадающих на его долю тяготах, и тон этой музыки вызывает ответную реакцию. По своему смыслу хор № 8 связывает хор № 1 «*Kyrie*» с центральными кульминационными эпизодами всего произведения, находящимися в «*Credo*» — третьей части мессы.

Третья часть — «*Credo*», как и «*Gloria*», состоит из восьми номеров (№ 12—19), но в отличие от «*Gloria*» хор здесь преобладает (среди шести хоров — лишь один дуэт, № 14, и одна ария, № 18).

«*Credo*» — символ веры, поэтому именно здесь Бах использовал григорианский хорал (в № 12). Единственный раз в мессе, внутри третьей части возникает как бы краткое повествование о том, как Христос принял человеческий облик (№ 15, «*Et incarnatus*»), страдал и был распят (№ 16, «*Crucifixus*»), снова воскрес на третий

день и вознесся на небо (№ 17, «Et resurrexit»). Трагический образ распятия, мученической смерти, воплощение человеческих страданий — такова центральная кульминация произведения⁸⁹. № 15 и 16 решены Бахом как глубоко человеческие, полные скорби и сострадания лирические эпизоды; № 17 — празднично-ликующий «Et resurrexit» — яркая и светлая кульминация мессы⁹⁰.

Между № 15 и 16 нет контраста: один словно продолжает другой, но облик каждого из них индивидуален, хотя оба связаны с линией, идущей от «Kyrie».

Мягкой печалью овеян хор № 15 — «Et incarnatus» («И воплотившись»), еще одно раздумье композитора о жизни и судьбе человека. «Et incarnatus» вобрал в себя некоторые черты и первого хора «Kyrie» и «Qui tollis». Связь выявляется и в общем соответствии мелодических и гармонических средств, и в звучности оркестра (только скрипки и басы), и в одинаковой содержательности проникновенных голосов хора и оркестра. Подобно № 8, хор № 15 написан в лаконичной двухчастной (с небольшой кодой) форме, с имитационным развитием голосов.

Как тяжкие вздохи-стоны на протяжении всего хора звучат мотивы у скрипок. В основе их партии — восходящая малая секунда, постоянно смещаемая на чистую или уменьшенную кварту вниз. Восхождение и нисхождение оказываются неразрывно связанными в одной мелодической линии; отсюда сложность и внутренняя напряженность этой мелодии. Певучая, волнообразная, она будто обвиняет голоса хора, слитые в строгие компактные аккорды, смягчая их звучность (см. пример 197).

Как во многих эпизодах «Страстей по Матфею», в хоральных прелюдиях свободное и широкое по диапазону парение мелодии сопровождается скованным, словно затрудненным движением баса. Аналогично и соотношение отдельных партий голосов хора с звучанием целого: закругленные мелодии будто теряют свою самостоятельность, закованные в аккордовые вертикали, которые повторяют ритм басов. Имитационно-полифонические и аккордово-гармонические приемы, как часто

⁸⁹ Именно с «Шествия на Голгофу», то есть к месту казни, распятия, начинаются «Страсти по Матфею».

⁹⁰ Сам текст молитв предопределил возникновение столь конкретных при всей своей обобщенности образов. Если «Kyrie eleison» можно трактовать очень по-разному, то «Crucifixus» — это только скорбь, а «Et resurrexit» — только ликование.

бывает у Баха, здесь переплетены. Все это создает образ сдержанного, мужественного страдания, глубокий и просветленный.

«Et incarnatus» подводит к трагической вершине мессы — хор у № 16, «Crucifixus», ми минор (см. пример 198).

Первый четырехтакт, звучащий в оркестре, — основа всей формы хора, представляющей собой вариации на *basso ostinato*, род пассакалии. Еще задолго до Баха подобные формы с их скованностью, медленным и равномерным течением музыки применялись европейскими композиторами для выражения чувства глубокой скорби (примеры можно найти и у Г. Пёрселла, и у А. Корелли, и у современников Баха). Форма вариаций на *basso ostinato* строго симметрична, поскольку каждая вариация по масштабам равна теме. В хоре «Crucifixus» тринадцать раз повторяется четырехтакт (тема и двенадцать вариаций), все грани в нем ясно и четко очерчены гармонически, но раздельность формы затушевана плавным и текучим развитием мелодических голосов, скрадывающих все цезуры.

В качестве басовой темы вариаций взят фрагмент хроматической гаммы, нисходящей от I к V ступени. Повышенные ступени минорного лада в сочетании с натуральными открывают большие возможности для гармонического варьирования. Бах исчерпал их до мыслимого в его эпоху предела. В каждой вариации — обновление гармоний за счет введения то натуральной доминанты, то двойной доминанты, вводного септаккорда в субдоминанту или септаккорда II ступени к ля минору. В этом последнем случае интенсивное гармоническое развитие особенно очевидно скрадывает рамки вариаций: септаккорд II ступени ля минора приходится на последний такт девятой вариации, но вместо тоники на басовом звуке *ми* в следующем такте появляется доминантнонаккорд ля минора в тот момент, когда начинается десятая вариация (см. пример 199).

При всем многообразии гармонических средств Бах сохраняет в хоре общий тон скорбного величия и строгости, ни один штрих не нарушает этого целостного образа.

Как и все минорные номера мессы, «Crucifixus» заканчивается в мажоре, но не в одноименном, а, в отличие от остальных, в параллельном: в последней вариации совершается модуляция с использованием альтерированной двойной доминанты из ми минора в соль мажор.

Необычностью гармонических средств эта модуляция особенно подчеркивает просветленный конец хора, что типично для трактовки образов скорби в эпоху Баха.

С гармоническими вариациями оркестра сочетаются тончайшие полифонические вариации хора. В первой вариации голоса вступают поочередно, повторяя одну и ту же интонацию скорби — нисходящую секунду (заменяемую у теноров терцией). Мелодически партия каждого голоса в этой вариации очень скупа, в ней лишь один оборот (нисходящая секунда с повторением первого и второго звуков), но именно в этой скупости, скованности, неподвижности и заключена особая выразительность, связанная со словом «распят». Постепенно линии голосов разветвляются, к четвертой вариации устанавливается полное четырехголосие. Благодаря изгибам мелодических голосов хора образуются задержания к аккордам оркестра, как бы озаряющие их новым светом. Острые ходы (например, на малую ноту), широкие обороты в каждой из хоровых партий скрадываются в звучании всей массы голосов плавными, «стелющимися» мелодическими потоками, в которых невозможно отделить один голос от другого, определить ведущую линию. Единственная, но тоже малозаметная остановка в движении голосов — слияние их в доминантовом трезвучии в конце восьмой вариации. С девятой вариации начинается заключительная фаза: голоса вновь вступают имитационно, как в первой вариации, их начальные звуки почти совпадают, но мелодия, вобрав в себя энергию всего предшествующего развития, протяженна, лишена прерывистости начала. Здесь словно намечена реприза (вовсе не обязательная в этой форме), но единое развитие, пронизывающее весь хор, продолжено вплоть до последнего такта, где голоса хора застывают в скорбном величии, в половинных и целых длительностях.

Таким образом, кульминация мессы выделяется своей особой музыкальной формой (ни в одном из номеров больше нет таких вариаций) и новизной тонально-гармонических средств. Это подчеркивает ее вершинное положение (главная кульминация) в произведении. Вместе с тем совершенно очевидны связи № 16 с первой «Куге», с хорами № 8, 15, то есть с целой образной сферой мессы. Так реализован в масштабе всего крупного произведения принцип сквозного развития при законченности отдельных номеров.

Ослепительно празднично звучит № 17 — «Et re-

surgexit» («Воскрес»). Между этими двумя хорами, № 16 и 17, возникает самый сильный во всей мессе контраст. Переход от глубочайшего страдания к могучему выявлению радости, к образу, противостоящему смерти, неожидан и поэтому особенно впечатляет. Так же как «Crucifixus» превосходит по силе выражения скорби все близкие ему эпизоды мессы, так хор «Et resurrexit» представляет собой кульминацию сферы торжества-ликования.

Текст молитвы говорит о вознесении Христа на небо. В духовной музыке крупных композиторов этот образ издавна получал вполне земное, жизненное воплощение. Хор № 17 у Баха — славление жизни, поэтому так естественно в нем обращение к характеру движения и ритму старинного полонеза. Ликование звучит в первых же тактах, когда одновременно вступают весь хор и оркестр с трубами (см. пример 200).

Мелодия, начинающаяся с энергичной восходящей кварты⁹¹, неудержимо стремится ввысь. Выражению ликования подчинено все: и характер начальной темы, и сложные, инструментальные по своей природе узоры голосов хора, и оживленная, устремленная вперед партия оркестра, и гибкий, изменчивый рисунок ритма. Очень велика здесь выразительная роль оркестра: он подхватывает развитие первой фразы хора (в стремительном движении шестнадцатых, в изгибах мелодии духовых инструментов), празднично и блестяще звучит в интермедиях между частями формы и в большом заключении, а в моменты кульминаций сливается с полнозвучным хором в мощные tutti. Весь колорит оркестра высветлен за счет труб и деревянных духовых, а широта диапазона, сопоставление различных регистров и полетный характер музыки создают эффект пространственности (движение стремительно охватывает большие просторы, звучания заполняют их, разносясь далеко и свободно).

Контуры трехчастной репризной формы, в которой написан хор № 17, очерчены очень четко. Ясность членения приближает ее к будущим гомофонным формам венских классиков. Непрерывное интонационное развитие мотивов — в хоре и оркестре — предвосхищает со-

⁹¹ Еще до Баха и вплоть до нашего времени восходящий квартный мотив (особенно затактовый) применялся как наиболее яркое средство воплощения настроений подъема, торжества.

натную разработочность следующей за Бахом эпохи. Тональный план хора отчетливо выявляет выразительную силу мажорности: ре мажор крайних разделов отнесен минорными тональностями в конце среднего, причем переход от фа-диез минора, которым заканчивается второй раздел, к репризному ре мажору осуществлен непосредственно, без каких-либо промежуточных звеньев.

Монументальный хор № 19, «Confiteor», включает «Credo». Два хоровых массива — № 17 и 19 разделяет светлая и умиротворенная ария № 18, ля мажор.

При переходе от ля мажора сольного номера к фа-диез минору хорового вновь создается контраст, и не только тональный, но и музыкально-образный: «Confiteor» — воплощение суровой мощи и мрачной непреклонности. Соответственно тексту («Признаю единое крещение, отпущение согрешившим и ожидаю воскресения мертвых») хор № 19 состоит из двух разделов: первый в фа-диез миноре, второй — в ре мажоре. Сочетание контрастных образных сфер в пределах одного эпизода суммирует предшествующее, обобщая на этом этапе, в центральной части произведения, его главное содержание. Осознание прегрешений, мольба об отпущении грехов (первая часть текста) выражены в скорбно-суровой музыке фа-диез-минорного раздела; образ воскресения из мертвых (заключительная часть молитвы) вновь рождает музыку, полную радостного воодушевления (*Vivace ed allegro*), напоминающую о хоре № 17 — «Et resurrexit».

Хотя музыка первого раздела хора № 19 (двойная fuga) лишена лирической теплоты других минорных эпизодов мессы (например, № 8 или 15), она вбирает в себя иные черты минорной сферы: ровную поступь ритма, аккордово-полифонический склад «Kyrie» № 3, интонационную собранность и лаконизм «Crucifixus». Но и в сравнении с этими хорами fuga из «Confiteor» отличается большей широтой и обобщенностью темы (мелодика ее выпрямлена, лишена хроматизмов, тональных отклонений, см. пример 201).

На первый план здесь выходят иные образные грани — не столько человечность скорби, сколько суровость неизбежности, не столько лирическое раздумье, сколько неумолимость происшедшего. Линия, идущая от музыки хора № 16, получает отражение в примечательном с точки зрения гармонии эпизоде, соединяющем первый и

второй разделы «Confiteor», — скольжение голосов на основе хроматического движения баса рождает далекие от основной тональности неожиданные созвучия, уводящие от устойчивости (см. пример 202).

Второй раздел — *Vivace ed allegro* — написан в двухчастной форме с имитационным началом каждой части, аккордово-полифонического склада. В нем вновь предстают те особенности мелодики, ритма, гармонии, инструментовки, которые были отмечены в хорах № 4, 11, 17: мелодия, складывающаяся из фанфарных попевок, ясный рисунок ритма, опора на тонико-доминантовые трезвучия в гармонии; трубы и литавры в оркестре (с полным *tutti* в концах частей формы, см. пример 203).

Этот раздел хора написан широко, крупно, что и придает ему особенно весомый, заключающий характер, выделяя конец «Credo» как центральную не только по положению, но и по смыслу часть мессы.

Четвертая часть мессы — «Sanctus» (№ 20—22) отличается особой торжественностью и праздничностью. Хоры № 20 («Sanctus») и 21 («Osanna» — возглас славления в христианской службе) написаны в ре мажоре. Во всем чувствуется великолепие и пышность католической службы: и в полнозвучии шестиголосного (в «Sanctus») и восьмиголосного (в «Osanna») хоров, и в цветистости узорчатой мелодии, и в оркестровых *tutti* с трубами. Лишь один номер этой части — лирическая ария № 22, «Benedictus» — идет в си миноре. Эта тональность дается здесь в последний раз.

Пятая часть — «Agnus Dei» переключает музыкальное содержание в иной план — лирико-философский. Ее составляют два номера — ария № 23, «Agnus Dei», как бы последний взгляд в прошедшее, и хор № 24, «Dona nobis» («Даруй нам мир»). Светлый и спокойный, но полный уверенности и твердости, этот хор — истинное заключение мессы. В своем призыве к миру он обобщает то, что идет от мажорных номеров, начиная с № 2: веру в лучшее в человеке, в мудрость и ясность.

Лирика арии № 23 скорее элегическая, чем скорбная; глубина этого образа неисчерпаема. Мелодия арии на всем протяжении насыщена одинаково значительными интонациями. Вместо принципа «ядро — развертывание» здесь — интонационная концентрированность, когда каждая деталь требует внимательного вслушивания. Мелодическое развитие непрерывно: если умолкает голос, оно продолжается у скрипок; даже паузы «звучат»,

«дышат». Это, в сущности, имитационно-полифонический дуэт низкого женского голоса и скрипок (см. пример 204)⁹².

Выделить ведущий голос здесь невозможно: вокальная и инструментальная партии в равной мере значительны. Слитности голосов всей партитуры соответствует и слитность двух частей формы арии. Интеллектуализм и концентрированность сочетаются в этой лирической арии с просветленностью, что находит выражение и в ровном течении музыкального потока, и в камерной звучности оркестра, и в элегическом колорите соль минора.

Рисунок мелодии арии «Agnus Dei» вначале прост: плавные секундовые изгибы складываются в протяженную, «бесконечную» линию (таково первое построение у голоса). Второе же построение (которое у скрипок звучало как вступление) индивидуализировано и мелодически сложно: широкие ходы (на сексту, малую септиму), острые по своему ладотональному положению обороты (тритон между VII и IV ступенями, II низкая ступень, взятая на слабой доле и продолженная на более сильной, что еще яснее подчеркивает выразительность измененной ступени лада). Сконцентрированность подобных интонаций на небольшом протяжении усугубляет серьезный, вдумчивый склад этой лирической мелодии.

Музыка заключительного хора рождается как итог развития в мессе образов славления и тихого светлого раздумья. В хоре «Dona nobis» выражена вера в мудрость мира и силу человечности. Так, из взаимодействия образных сфер, посредством контрастного чередования законченных эпизодов, полных то трагизма, то безудержной радости, вырастает гуманная и чистая идея автора мессы.

Самую музыку хора № 24 Бах заимствовал из № 6 («Gratias» — «Благодарим») из второй части мессы — «Gloria». По своему гимническому складу, по содержанию текста (мольба о милосердии) этот хор оказался близок духу заключительного номера. Различия в музыке малозначительны, скорее — количественны (в № 6 слов больше, чем в № 24, поэтому они иначе соотносены с мелодией). Повторение ранее прозвучавшей музыки

⁹² Такое сочетание у Баха встречается довольно часто; оно создает особенно теплое и проникновенное звучание.

в конце, хотя бы и с некоторыми изменениями, утверждает нечто важное для автора и тем самым проясняет его идейный замысел.

Хор № 24 величаво прост и ясен. Голоса и оркестр сливаются в торжественном звучании, славя мир. Слова молитвы дают возможность толковать их многозначно: мир на земле и мир душевный, возвышение над мелочным, суетным, чистота человеческих помыслов — таков смысл этого баховского музыкального образа.

Мелодия хора напоминает старинные хоральные напевы: плавное, спокойное течение, ровный ритм, постепенность (лишь ближе к концу — квартовое восклицание), диатоника (см. пример 205)⁹³.

Так же плавно идет и все развитие в хоре, без частых отклонений (едва затрагиваются лишь самые близкие тональности).

Развитие здесь протекает по типу старинных вариационно-полифонических форм. Единое непрерывное мелодическое движение голосов ведет к заключительной величественной кульминации, где ярко вступают трубы, прочерчивая восходящую линию темы, а затем и литавры. Все сливается в могучий, захватывающий стихийной силой поток. Простота мелодических контуров будто обнажает ясный и такой естественный в своей человечности смысл молитвы — мечту о мире. В основе хора — два тематических элемента: хорального склада мелодия (см. пример 205) и узорчатый, типа юбилейный, распев, идущий сразу же вслед за ней. Они выражают две стороны одного образа — спокойную сосредоточенную силу и радостный порыв. Сливаясь воедино, дополняя друг друга, эти темы развиваются постоянно вместе. Обе порождают варианты, которые появляются обычно в новой строфе (текст много раз повторяется). Варианты усиливают выразительность отдельных смысловых элементов тем. Так, при втором проведении первой темы восходящая кварта превращается в октаву, а это влечет за собой и дальнейшее увеличение диапазона (дополнительный ход на кварту вверх); тема становится шире, свободнее, первоначальная сдержанность и строгость переходит в увлеченность (см. пример 206).

Вторая тема при повторных проведениях проходит в

⁹³ Мелодия этого хора близка теме до-мажорной фуги из первого тома «Хорошо темпированного клавира» (ср. примеры 916 и 205).

обращении (обращение неточное, свободное). При этом в ней становится преобладающим восходящее направление, появляется оттенок настойчивости. Волны имитационного вступления голосов, набегая друг на друга, создают эффект общего нарастания, но медленного, будто идущего из глубины и не сразу заметного. В целом эта имитационно-полифоническая форма движется неуклонно к своей вершине, отмеченной звучностью труб. Причем труба сначала дублирует сопрано, а затем образует свою, совершенно не совпадающую с хором линию, словно пятый поющий голос. Это разветвленное имитационное многоголосное построение отличается изумительной гармоничностью, пластическим совершенством. Музыкальная ткань становится почти осязаемой, словно масса, из которой можно «лепить». Музыка этого хора, прочно связанная с ре-мажорной линией мессы, уравнивает кульминационные подъемы своей спокойной силой и уверенностью.

Применительно к мессе си минор Баха с полным основанием можно говорить о том методе мышления, которому позже будет дано название «симфонизм». Значительность большой идеи, лежащей в основе произведения, выявление ее через контрасты и противопоставления, логика последовательного, от части к части, от номера к номеру, развития, взаимодействие контрастных начал и их связи на расстоянии — все это и определяет симфоничность баховской мессы. Грани художественного образа этого крупного произведения, представленные отдельными, законченными номерами, объединены организующей мыслью художника. Философское осмысление жизни как единства страдания и радости, боли и надежды, горести и светлой веры в добро, в человека — такова сущность мессы. Последовательность сквозного развития в ней наглядно проявляется в тональном плане: здесь два тональных центра — си минор и ре мажор, — вокруг которых группируются и другие, родственные им. С первым (си минор) связаны образы скорби, мольбы, со вторым (ре мажор) — ликования, радости и созерцательного раздумья. Среди минорных номеров на первый взгляд неожиданно выделяется соль-минорная ария № 23, однако появление этой тональности перед заключительным ре-мажорным хором продуманно и закономерно: в качестве минорной субдоминанты, соль минор контрастно оттеняет последний

номер и вместе с тем создает ощущение устойчивости этого ре мажора, утверждаемого здесь как тональность, завершающая мессу. В общей линии тонального развития произведения, ведущей от преобладания минора в первых частях к перевесу мажорности в последних, соль минор арии № 23 — как бы связующее звено между сферами скорби (минора) и радости (мажора). Это один из примеров того, как осуществляется в мессе принцип объединения столь многогранных образов в монолитное целое.

Концепция мессы типична для эпохи Баха, но в ее богатом художественном содержании каждое поколение находит нечто свое. Философское, а отнюдь не догматически религиозное толкование текста, значительность и емкость музыкальных образов мессы обусловили ее «всечеловеческий» характер, ее созвучность разным эпохам.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Панорама развития искусства от древнейших времен вплоть до первой половины XVIII века захватывает неисчислимым многообразием, богатством и мощью проявления человеческого духа. Приобщаясь к истории, ощущаешь глубину корней современной культуры и вместе с тем нескончаемость самого процесса художественного познания мира. Действительно, во все века человеку было свойственно стремление выразить себя и свое понимание окружающей жизни в особых образах и формах искусства. Само видение мира менялось, вместе с ним менялось и искусство, всегда отражавшее представления и идеалы той или другой исторической эпохи. Художественное творчество раскрывает нам картину прошлого, внутренний строй давно ушедшей жизни — и в этом его огромная познавательная роль. Если мы сегодня представляем себе образ жизни и мышление людей античного мира или средневековья, эпохи Возрождения или XVII века, то в значительной степени обязаны этим произведениям искусства.

Между тем исторические эпохи сменяли друг друга, возникали и умирали государства, а искусство продолжало жить. Связанное со своим временем, оно содержало в себе нечто большее, нечто такое, что выходило за рамки эпохи, принадлежало разным временам и народам. Нить его бытия не прерывалась никогда, ибо в нем воплощены вечные поиски человеком истины, справедливости, красоты. Великие произведения искусства как бы концентрируют в себе богатейший духовный опыт постижения реального мира, в них заключены бесценные сокровища — богатства человеческой души. Преемственность — важнейший закон искусства, своеобразный «закон сохранения духовного начала». Он проявляется в самых разных формах, в произведениях исторически близких и далеких, кажущихся различными и обнаруживающих явное родство. В этой череде непрерывно сменяющихся друг друга творческих явлений есть свои подъемы и спады, периоды накопления сил и моменты высочайшего взлета человеческого духа — узловые в

истории искусств. Обусловленные теми или иными историческими причинами, они всегда связаны с деятельностью гениально одаренных людей, способных обобщить, по-своему синтезировать творческий опыт поколений, часто — на многие времена определить пути развития искусств. Именно таким предстает творчество Генделя и Баха. Выделяя искусство этих двух великих музыкантов из общей цепи развития искусств, мы не должны, однако, забывать, что перед нами лишь часть целого, причем «целого» незавершенного. Действительно, пока живо человечество, этот вечно длящийся процесс не может быть завершен, он влечет из прошлого в будущее, открывая новое в самом человеке, в его способности постигать мир.

В исторической перспективе два таких различных музыканта, как Гендель и Бах, сближаются. Не личные, но исторические судьбы их оказываются во многом сходными. Эпоха, в которую они жили, сложная и противоречивая, в истории музыки была переломной. В художественном творчестве этого времени пересекались музыкальные традиции, идущие от старины (религиозная тематика, развитие различных форм хоровой музыки, выражающей общее, коллективное сознание), и окрепшие новые тенденции (воплощение личного начала, человека с его психологией, бытом). Гендель и Бах обобщили эту важнейшую особенность современного им искусства.

Оба художника связаны с вековыми традициями европейской музыки гораздо сильнее, чем большинство современных им композиторов. Их творчество — это своеобразное подведение итогов. Однако старая тематика, старые формы, стиль предстают у них в ином, новом качестве — как высшая ступень развития. Религиозные сюжеты насыщаются в творчестве обоих музыкантов не только живым, человеческим, но и глубоко современным содержанием. Они по-разному истолковываются Генделем и Бахом. У первого библейские предания — это лишь внешняя форма, «одежды», в которые он облачает своих героев, сугубо земных, «мирских». Его произведения проникнуты пафосом борьбы за человеческие права, за справедливость, в них провозглашаются высокие гражданские идеалы. В условиях политической жизни Англии сочинения Генделя приобретали актуальное общественное звучание, а порой и острополитический смысл. У Баха религиозные сюжеты связывались с постановкой этических проблем; обращаясь к ним, музыкант воплощал

возвышенный идеал нравственной стойкости и чистоты, который особенно отвечал умунастроениям его эпохи и его страны. В той обстановке духовной приниженности, которая была характерна для всего уклада немецкой жизни, Бах призывал увидеть и сохранить в человеке человеческое. Его философско-этические идеи выражали идеалы народа. Таким образом, и у Баха религиозные темы приобретали общественный смысл и глубоко современное звучание.

И Гендель, и Бах тяготели к жанрам хоровой музыки. Оба музыканта ощущали, какие огромные выразительные возможности в ней заключены. По самой своей природе хоровая музыка полнее всякой другой способна была воплотить стремления, действенные порывы масс, раскрыть обобщающее философское содержание. Композиторы истолковывали эти жанры по-разному: Гендель — как эпические полотна, насыщенные картинностью и театральностью, Бах — как лирико-философские поэмы. Но искусство их неизменно обращено к огромным массам людей. Оно серьезно и демократично одновременно. В эпоху, когда все более пристальное внимание художников привлекала отдельная личность, Бах и Гендель раскрывали судьбы и психологию целых народов. И это связывает творчество обоих музыкантов не только с прошлым, но и с будущим: образы, которые их волнуют, на время отодвинутые в тень (такова диалектика развития искусства), получили развитие в более позднее время (например, в симфонизме Бетховена, в творчестве композиторов XX века).

Бах и Гендель — крупнейшие в истории музыки полифонисты. Длительный процесс развития полифонических форм пришел в их творчестве к своей кульминационной точке — созданию фуги. Эта форма складывалась постепенно в произведениях музыкантов разных направлений и школ. В XVII веке ее разрабатывали Фрескобальди в Италии, немецкие полифонисты — предшественники Баха (вплоть до Букстехуде) в Германии. Но только Гендель и Бах придали фуге классически законченный вид. Каждый из них по-своему трактовал эту форму, наделял присущими его стилю чертами. Как мы видели, у Генделя фуга проще, часто тяготеет к формам гомофонным; у Баха она разработана тоньше, детальнее. Но и у того, и у другого композитора четко определились сами принципы построения классической фуги. В основе этой формы лежит ясно сформулирован-

ная музыкальная мысль — тема. Она является выразительно-смысловым зерном фуги, а также «строительным материалом», из которого вырастает все произведение. Тема подвергается развитию. При этом сложные приемы полифонического письма, широко использовавшиеся и в старинной музыке, получили у Генделя и Баха новое истолкование. Они подчинились строгой тональной логике, определяющей развитие целого, придающей этому развитию целенаправленность и единство: четкие тоникодоминантовые соотношения в экспозиции, новый, более свободный план в разработке, затрагивающей сферу субдоминантовых тональностей, однотональная реприза.

Такая форма могла сложиться только на основе достижений гомофонно-гармонического мышления, ясного осознания тональной функциональной логики; она открывала новые просторы для развития музыкального искусства. Так, тональный план фуги получил в дальнейшем своеобразное претворение в сонатной форме. Главное же завоевание фуги заключается в утверждении самой идеи развития: на смену старинному развертыванию, постепенно раскрывающему новые «подробности» уже данного образа, приходит иной метод подачи материала, заключающийся в его изменении, выявлении скрытых в нем свойств. Это было художественное открытие, которое резко ломало господствовавшие в первой половине XVIII века эстетические представления, сформулированные в так называемой «теории аффектов». Теория рассматривала музыку как выражение сильных чувств — аффектов и противопоставлялась взглядам на музыкальное искусство как на некое ремесленническое комбинирование звуков. Эти передовые для того времени эстетические принципы были горячо поддержаны французскими просветителями-энциклопедистами, Рамо, многими немецкими музыкантами. Теория не лишена была, однако, ограниченности и некоторой механистичности. Так, за теми или иными музыкальными средствами закреплялось определенное образное значение — способность выражать какую-то одну страсть. Музыкальные средства подвергались строгой классификации. Главный изъян теории состоял в том, что она не учитывала сложных противоречий, борьбы чувств, связей и переходов одной эмоции в другую.

По существу, учение об аффектах обобщило художественный опыт XVII века; оно опиралось на творческую практику, для которой было характерно запечатление

в музыке сильных чувств, причем каждое из них получало обобщенное выражение в законченных музыкальных формах. Разнообразие жизни раскрывалось через контрастные противопоставления образов (так, в частности, складывались циклические композиции типа сюит или контрастные формы арий *da capo*). Для первой половины XVIII века подобный подход к музыкальному искусству также еще во многом оставался нормой. И все-таки творчество музыкантов нередко уже не «вмещалось» в ограничительные рамки теории аффектов. Бах и Гендель не были в этом одиноки. Но в их искусстве с особенной силой проявился принципиально новый тип мышления, предполагающий внутреннее развитие образа, его переосмысление, раскрытие его потенциальных выразительных возможностей.

Сложный процесс развития осуществляется у Генделя и Баха не только в малых формах, но и распространяется на большие циклические произведения. Особенно ярко это проявилось в творчестве Баха: единая направляющая мысль подчиняет себе части целого и в его крупных композициях. Общая идея раскрывается путем последовательного музыкального развития. Так предвосхищается обобщающий метод музыкального мышления — симфонизм, который утвердился в художественном творчестве лишь в конце XVIII века.

Гендель и Бах разрабатывали не только старинные, но и новые жанры светской музыки (концерт — оркестровый, сольный, клавирные сочинения; у Генделя, кроме того, и опера). Бытовые зарисовки, бесхитростные и по-своему поэтичные, и проникновенная лирика, высказанная непосредственно, как бы «от первого лица», — все это присуще творчеству обоих композиторов. Отличие их позиций от той, которую занимало большинство музыкантов, в другом: новые тенденции не заслонили от них традицию, которая воспринималась многими как анахронизм, старомодность. Бах и Гендель возвышались над современниками, в частности, и потому, что органически ощущали «связь времен», единство, нерасторжимость музыкально-исторического процесса.

Новое содержание нередко облекалось и Генделем, и Бахом в традиционные формы. Достаточно напомнить, например, фантазию из «Хроматической фантазии и фуги» Баха. По своему внутреннему строю — это произведение сугубо современное. В нем композитор запечатлел индивидуальный мир чувств, причем раскрыл их с

потрясающей силой. Едва ли кто-нибудь из живших в то время музыкантов мог стать вровень с ним. Такого драматизма, такой лирической непосредственности мы не найдем в творчестве даже самых талантливых художников: ни у темпераментного и блестящего Д. Скарлатти, ни у многогранного, полного живого ощущения жизни Вивальди, ни у тонкого, поэтичного Куперена. При этом форма баховского произведения традиционна; однако музыкальный язык фантазии, в особенности гармонический, настолько нов, что не вмещается ни в какие представления о музыкальном стиле первой половины XVIII века. Такие удивительные художественные «прозрения» присущи творчеству обоих композиторов.

Музыка Генделя и Баха питала собой искусство XIX века. Последующие поколения находили в ней величие мысли и силу чувств, которые оказывались созвучными и новым временам. В генделевской героике, в его мудрой простоте черпали вдохновение и Глюк, и Гайдн, и Бетховен. Бах с его умением увидеть поэтическое и глубокое в самом обыденном, с его устремленностью в сферу идеально-возвышенного (и в этом он — истинный представитель немецкой культуры), с его подчеркнутым интересом к внутреннему миру человека оказался очень близок композиторам-романтикам. Не случайно именно они вернули к жизни непонятое современниками искусство лейпцигского кантора. В XX веке многие художники снова и снова обращаются к полифонии баховского типа с ее строгой и философской направленностью. Сегодня она способна выразить и трагический пафос, и острейшие конфликты, и душевные коллизии (к примеру, в творчестве Шостаковича). Оба гениальных художника и в целом созвучны нашему веку пламенной действенностью, возвышенной серьезностью и обращением к вечно волнующим человека проблемам его бытия.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1 [Соло] [Хор]

La-us De-o, Pa-tri, pa-ri li-que Pro-li,
et ti-bi San-cte stu-di-o per en-ni Spi-ri-tus,

2 [Соло] [Хор]

Al-le-lu - la Al-le-lu - la

3

Di-es i-rae, di-es il-la, sol-vet sae-clum
in fa-vil-la: Te-ste Da-vid cum si-by-lia

4

Or la trux trop du-re - te, voir,
voir! A ceu k'elle est sum-pie - te.

5 Ag-nus De-i A-

A-gnus De-i, A-gnus A-

gnus De-i, A-gnus De-i, A-

gnus, De-i A-gnus De-i

A-gnus De-i

6 К. Джезуальдо. «Итак, злая, ты хочешь» (мадригал)

Soprano

Alto I

Alto II

Tenore

Basso

Итак, злая, ты

Итак, злая, ты хо-

И - так, зла - я, ты хо -

хо - чешь, и - так, зла - я, ты хо - чешь,

- чешь, и - так, зла - я, ты хо -

И - так, зла - я, ты хо - чешь,

чешь, чтоб свою боль я за - та - ил глу - бо - ко

чтоб свою боль я за - та - ил глу - бо - ко

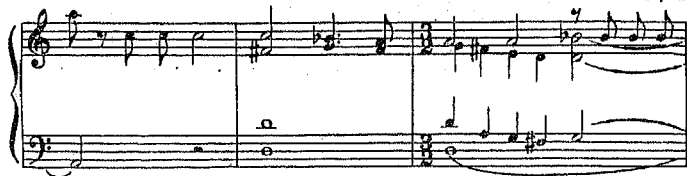
чешь, чтоб свою боль я за - та - ил глу - бо - ко

чтоб свою боль я за - та - ил глу - бо - ко

чтоб свою боль я за - та - ил глу - бо - ко

7 Orfeo Non pian - go e non so - spi - ro

O mia ca - ra Eu - ri - di - ce! Che sospi -



rar che lagri mar non pog - no



8 Ritornello

Allegro



9 Allegro energico

Orfeo



Es - co pur ch'a voi ri - tor - no ca - re sel - ve piag - gi la ma - te
Сно - ва к вам я воз - вра - тил - ся, лес лю - би - мый, край мой милый

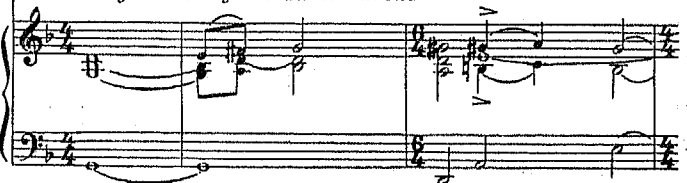
10 Largo

Orfeo



Tu se' mor - ta se mor - ta mia vi -

Un organo di legno e un chitarone




 - ta ed lo re spi ro, tu se' da me par ti ta,

11

 По_шли - те смерть не_счаст_ной!


 По_шли_те смерть не_счаст_ной!

12a Adagio

А. Скарлатти. «Нет мне покоя»

Нет мне по-ко-я, в сердце смя-те-ние, в сердце смя-те-ние, дух мой то-ско-ю о-трав-лен вновь,

126

Allegro

А. Скарлатти. «Снова трубы гремят боевые...»

Сно-ва тру-бы гре-мят бо-е-вы-е, о-ни за со-бо-ю зо-вут

13

En - fin il est en ma puis san - ce,
(appassionato)
ce fa - tal en - ne - mi, se su - per - be vainqueur.

14 Allegro vivace

Матрос

Эй, мо-ряк! Под-ни-ма-ем я-ко-ря! Вет-ра пья-нят

The musical score for 'Матрос' is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a strong, rhythmic bass line with chords in the right hand. The vocal line is simple and catchy, with lyrics in Russian.

мо-ре, но мо-ряк их шу-тя пе-ре-спо-рит.

The second system of the 'Матрос' score continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, while the vocal line concludes the phrase with a final note.

15 Grave e largo

Дидона

Мной вы-бран путь: мне в зем-лю

The musical score for 'Дидона' is in 3/4 time, key of B-flat major. It is marked 'Grave e largo'. The vocal line is slow and features a long, sustained note. The piano accompaniment is sparse, with chords in the right hand and a simple bass line. The lyrics are in Russian.

лечь и на - век ус - нуть

16 Andante

p

S. Скор - бя, по - ник - ли

A.

T. Скор - бя, по -

B. Скор - бя, ,

два кры_ла. Ди - до - на спит. Ди -

Скор - бя, по - ник - ли

- ник - ли два кры - ла, Ди - до - на

по - ник - ли два кры_ла

- до - на спит.

два кры - ла

спит. Скор - бя, скор - бя, по - ник - ли

Скор - бя, по - ник - ли

17 Zeitmass
Evangelist *cresc.* *dedehut* *f* *p* *lebhafter*

Und sie wurden sehr be - trübt und hu - ben an

ein Yeg li - eher un - ter ih - nen und sag - ten zu ihm:

Alla breve

S. *f* Herr, bin ich's? Herr,

A. Herr, bin ich's, bin

T. *f* Herr, bin ich's, bin

B. *f* Herr bin ich's,

bin ich's, bin ich's, bin ich's, bin ich's?

ich's, bin ich's, bin ich's, bin ich's?

ich's, bin ich's, bin ich's, bin ich's?

bin ich's, bin ich's, bin ich's?

18

и т. д.

19

фуга

20

Grave

Violini
concertato

Violoncello

Grave

Violini di
ripieno

Viole

V-c. e
C-b.

Grave

Cembalo
(Organo)

21a

Preludio

Violino

Klavier

216 Allegro

Giga

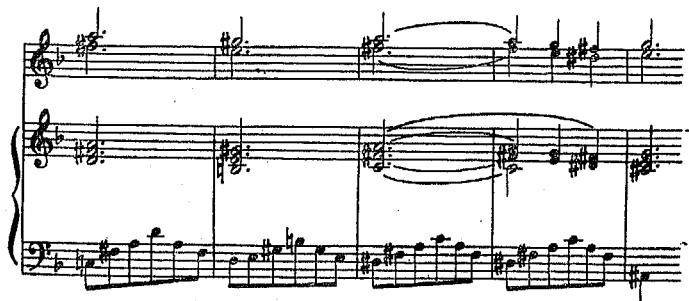
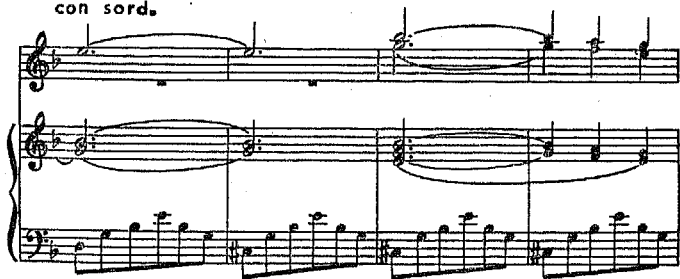
22

Adagio

V-ni

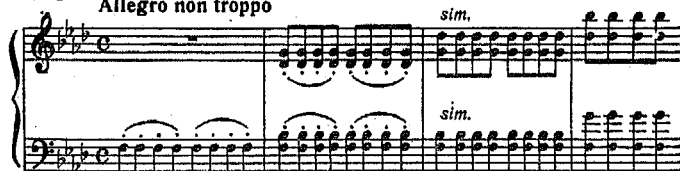
Cembalo

con sord.



23a

Allegro non troppo

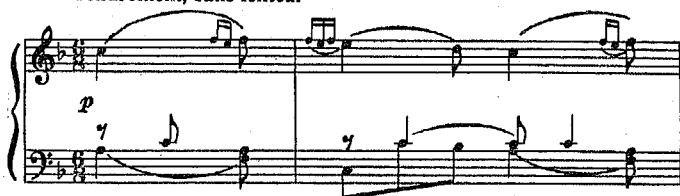


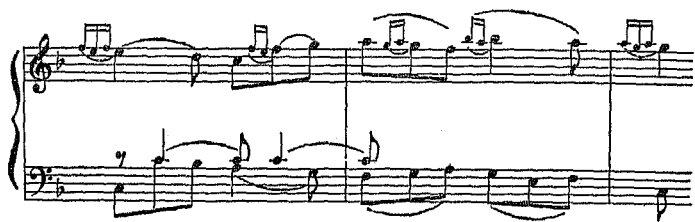
23б Вступление скрипки solo



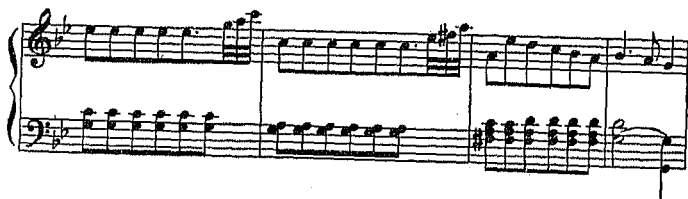
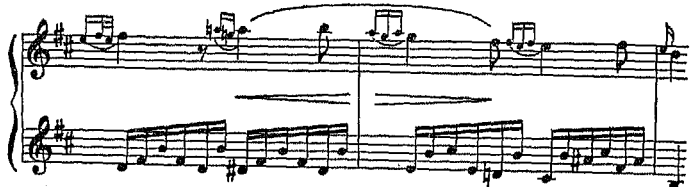
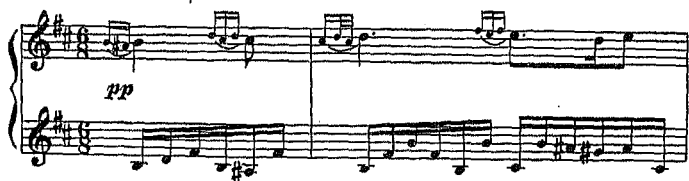
24

Tendrement, sans lenteur





25 Tendrement, sans lenteur



27 *Largo* Tenore

Die-se Schmach brach ihm sein Herz: er ist voll von

Vi. Vla.
Cont. Cemb.

Trau-ri-g-keit, er ist voll von Trau-ri-g-keit;

die-se Schmach brach ihm sein Herz.

Er schau-te-um-her, ob ein Mit-lei-d-sich reg-te:

I. Largo, non adagio

286

S. dass niem.and sah, di_cke Flin _ ster_niss, Er

A. dass niem.and sah, di_cke Flin.sterniss, Er

T. dass niem.and sah, Er

B. dass niem.and sah, Er

sandt' überall' das
 sand - te - di - cke Fin - ster - niss.
 sand - te - di - cke Fin - ster - niss,
 sandt' di - cke Fin - ster - niss

The first system consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in treble and bass clefs. The piano accompaniment is in treble and bass clefs, with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the vocal staves.

Land
 ein Dun - kel, dass niemand
 auf all' das Land,

The second system continues the musical score with four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in treble and bass clefs. The piano accompaniment is in treble and bass clefs, with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the vocal staves. The piano accompaniment includes a section marked "cresc." (crescendo).

Alt solo

Und die Kin - der Is - ra - el

p

schrie'n, schrie'n, schrie'n in ih - rer

har - ten Knecht - schaft :

mf

S. Und ihr Schrei'n stieg -

A.

S.
auf zu dem Herrn.

A.

T.

30 Andante (con moto)

Alt
Der Strom zeugte Frösche, die füllten das

7.

p

Land, ja, dran - gen

7.

in des Kö - nigs Kam - mern,

31

I. Grave, e staccato

S. I Er ge - bot es der Meer - flut: und sie trock - ne - te aus.

A. I

T. I Er ge - bot es der Meer - flut: und sie trock - ne - te aus.

B. I

S. II Er ge - bot es der Meer - flut: und sie trock - ne - te aus.

A. II

T. II Er ge - bot es der Meer - flut: und sie trock - ne - te aus.

B. II

I. Grave, e staccato

ff *p*

II. A tempo giusto

Chor I, II

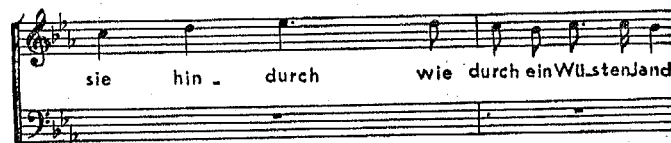
T.
B.

Er führ_te durch die Tie_fe tro_cken sie hin_durchwie



Er führ_te durch die Tie_fe tro_cken

durch ein Wüsten_land,



sie hin _ durch wie durch ein Wüstenland,



III. A tempo giusto

S.  Doch die Fein_de ü _ ber_

Chor I, II
A.  Doch die Fein_de ü _ ber_

T.  Doch die Fein_de ü _ ber_

B.  Doch die Fein_de ü _ ber_

III. Etwas bewegter



 - ström - te die Was_ser_flut, ü _ ber_

 - ström - te die Was_ser_flut, ü _ ber_

 - ström - te die Was_ser_flut, ü _ ber_

 - ström - te die Was_ser_flut, ü _ ber_



ström - te die Was_ser_flut,

ström - te die Was_ser_flut,

34 Allegro

S.

A.

T.

B.

Allegro

Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le -

This system contains the first two staves of the musical score. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps). The lyrics 'Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le -' are written below the vocal staff.

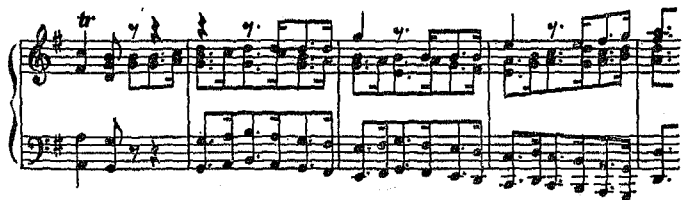
This system contains the piano accompaniment for the second staff of the first system. It continues the musical accompaniment in the same key and style as the first system.

- lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja,

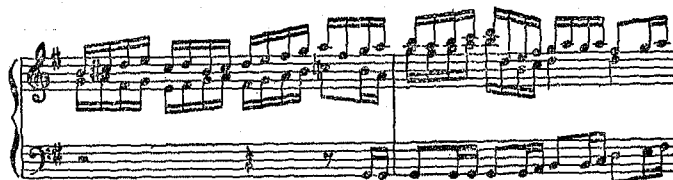
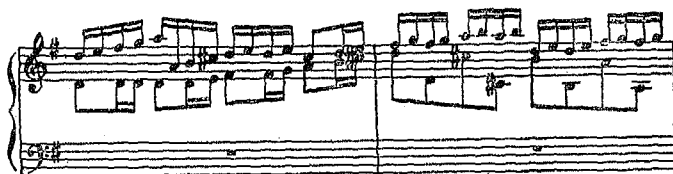
This system contains the third and fourth staves of the musical score. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The lyrics '- lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja,' are written below the vocal staff.

This system contains the piano accompaniment for the third staff of the second system. It continues the musical accompaniment in the same key and style as the previous systems.

35 Andante (pomposo)

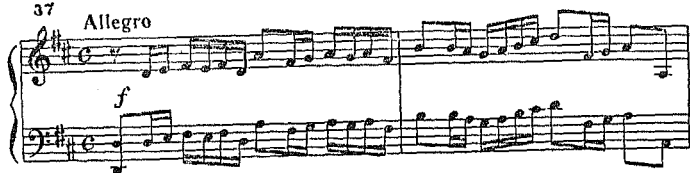


36 Allegro



37

Allegro



5.

A. Er-schallt, Trom-pe-ten, hehr und laut!

T. Er-schallt, Trom-pe-ten, hehr und laut!

B.

38 Larghetto

Samson

Nacht ist's umher! nicht Sonn', nicht Mond, kein mil - der Schein, kein

mil - der Schein er - leuch - tet mei - nen Pfad

39 Larghetto

So voll - te ef - des Ew' - gen Spruch, nie hellt ein Stern das

Dun - kel mir, nie hellt ein Stern, nie hellt ein Stern das

Dun - kel mir! O schö - nes

Licht! nie hellt ein Stern das Dun - kel mir!

p

40 Andante

A. *pp*
O al - les Lich - tes Quell! dein Wort er -

T. *pp*
O al - les Lich - tes Quell! dein Wort er -

B. *pp*
O al - les Lich - tes Quell! dein Wort er -

Andante

pp
Organo

Three vocal staves (Soprano, Alto, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: - scholl, dein Wort er - scholl:

The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with chords and moving lines.

41 Presto

S. o gib dem Helden, o gib dem blinden Helden

A. - - - - -

T. o gib dem Helden, o gib dem blinden Helden Licht und

B. - - - - -

Presto Oboe

Oboe part on a single staff and piano accompaniment on two staves (treble and bass clef).

Licht und Kraft,
 o gib dem Hel-den, o gib dem
 Kraft,
 o gib dem Hel-den, o gib dem blin-den

The first system consists of four staves. The top two are vocal staves (treble clef) and the bottom two are piano accompaniment staves (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The lyrics are written below the vocal staves.

Licht und Kraft zu-rück,
 blin-den Hel-den Licht und Kraft zu-rück,
 Hel-den Licht und Kraft, und Kraft zu-rück,

The second system continues the musical piece with four staves. The vocal parts (top two staves) and piano accompaniment (bottom two staves) are shown. The lyrics continue across the staves.

S.  o gib dem Hel _ den Licht

A.  Hel _ den o gib dem Helden Licht und Kraft zu _ rück

T.  o gib dem Hel _ dem dem Hel _ den gib Licht und Kraft

B.  Hel _ dem o gib dem Helden Licht und Kraft zu _ rück



 Doch bald end' ich den Streit.



Nach meinem Fall wagt Da-gon kuhn mit Gott sich in die

Bahn, der die-sen Trotz nicht dul-den wird,

4/4 Allegro moderato

A. Dann sollt ihr seh'n, dass Er, des Nam' Je-ho-

T. Dann sollt ihr

Allegro moderato

A. *va ist, al - lein die gan - ze We*

T. *sehn, dass Er, des Nam' Je - ho - va ist,*

B. *Dann sollt ihr sehn*

f

45 [Allegro moderato]

in e - wig glei - cher Macht und

Herr - lich - keit, und Herr - lich - keit,

46 Tempo ordinario

Obol. Viol.

f

47a Larghetto

Viol. *tr*

f

Dalila



Allegro

48 Harapha



49 [Allegro moderato]

Chor der Israeliten

Dalila

S. I. II

T.

Micha

A. II

B.

Eh-ret auf sei-nem ew'-gen Thron

Eh-ret auf sei-nem ew'-gen Thron

Eh-ret auf sei-nem ew'-gen Thron

Eh-ret auf sei-nem ew'-gen Thron

Eh-ret auf sei-nem ew'-gen Thron

Eh-ret auf sei-nem ew'-gen Thron

[Allegro moderato]



50 **Vivace** Viol.

S. **ff**
Im Don,ner komm, im Don,ner komm, o Gott! her.

A. **ff**
Im Don,ner komm, im Don,ner komm, o Gott! her.

T. **ff**
Im Don,ner komm, im Don,ner komm, o Gott! her.

B. **ff**

-ab, o komm, o komm,

-ab, o komm, o komm,

51 Samson

Keh-ret die Kraft, die mich er-fass-te einst im Fel-de

Dan, nur ein-mal noch zu-rück, dann lehr' ich

sie Je-ho-vas Macht er-ken-nen!

Ihr fal-scher Gott soll vor dem wah-ren flieh't

52 [Andante]

Samson

Herrlich erscheint in Morgenduft, wann

purpurn sich die Sonn' erhebt,

wogend ihr Bild auf der bewegter See,

53 Presto

Viol.

ff

First system of piano accompaniment. The right hand features a melodic line with many accidentals (sharps and naturals) and slurs. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Second system of piano accompaniment. The right hand continues the melodic line with slurs. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

Third system of piano accompaniment. The right hand continues the melodic line. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

5/4 Presto *f*

B. Hör' mich, o

Viol. *f*

Violin accompaniment starting with a forte (*f*) dynamic. It features a rapid sixteenth-note passage in the right hand and a more active eighth-note line in the left hand.

S. O hör' mich

A. O hör' mich

T. Hör' mich, o Gott! hör' mich

B. Gott! Oboi hör' o Gott!

Oboe and piano accompaniment. The oboe part consists of sustained chords. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns in both hands.

55

Largo assai

mf Viol.

Micha

Ihr Söh - ne Isra - els, kla - get nun!

p

Er ist da - hin, der euch be schirmt,

56

[Largo assai]

eur Ruhm entfloht! denn Samson schläft im stillen

Grab, auf e_wig, auf e_wig, auf

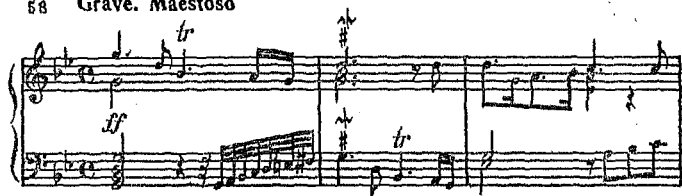
e_wig schloss sein Au_ge_sich.

57 Grave

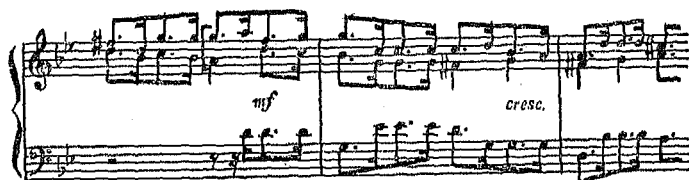
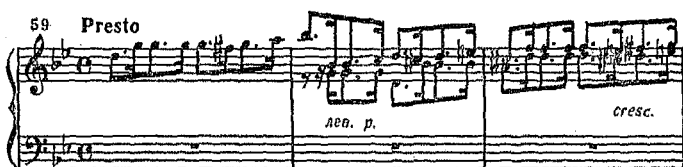
Corn, Trombe, Timp. y

Viol. etc.

58 Grave. Maestoso



59 Presto



60 Andante



61 Allegro ma non troppo

62 [Allegro ma non troppo]

poco allarg.

63 Andante

64

p *cresc.* *mf*

65 **Vivo**

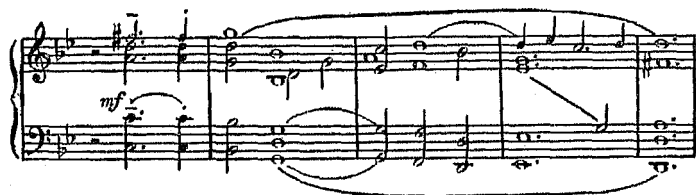
f *tr* *mf*

tr *p* *mf*

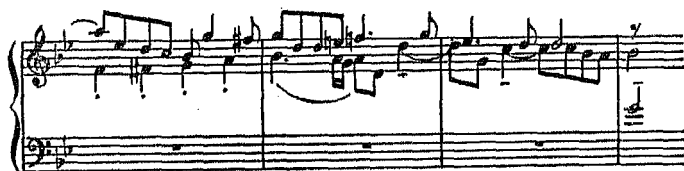
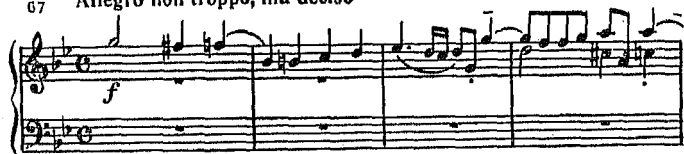
cresc. *f*

66 **Larghetto e affettuoso**

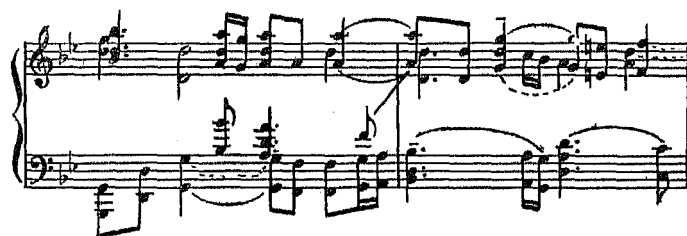
p *p*



67 Allegro non troppo, ma deciso



68 Allegro non troppo



69 **Larghetto**

legato

dolce e tranquillo



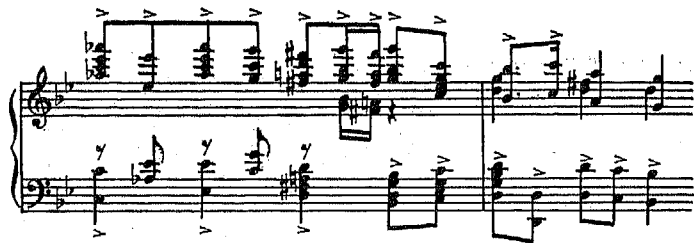
70 **Allegro**



71 **[Allegro]**

meno f e molto cresc.





72 Allegro

Two systems of musical notation for measures 72-75. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics are marked *f* and *mf*.

73 [Allegro]

Two systems of musical notation for measures 76-79. The right hand includes triplets and eighth-note patterns. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics are marked *f* and *p*.

Two systems of musical notation for measures 80-83. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns. The left hand provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present.

74 Tempo moderato

f *legato più* *deciso*

legg. ma distintamente

75 Maestosamente, ma andando

f ma dolce *ten.* *non f*

76 [Maestosamente, ma andando]

77 Adagio (il Soprano con intimo accento e sempre cantando)

ten.

(le armonie dolcemente e tenute il possibile)

(il Basso molto sostenuto e piano)

78 Grave (Adagio molto)

mf *pp* *senza sord.* *egualmente e sostenuto*

79 [Grave]

ten.

sim. *sim.* *sim.* *sim.* *simile*

m. s.

80 Moderamente scherzando, un poco umoristico



81g Allegretto tranquillo
Con semplicità devota



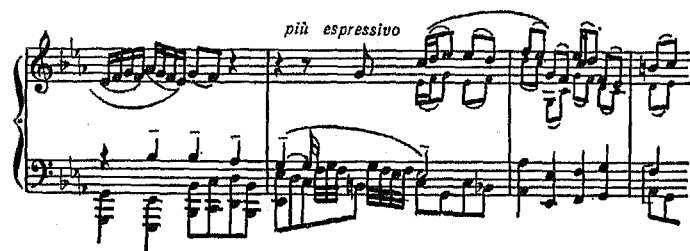
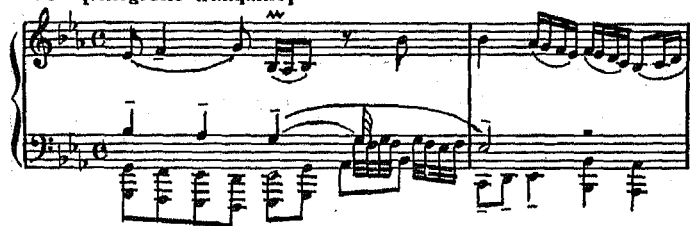
816



82 [Allegretto tranquillo]



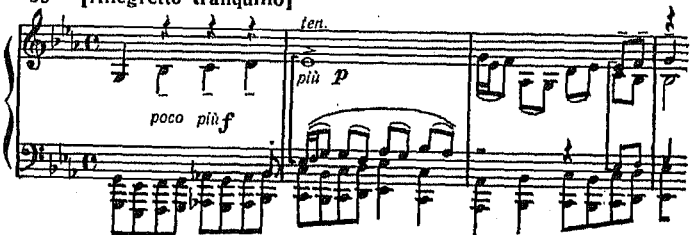
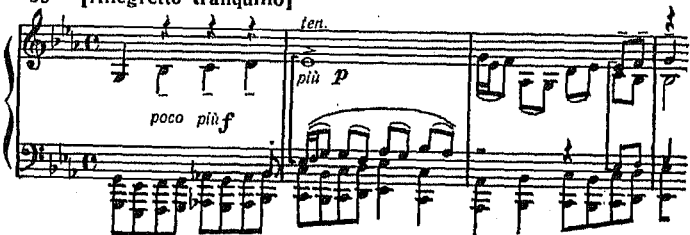
83 [Allegretto tranquillo]



84 [Allegretto tranquillo]



85 [Allegretto tranquillo]



Andante
Molto espressivo e tenuto il canto

soffo voce e legato

*con pedale
il basso dolce e sostenuto*

87

[Andante]

poco aumentando

ter.

calando

poco

88 [Andante]

poco più sonaro

più p

89 Adagio

(una corda)
p legato

(senza rallentando)

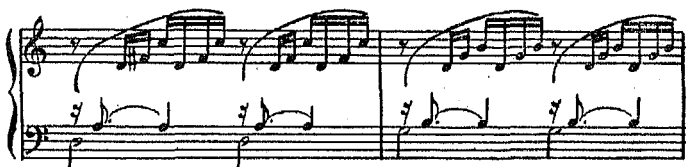
90 [Adagio]

adatto

(tre corde)

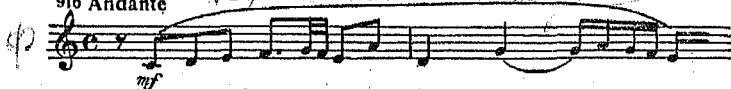
E due campi

91a [Andante con moto]



91b Andante

Voz del Reo Criminal



due N°

92 Allegro vivace e brillante

p leggiero scorrevole e poco legato





93 [Adagio]



94 Allegro moderato ed energico



95 Lento, con profondo sentimento ($\text{♩} = 42$)



96 Andante sostenuto

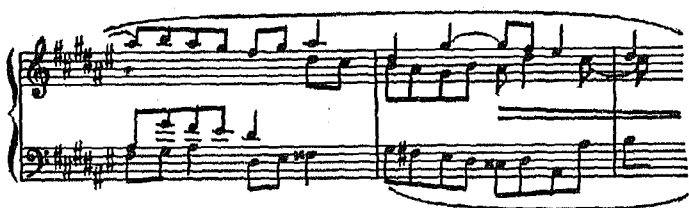
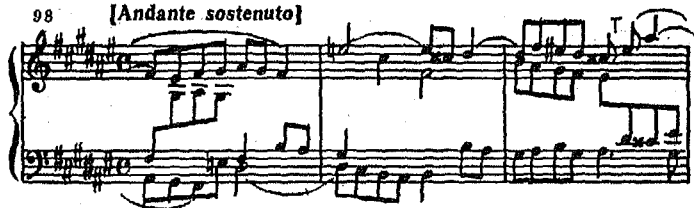


97 [Andante sostenuto]



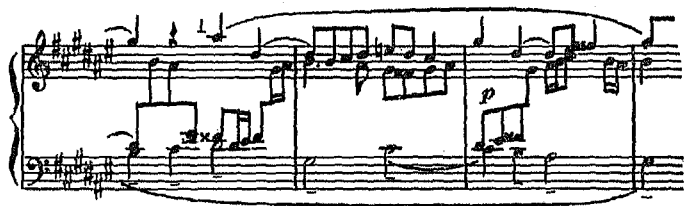
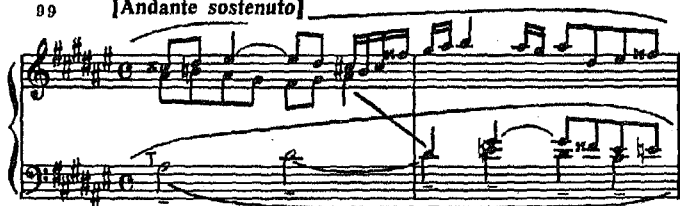
98

[Andante sostenuto]



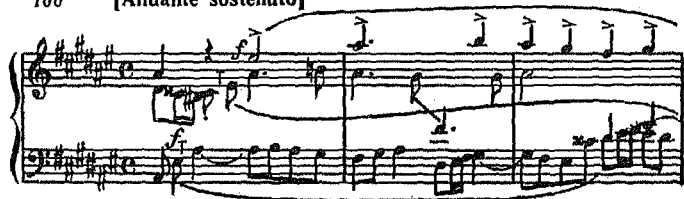
99

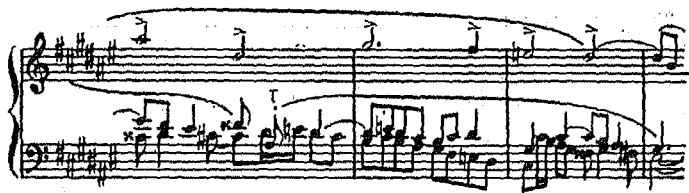
[Andante sostenuto]



100

[Andante sostenuto]





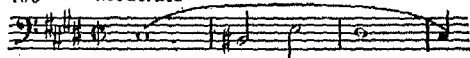
101 Andante espressivo



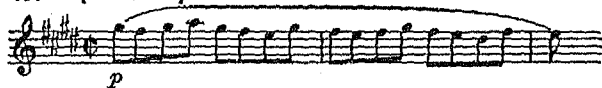
102 [Andante espressivo]



103 Moderato



104 [Moderato]

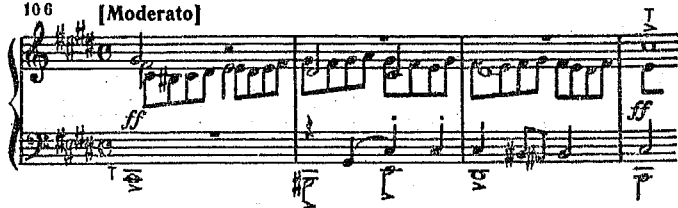


105 [Moderato]



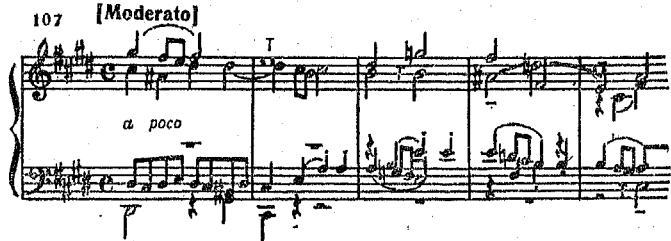
106

[Moderato]



107

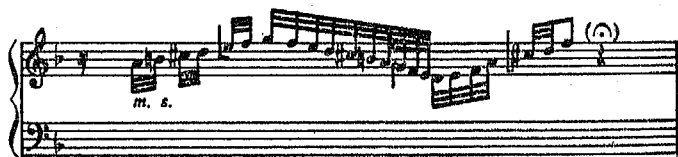
[Moderato]



108



109 Improvisando. Energico



Allegro ma non troppo

First system of music, measures 1-4. The right hand features a melody with eighth-note triplets and sixteenth-note patterns. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *mf* is present in the left hand.

Second system of music, measures 5-8. The right hand continues the melodic line with various rhythmic values. The left hand accompaniment remains consistent. The system concludes with a repeat sign.

110 Recitativo

Third system of music, measures 9-12, marked "Recitativo". The right hand has a more expressive, slurred melodic line. The left hand has a sparse accompaniment. Dynamic markings include *con espressione*, *mf legato*, and *poco p mf*. A trill (*tr*) is indicated in measure 10.

Fourth system of music, measures 13-16. The right hand features a melodic line with trills (*tr*) in measures 14 and 16. The left hand has a more active accompaniment. Dynamic markings include *pp*, *mf*, and *p*.

Fifth system of music, measures 17-20. The right hand continues with a melodic line, including a trill (*tr*) in measure 18. The left hand accompaniment is active. Dynamic markings include *più f*, *tr*, and *pp*.

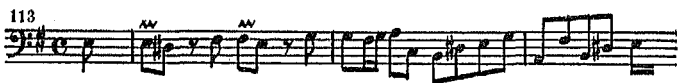
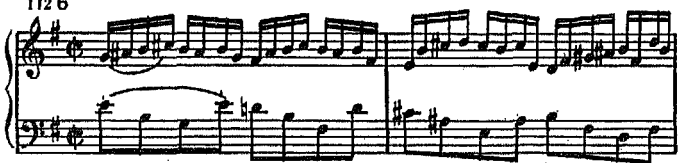
111

Sixth system of music, measures 21-24. The right hand has a melodic line starting with a *p* dynamic. The left hand has a steady accompaniment. The system concludes with a repeat sign.

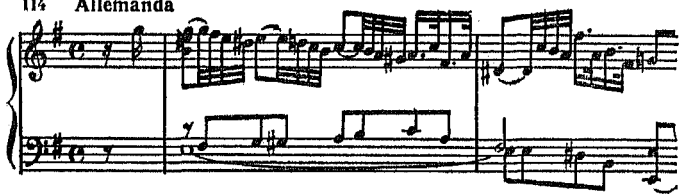
112a Toccata



112 6



114 Allemanda



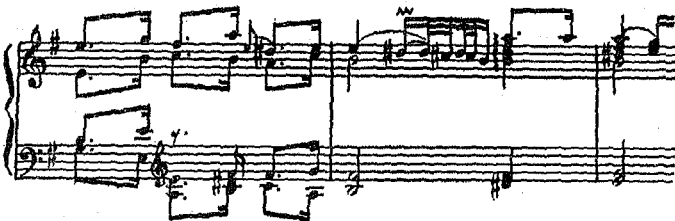
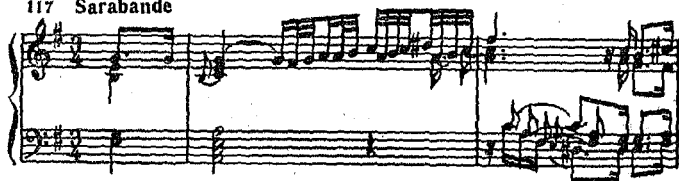
115 Corrente



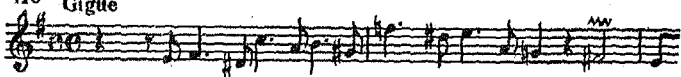
116 Air



117 Sarabande



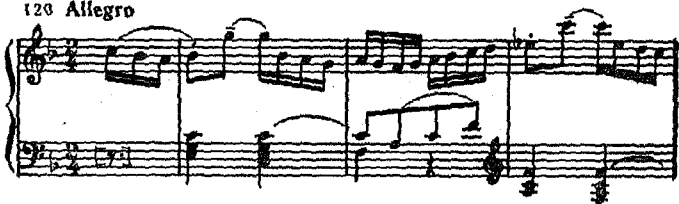
118 Gigue



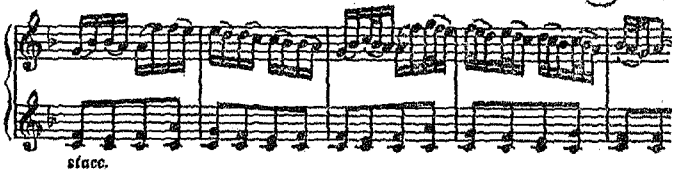
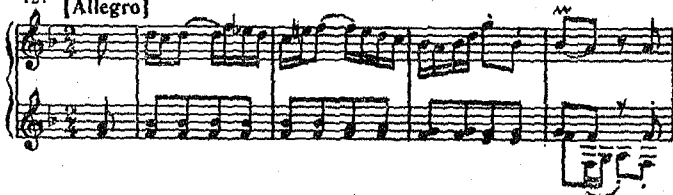
119



120 Allegro



121 [Allegro]

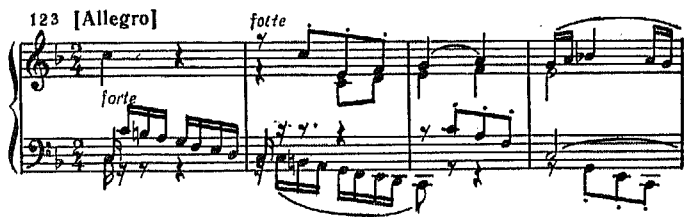


stacc.

122 [Allegro]



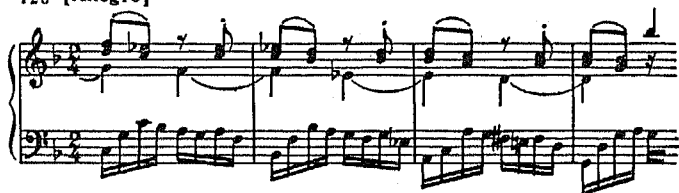
123 [Allegro]



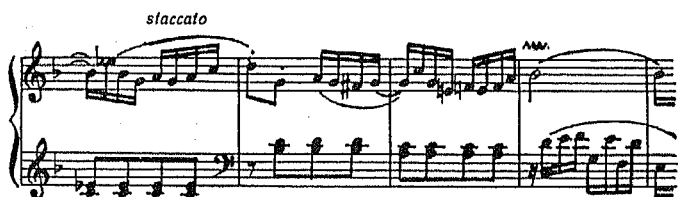
124 [Allegro]



125 [Allegro]



126 [Allegro]



127 **[Allegro]**

forte *(mf)* *piano*

128 **Andante** *piano*

forte *(mf)* *simile*

mf

129 [Andante]

(*p sub*) (*cresc.*)

130 [Andante]

(*p sub*) (*cresc.*)

(*p sub*) (*cresc.*)

(*p sub*) (*cresc.*)

131 Presto

forte



132 [Presto]



133 [Presto]



forte *piano*

piano

134a Allegro non troppo Ob. e Violini

3 Ob.
f
Archi Cor.
mf

1346 Ob.
p
Tutti
Fag.

135 Adagio
sempre piano

tr

136 Allegro [♩.=88]

Tutti *p*

137

138 Adagio

Zi - on hört die Wäch - ter

sin - gen,

S. Clo - ri - a sei dir ge - sun - gen mit

A. Clo - ri - a sei dir ge - sun - gen mit

T. Clo - ri - a sei dir ge - sun - gen mit

B. Clo - ri - a sei dir ge - sun - gen mit

Continuo

6 8 6 2 6 6

141 Unisono: Soprano ed Alto III
Tenore col Basso

f.
Und

wenn die Welt voll Teu - fel -

wär

Tromp.

S. *f*
Das Wort sie sol - len las - sen stahn und
Er ist bei uns wohl auf dem Plan mit

A. *f*
Das Wort sie sol - len las - sen stahn und
Er ist bei uns wohl auf dem Plan mit

T. *f*
Das Wort sie sol - len las - sen stahn und
Er ist bei uns wohl auf dem Plan mit

B. *f*
Das Wort sie sol - len las - sen stahn und
Er ist bei uns wohl auf dem Plan mit

Tutti f

1.
kein Dank da - zu - ha - ben.}
sei - nem Geis und Ga - ben.}

kein Dank da - zu - ha - ben.}
sei - nem Geis und Ga - ben.}

kein Dank da - zu - ha - ben.}
sei - nem Geis und Ga - ben.}

kein Dank da - zu - ha - ben.}
sei - nem Geis und Ga - ben.}

143 Chorus

(Chori I, II)

Fl., Ob., [f]
Vi., V-l.,
Coht., Org.

144 17 Chorus I

S. Kommt, Ihr Töchter, helft mir klagen

A. Kommt, kommt, kommt,

T. Kommt, kommt, kommt ihr

B. Kommt Ihr Töchter, helft mir klagen, kommt, ihr

17 Chorus I

mf

heißt mir kla - gen, kommt, ihr
 ihr Töch - ter, heißt mir kla -
 Töch - ter, heißt mir kla -
 Töch - ten, heißt mir kla - gen, kommt,

20

Töch - ter heißt mir kla -
 -gen, heißt mir
 ihr Töch - ter heißt mir kla -

kla - gen, kommt, Ihr Töch - ter helft
 - gen, kommt

145 **26** Chorus I

S. kla - gen, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein
 A. - gen, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein
 T. - gen, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein
 B. kla - gen, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein

Chorus II

S. Wen? Wie?
 A. Wen? Wie?
 T. Wen? Wie?
 B. Wen? Wie?

26
 [f] mf [f] mf

146 **30** Soprano in ripieno (Chori I. II)

O Lamm Got - tes un -

S. Lamm, kommt, ihr Töch - ter helft mir kla -

A. Lamm, kommt, ihr Töch - ter helft mir kla - gen, helft mir

T. Lamm, kommt, ihr Töch - ter helft mir kla -

B. Lamm, kommt, ihr Töch - ter helft mir kla -

30

- schul - dig,

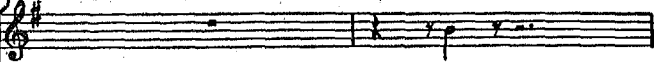
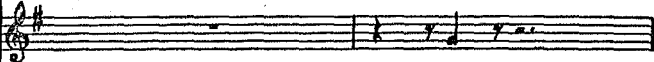
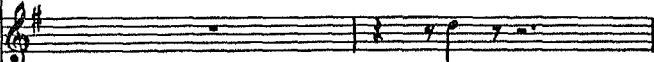

kla -

- gen, helft mir kla -

56

147

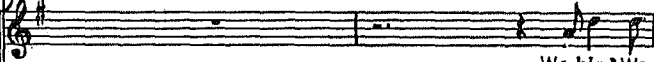
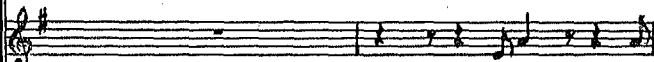

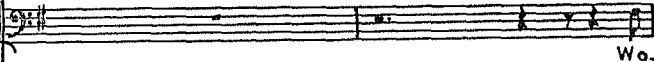
Chorus I

S.    

seht

seht

Chorus II

S.    

Wo.hin? Wo.

Wo.hin? Wo.

Wo.hin? Wo.

Wo.



mf

auf uns're Schuld,

auf uns're Schuld,

auf uns're Schuld,

auf uns're Schuld,

-hin?

-hin?

f

seht auf uns're Schuld.

seht auf uns're Schuld.

Wo-hin? Wo-hin?

Wo-hin? Wo-hin?

Wo-hin? Wo-hin?

Wo-hin?

mf

[3] Choral
148 Chori I, II

Fl., Ob., Herz. liebster Je-su, was hast du ver-
Vl., V-la.
Cont., Org.

bro - chen, daß man ein soch scharf Ur - teil hat ge -

[6]

- spro - chen? Was ist die Schuld, in was für Mjs - se -

- ta - ten bist du ge - ra - ten?

[9] 149 Recitativo Alto (Chorus I)

(Chorus I) Du lieber Hei - land du, wenn dei - ne

2. Fl.
Cont. pizz., Org.

[9]

Jün - ger tö - richt stel - ten, daß di - ses fromme Weib mit

Salben dei-nen Leib zum Gra-be will be-rei-ten,

This system contains a vocal melody and piano accompaniment. The vocal line is in D major and has a tempo of quarter notes. The piano accompaniment consists of a right-hand part with eighth-note chords and a left-hand part with quarter notes.

Aria
150 (Chorus I)

10

2 Fl.,
Cont., Org.

This system contains a woodwind and keyboard part. The woodwind part is for two flutes, and the keyboard part is for continuo and organ. The music is in D major and has a tempo of quarter notes. The woodwind part features a melodic line with some grace notes, while the keyboard part provides a harmonic accompaniment.

13

Alto (Chorus I)

Buß und Reu, Buß und Reu

This system contains an alto vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in D major and has a tempo of quarter notes. The piano accompaniment consists of a right-hand part with eighth-note chords and a left-hand part with quarter notes.

knirscht das Sün-den-herz ent-zwei,

This system contains a vocal melody and piano accompaniment. The vocal line is in D major and has a tempo of quarter notes. The piano accompaniment consists of a right-hand part with eighth-note chords and a left-hand part with quarter notes.

12 Arla
(Chorus II)

Fl.,
Vi., V-la,
Cont., Org.

6

Soprano (Chorus II)

Blu - te nur,

p

blu - te nur,

p

blu - te nur, du lie - bes Herz, blu - te nur, du lie - bes

Herz, blu - te nur, du lie - bes Herz, blu - te nur, du lie - bes

17 Herz,

13 Jesus

Wahr - lich, ich sa - ge

Str. *p*

euch: Ei-ner un-ter euch wird mich ver-ra-ten.

154 Allegro
Chorus I

S. Herr, bin ich's, bin ich's, bin ich's,
A. Herr, bin ich's, bin ich's, Herr, bin ich's, bin ich's,
T. Herr, bin ich's, bin ich's, Herr, bin ich's, bin
B. Herr, bin ich's, bin ich's,

19 Allegro

Str. bdp

Herr, bin ich's, Herr, bin ich's?
bin ich's, bin ich's, Herr, bin ich's?
ich's, bin ich's, Herr, bin ich's, bin ich's?
Herr, bin ich's, bin ich's, bin ich's?

Ob., Ich bin's, Ich soll - te bü - Ben, an
 Vi., V-la,
 Cont., Org.

Hän - den und an Fü - Ben ge - bunden in der Höl - Die
 5

Gel - Bein und die Ban - den, und was du aus - ge -
 9

stan - den, das hat ver - die - net mei - ne Seel.
 13

Je. Trin - ket al - le dar - aus; das ist mein Blut des
 Str.
 p

27

neu - en Te - sta - ments, wel - ches ver - gos - sen wird

30

für vie - le, zur Ver - ge - bung der Sün - den

157

18 Recitativo

Soprano (Chorus I)

(Chorus I) Wie wahl mein

Ob. d'am.,
Cont., Org.

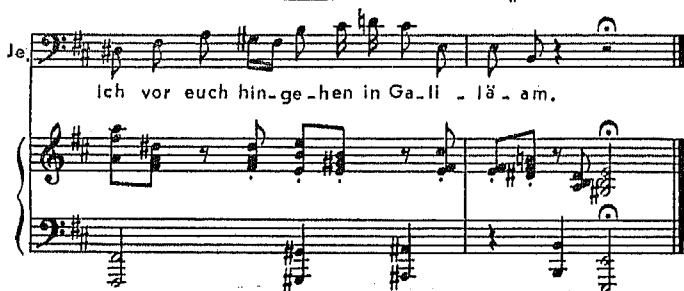
Herz in Trä - nen schwimmt,

Je. 
 Denn es ste_het ge_schrie_ben; Ich wer_de den Hir_ten

Je. 
 schla_gen, und die Scha_f_e der Her_de wer_den sich zer-

Moderato 11

e. 
 streuen. Wann ich a_ber auf_er_ste_he, will

Je. 
 Ich vor euch hin_ge_hen in Ga-ll - lä - am.

21 Choral
Chori I, II

Fl., Ob., Er - ken - ne mich, mein Hü - ter, mein
 Vl., V-la, von dir Quell al - ler Gü - ter, ist
 Cont., Org.

Hir - te, nimm mich an, Dein Mund hat mich ge -
 mir viel Gut's ge - tan.

6
 la - bet mit Milch und sü - ßer Kost, dein

Geist hat mich be - ga - bet mit mancher Him - mels lust.

[7]

Wahr-lich, ich sa-ge dir: Un die-ser Nacht,

Str.

p

e-he der Hahn krä-het, wirst du mich drei-mal ver-leug-nen.

161

[7]

Evangelist

E.

Und nahm zu sich Petrum und die zwei Söhne Zebedäi, und fing

Cont.
Org.*f*

[10]

E.

an zu trau-ern und zu za-gen.

Da sprach

E. Je - sus zu ih - nen: Jesus

Je. Mei - ne See - le ist be - trübt

Str.

p

13

Je. bis an den Tod; bleibet hier und wachet mit mir.

162

25 Recitativo
Tenore (Chorus I)

7. O Schmerz, hier zit - tert das ge - quäl - te

(Chorus I)

Fl., Ob., da cacc. *p*
Cont., Org.

PPP

4

T. Herz! Wie sinkt es hin, wie bleicht sein An-ge-

8

T. -sicht!

Chorus II

S. Was ist die Ur_sach al_ler sol_cher Pla - gen?

A. Was ist die Ur_sach al_ler sol_cher Pla - gen?

T. Was ist die Ur_sach al_ler sol_cher Pla - gen?

B. Was ist die Ur_sach al_ler sol_cher Pla - gen?

(Chorus II)

Str., Cont., Org.

26

Andante

(Chorus I)

Ob.,
Cont., Org.

Tenore (Chorus I)

13

T.

Ich will bei mei-nem Je-su wa-chen

p

164 Chorus II

p [sempre]

S. So schla - fen un - sre Sün - den ein,

p [sempre]

A. So schla - fen un - sre Sün - den ein,

p [sempre]

T. So schla - fen un - sre Sün - den ein,

p [sempre]

B. So schla - fen un - sre Sün - den ein,

(Chorus II)

p [sempre]

Fl., Str., Cont., Org.

165

27 Evangelist

E. Und ging hin ein wenig, fiel nieder auf sein Angesicht, und be-

(Chorus I)

Cont.
Org.

[4]

E. te-te, und sprach:

Jesus

Je. Mein Vater, ist's möglich, so gehe

Str. *p*

Je. dieser Kelch von mir, doch nicht wie ich will, sondern wie du willst.

166

[31]

Choral

Chori I, II

Fl.Ob., Was mein Gott will, das g'scheh allzeit, sein Will der ist der
 Vi.V-la, zu hel-fen den'n er ist bereit, die an ihn glauben
 Cont., Org.

be- ste; ste; er hilft aus Not, der fromme Gott, und

9

züch_tig_et mit Ma_ßen. Wer Gott ver_traut, fest

auf ihn baut, den will er nicht ver_las_sen.

167 Aria [Duetto]
 33 (Chorus I)

Fl., Ob.,
 Vi., V-la

un poco *p*

5

9

tr

Chorus I

T. 

B. 

Chorus II

T. 

B. 

Sind Blit_ze, sind Don_ner in Wol_ken ver.

Vivace

Cont.,
Org.


Sind Blit_ze, sind Don_ner in Wolken ver. schwun

schwun.den, Bli_tze, Don_ner, Bli_tze Don.

Sind Blit_ze, sind Don_ner in Wolken ver. schwun.

schwun.den, Bli_tze, Don_ner, Bli_tze Don.



Chorus I

S. sind Bli - tze, sind

A. sind Bli - tze, sind

T. sind Bli - tze, sind

B.

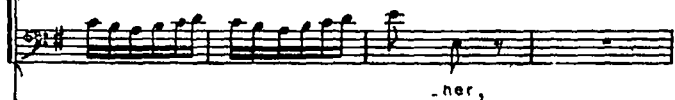
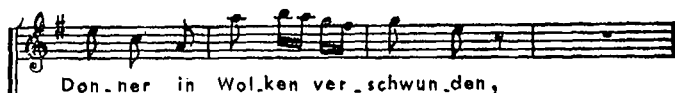
Chorus I

S. Don - ner in Wol - ken ver - schwun - den,

A. Don - ner in Wol - ken ver - schwun - den,

T. Don - ner in Wol - ken ver - schwun - den,

B. - ner,



35 Chori 1, II

Fl., Ob., d'am,
Vi. V-la,
Cont., Org.

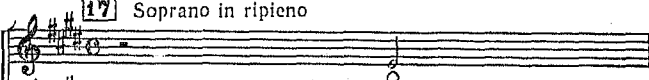
3

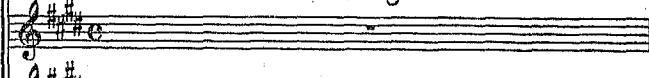
5


7

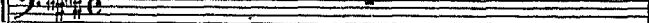
9

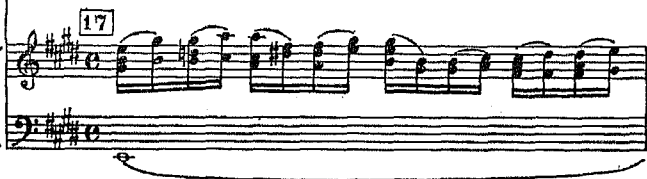
171 Soprano in ripieno

S. 

A. 

T. 

B. 



Mensch, be - wein dein

○ Mensch, be - wein dein

○ Mensch, be - wein dein

○ Mensch, be - wein dein



tr

Sün - de groß;

Sün - de groß, dein Sün - de

Sün - de groß, dein Sün - de

Sün - de groß, dein Sün - de

172

Alto (Chorus II)

A. Er hat ge - sagt: Ich kann den Tem - pel

Tenore (Chorus II)

T. Er hat ge - sagt: Ich

(Chorus II)

A. Got - tes ab - bre - chen

T. kann den Tem - pel Got - tes ab - bre -

A. und in drei - en Ta - gen den - sel - ben

T. - chen und in drei - en Ta - gen den -

A. 9 bau -

T. sel - ben bau -

A.  en, den sel ben bau .

T. 



0 6 6 6 4 5 3

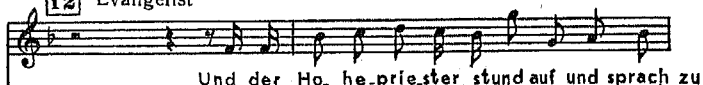
A.  - en.

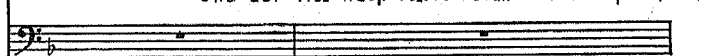
T.  - en.




6 6 6 6 7


12 Evangelist

 Und der Ho. he-prie-ster stund auf und sprach zu



(Chorus I)





6 5 4 3 6 6 5

ihm: Hoherpriester

Antwor-test du nichts zu dem, das diese wider dich

A_ber Je_sus schwieg stille.

zeu-gen? [87]

173

Aria

41 (Chorus II)

V-la d.g.,
Cont.,
Org.

Tenore (Chorus I)

Ge.duld, Ge.duld!

174 [6] Chorus I

S. Weis.sa.ge, weis.sa.ge, weis.sa.

A. Weis.sa.ge, weis.sa.ge, weis.sa.

T. Weis.sa.ge, weis.sa.ge, weis.sa. ge

B. Weis.sa.ge, weis.sa.ge, weis.sa. ge

Chorus II

S. Weis.sa.ge, weis.sa.

A. Weis.sa.ge, weis.sa. ge, weis.

T. Weis.sa.ge, weis.sa. ge, uns weis.

B. Weis.sa.ge, weis.sa. ge, uns weis.

[6] (Chori I, II)

- ge, weis-sa-ge, weis-sa-ge, weis-sa-ge,
 - ge, weis-sa-ge uns weis-sa-ge, weis-sa-ge,
 uns, weis-sa-ge uns weis-sa-ge, weis-sa-ge,
 uns, weis-sa-ge uns weis-sa-ge, weis-sa-ge,
 - sa-ge, weis-sa-ge, weis-sa-ge, weis-sa-ge,
 - sa-ge uns, weis-sa-ge, weis-sa-ge, weis-sa-ge,
 - sa-ge uns, weis-sa-ge, weis-sa-ge, weis-sa-ge,

175

Choral

4/4 Chori I, II

Fl. Ob.
 Vl. Vla. Wer hat dich so ge-schla-gen, mein Heil, und dich mit
 Cont. Org.
 Pla-gen so ü-bel zu-ge-richt? Du

9

bist. ja nicht ein Sün. der, wie wir und un. sre

Kin. der; von Mis. se. ta. ten weißt du nicht.

176 Evangelist

da er zu ihm sag. te: E. he der

Hahn krä. nen wird, wirst du mich

9

drei. mal ver. leug. nen. Und ging her. aus, und wei.

ne - te bit - ter - lich.

6b 7 5b

177

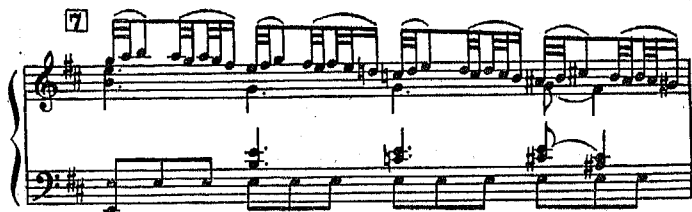
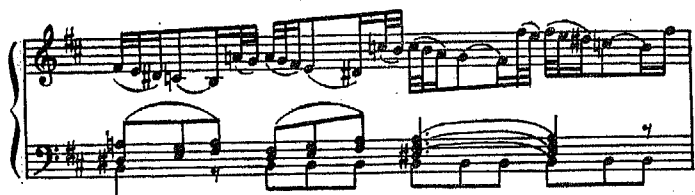
Aria

47 Chorus I

VI., Solo,
VI., V-la,
Cont., Org.

p sempre

tr



Alto (Chorus I) 9

Er - bar me dich,

A. er - bar me dich, mein Gott,

Chorus I

S. Bar - ra - bam!

A. Bar - ra - bam!

T. Bar - ra - bam!

B. Bar - ra - bam!

Chorus II

S. Bar - ra - bam!

A. Bar - ra - bam!

T. Bar - ra - bam!

B. Bar - ra - bam!

(Chori I, II)

4 # 5b

B. Laß ihn kreu - [zigen]

Fl., Ob.,
Vl., V-la,
Cont., Org.

180a

Recitativo

57

Soprano (Chorus I)

Er hat uns al-len wohl-ge-tan, Den Blin-den

(Chorus I)

Ob. d'cacc, *abatutta*

Cont., Org.

1806 Aria

58

(Chorus I)

Fl. Solo,

Ob., Ob. d'cacc. *stacc.*

Recitativo

[60] Alto (Chorus II)

Er - barm es Gott! Hier

(Chorus II)

p
Vi., V-la,
Cont. Org.

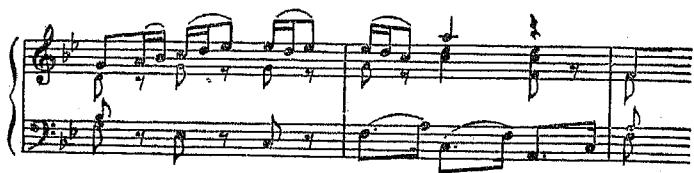
A. steht der Hei - land an - ge - bun - den. O

[3] A. Gei - ße - lung, o Schläg, o Wun - den!

1816 Aria

[61] (Chorus II)

Vi. unis.,
Cont. Org.

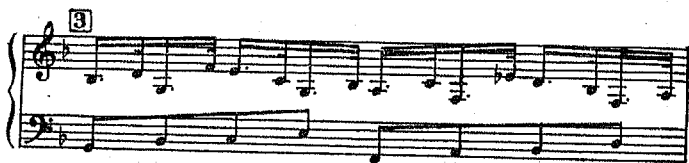


182

Aria

66

(Chorus I)



Chorus I

S. Sohn, so steig her-ab, so steig

A. Got - tes Sohn, so steig her-ab,

T. sel-ber. Bist du Got-tes Sohn, so steig

B. Sohn, so steig her-ab, so

Chorus II

S. Sohn, so steig her-ad, so steig

A. Got - tes Sohn, so steig her-ab,

T. sel-ber, bist du Got-tes Sohn, so steig

B. Sohn, so steig her-ab, so

her - ab, so steig

so steig her -

her - ab, so steig her -

- steig her - ab so steig her -

her - ab, so steig

so steig her -

her - ab, so steig her -

steig her - ab, so steig her -

Recitativo

[69] Alto (Chorus I)

Ach Gol - ga - tha,

Ob. d'cacc.,
Cont. Org.,
Vc. pizz.
Cb.

A. an - sel - ges Gol - ga - tha!

Alto (Chorus I)

Se -

p

11
. net,

[7] Adagio

E. sprach.
Jesus
E - li, E - li, la - ma, la - ma a - sab - tha - ni?

[7] Adagio

Choral

[72] Chori I, II

Fl., Ob.,
Vl., V-la,
Cont.,
Org.

Wenn ich ein mal soll schei - den, so
Wenn ich den Tod soll lei - den, so

schei - de nicht von mir!} Wenn mir am al - ler -
tritt du dann her - fur!}

bang - sten wird um das Her - ze sein, so

reiß mich aus den Angsten kraft dei ner Angst und Pein!

188

73 Evangelist

Und sie he da, der

(Chorus I)

Cont., Org.

Vor hang im Tem pel zer riß in zwei Stück,

von o ben an bis un ten

E. aus.

189 Chorus
(Chori I, II)

78

Fl. Ob.,
Vi. V-la,
Cont., Org.

4

8

p *pp*

f

190 [Largo ed un poco piano]

T. Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e

[Largo ed un poco piano]

S. I. *i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e -*

S. II. *- le - i - son, Ky - ri - e e -*

A. *i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e -*

T. *- le - i - son, Ky - ri - e e -*

B. *- i - son, e - le - i - son, e -*

- le - i - son.

- le - i - son.

- le - i - son.

- le - i - son.

- le - i - son.

- le - i - son.

192 **Alla breve. Moderato**

B. 
 Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,

193 **Vivace**

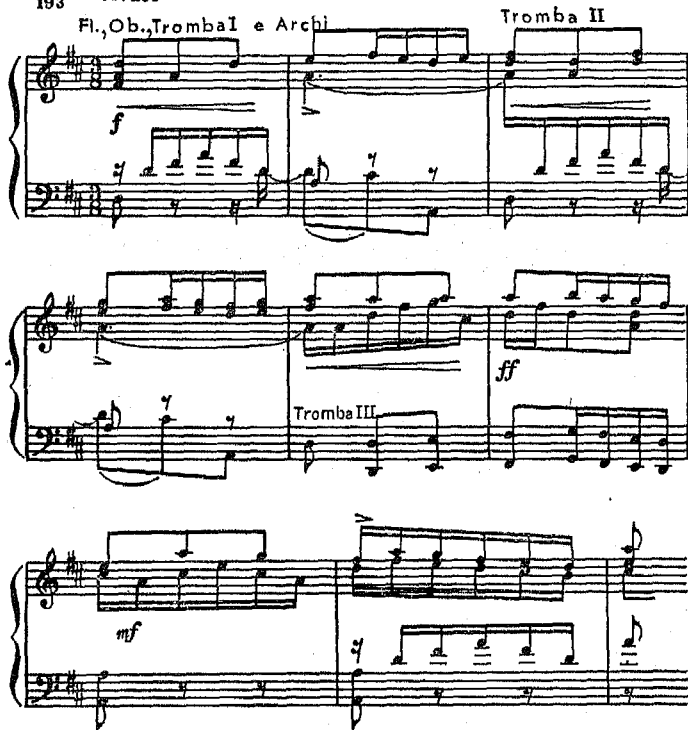
Fl., Ob., Tromba I e Archi Tromba II

f

ff

Tromba III

mf



194

[Tranquillo]

poco più di moto

S. I. 
 et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bonae vo - lun.



S. I. ta - tis, bo - nae vo - lunta -

A. Alt. et in

S. I. tis,

A. ter - ra pax ho - mi - ni. bus bonae volun - ta - tis,

195 Vivace

S. II. *f* Cum san - cto spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

A. *f* Cum san - cto spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

T. *f* Cum san - cto spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

B. *f* in glo - ri - a De - i

Vivace
Corno da caccia, Fl. Ob.

f Trombe

Timp.

S. I. *f* Cum sancto spi - ri - tu in glo - ria De - i Pa - tris]

S. II. Pa - tris, in glo - ria De - i Pa - tris]

A. *f* Cum sancto spi - ri - tu in glo - ria De - i Pa - tris]

T. Pa - tris, in glo - ria De - i Pa - tris]

B. Pa - tris, in glo - ria De - i Pa - tris]

mf *f*

196

Lento

A. Qui tol - lis pec - ca - ta

T. Qui tol - lis pec - ca -

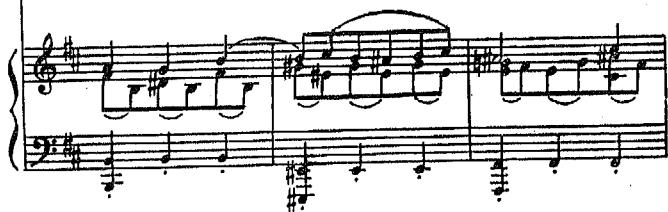
Lento


S.  Qui

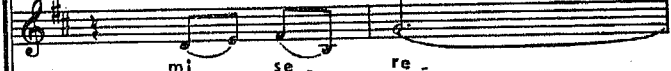
A.  mun - di, mi-se-re-re no-bis,

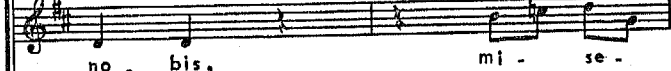
T.  -ta mun - di, mi-se-re-re

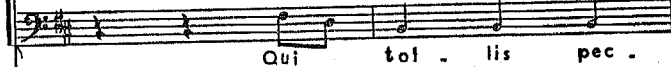
B. 




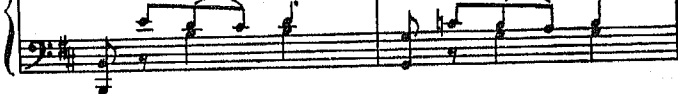
 tol-lis pec-ca-

 mi-se-re-

 no-bis, mi-se-

 Qui tol-lis pec-

Fl. 



ta mun - d),
re no -
ca ta mun -

197

Largo

Largo Et in - car.

Viol. I, II

S.I Et in - car. na - tus est,
S.II Et in - car. na - tus est,
A. na - tus est, in - car. na - tus est,
T. Et in - car. na -
B.

Et

198 Poco adagio
Viol. e Flauti

Piano accompaniment for Violins and Flutes. The music is in 3/4 time, key of D major. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* and *dim.*

Vocal and piano accompaniment for the first system. The vocal parts (Soprano and Alto) enter with the lyrics "Cru - ci - fi - xus,". The piano accompaniment continues with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf*, *sf*, and *mf* for the vocal parts, and *p*, *pp*, and *mp* for the piano accompaniment.

Vocal and piano accompaniment for the second system. The vocal parts (Alto, Tenor, and Bass) continue the lyrics "Cru - ci - fi - xus,". The piano accompaniment continues with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *sf*, *mf*, *sf*, and *mp* for the vocal parts, and *cresc.*, *mp*, and *p* for the piano accompaniment.

[Largo]

S. *cru - ci - fi - xus e - ti -*

A. *cru - ci -*

T. *cru -*

B.

am pro no - bis sub Pon_tio Pi - la - [to]

- fi - xus e - ti. am pro no - bis sub Pon_tio]

- ci - fi - xus

cru - ci - fi - xus

200 Allegro un poco maestoso

S. I. Et re - sur - re - xit, re - sur -

S. II. Et re - sur - re - xit, re - sur -

A. Et re - sur - re - xit, re - sur -

T. Et re - sur - re - xit, re - sur -

B. Et re - sur - re - xit, re - sur -

Allegro un poco maestoso

Trombe, Timp.

Fl., Ob., Viol.

- re - xit,

- re - xit,

- re - xit,

- re - xit,

- re - xit,

- re - xit,

mf

S. I. Con - fi - te, or, confi - te -

S. II. Con - fi - te, or, confi -

A. Con -

T.

B.

senza Str.

Organo

- or u - num ba - pti - sma,

te - or u - num ba - pti [sma]

fi - te - or con - fi - te - or

Con - fi - te - or, con - fi -

Con - fi [te, or]

[Adagio]

S. I. rum. Et ex - pe -

S. II. rum. Et ex - pe -

A. rum. Et ex - pe -

T. rum. Et ex - pe -

B. Et ex - pe -

-cto, ex - pe - cto re [surrectionem]

-cto, ex - pe - cto re [surrectionem]

-cto, ex - pe cto re sur - re - cti - o - [nem]

-cto, ex - pe cto re sur - re - cti - o - [nem]

-cto, ex - pe - [cto]

Vivace ed allegro

S. I. et ex - pe - cto, ex - pe - cto, ex -

S. II. et ex - pe - cto, ex - pe -

A. et ex - pe -

T. et ex - pe - cto, ex - pe -

B. Vivace ed allegro et ex - pe - cto, ex -

Tutti gli Str.

- pe - cto re - sur - re - cti -

- cto, re - sur - re - cti - o -

- cto, ex - pe - cto re - sur - re - cti -

- cto re - sur - re - cti -

- pe - cto, re - sur - re - cti - o -

- o - nem mor - tu - o - rum
 - nem mor - tu - o - rum
 - o - nem mor - tuo - rum
 - o - nem mor - tu - o - rum
 - nem mor - tu - o - rum

The vocal score consists of five staves, each with a vocal line and Latin lyrics. The lyrics are: "- o - nem mor - tu - o - rum". The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. The first four staves are vocal parts, and the fifth staff is a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

204

Largo

The piano accompaniment for the Largo section consists of two staves. The music is in a key with two flats (Bb and Eb) and a common time signature. The tempo is marked "Largo". The right hand features a melodic line with a trill (tr) in the first measure, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Alt

A - gnus De -

i qui tol - lis pec - ca - ta mun -

205

Alla breve. Moderato pietoso

S. Do - na
A. Do - na no -
T. Do - na no - bis pa - cem,
B. Do - na no - bis pa - cem, pa -

Fl. I, Ob. I con Viol. I
Fl. II, Ob. II
con Viol. II

-na no - bis pa -
 no - bis pa - cem, do - na no -
 - cem, do - na no - bis,
 do - na no - bis,

- cem, do - na no - bis
 - bis,
 do - na no - [bis]
 pa - cem, pa - [cem]

СОДЕРЖАНИЕ

От авторов	3
Глава 1. Обзор истории музыкального искусства до начала XVIII века	6
Искусство древнего мира и античности	6
Искусство средневековья	24
Музыкальная культура Возрождения	45
Музыкальная культура XVII века	56
Глава 2. Георг Фридрих Гендель	88
Ораториальное творчество	96
Оратория «Самсон»	104
Инструментальное творчество	123
Клавирная музыка	124
Оркестровая музыка	130
Глава 3. Иоганн Себастьян Бах	137
Органное творчество	153
Токката, Adagio и fuga до мажор	156
Органнне хоральные прелюдии	164
Клавирное творчество	171
«Хорошо темперированный клавир»	177
«Хроматическая фантазия и fuga»	202
Партита № 6, ми минор	209
Итальянский концерт	216
Оркестровая музыка	226
Вокально-инструментальное творчество	236
«Страсти по Матфею»	246
Месса си минор	279
Заключение	300
Нотные примеры	309

Гивенталь И., Щукина Л.

Г46 Музыкальная литература: Учеб. пособие.
Вып. 1. Г. Ф. Гендель, И. С. Бах.—2-е изд.,
испр. и доп.— М.: Музыка, 1986.— 444 с., нот

В учебном пособии по курсу западноевропейской музыкальной литературы рассматривается творчество Г. Ф. Генделя и И. С. Баха. Во втором издании добавлена вводная глава, в которой дается обзор музыкальной культуры западноевропейских стран от древнейших времен до начала XVIII века.

Предназначается для теоретико-композиторских отделений музыкальных училищ и исполнительских факультетов музыкальных вузов.

Ирина Александровна Гивенталь
Любовь Давыдовна Щукина

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

В ы п у с к 1

Г. Ф. Гендель, И. С. Бах

Издание второе, исправленное и дополненное

Редактор *К. Кондахчан.*

Художник *А. Колесников.*

Худож. редактор *А. Головкина*

Техн. редакторы *С. Велоглазова, Т. Сергеева.*

Корректор *Г. Мартемьянова.*

ИБ № 3328

Подписано в набор 27.05.85. Подписано в печать 10.12.85.
Формат бумаги $84 \times 108^{1/32}$. Бумага типографская № 2.
Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем печ. л.
14,0. Усл. п. л. 23,52. Усл. кр.-отт. 23,65. Уч.-изд. л. 24,22.
Тираж 35 000 экз. Изд. № 8881. Зак. № 660. Цена 1 р. 30 к.

Издательство «Музыка», 103031 Москва, Неглинная, 14

Ленинградская типография № 2 головное предприятие
Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского
объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой
Союзполиграфпрома при Государственном комитете
СССР по делам издательств, полиграфии и книжной
торговли. 198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский
проспект, 29.

ВЫШЛИ И ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ

Учебники и учебные пособия

ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧИЛИЩ

Алексеев Б., Мясоедов А. Элементарная теория музыки

Гивенталь И., Щукина Л. Музыкальная литература. Вып. 1. Г. Ф. Гендель, И. С. Бах. Учеб. пособие

Давыдова Е. Методика преподавания сольфеджио: Учеб. пособие

Русская музыкальная литература: Учеб. пособие. Вып. 3

Русская музыкальная литература: Учеб. пособие. Вып. 4

Советская музыкальная литература: Учеб. пособие. Вып. 2 / Сост. Е. Бокщанина

Тюлин Ю., Привано Н. Учебник гармонии

Упражнения по элементарной теории музыки: Учеб. пособие

*Вышедшие из печати издания поступают в магазины,
распространяющие музыкальную литературу.*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

ВЫШЛИ И ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ

Учебники и учебные пособия

ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗОВ

Анализ музыкальных произведений: Учеб. пособие для вокальных факультетов

История полифонии: В 7-ми вып. Вып. 4. Западноевропейская музыка XIX — начала XX в. / Протопопов В.

Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г.: Учебник. В 2-х кн. Кн. 1

Мазель Л. Строевые музыкальных произведений: Учеб. пособие

Розанова Ю. История русской музыки: Учебник. В 3-х т. Т. 2. Кн. 3. П. И. Чайковский

Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах: Учеб. пособие

Ушкарев А. Основы хорового пения: Учебник

*Вышедшие из печати издания поступают в магазины,
распространяющие музыкальную литературу.*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»