



Нидерландские
композиторы

XV-XVI

веков

В. КОННОВ

Нидерландские
композиторы
XV-XVI
веков

ПОПУЛЯРНАЯ МОНОГРАФИЯ



ЛЕНИНГРАД • МУЗЫКА • 1984

ВВЕДЕНИЕ

НИДЕРЛАНДСКИЕ ПОЛИФОНИСТЫ: КТО ОНИ?

Этот вопрос встает перед многими слушателями, посещающими концерты старинной музыки. Творчество Жоскена Депре, Орландо Лассо, а также других представителей этой удаленной от нас в глубь веков композиторской школы сегодня перестало быть достоянием кабинетных ученых-историков, оно привлекает к себе внимание не только музыкантов-профессионалов, но и музицирующих любителей. Возникает вполне оправданный интерес и к творцам этого высокого искусства, и к музыкальной поэтике и стилистике их произведений. Интерес этот тем более закономерен, что популярность, доступность нидерландской музы даже сейчас все-таки не достигает уровня всемирно прославленной школы живописи так называемых «старых нидерландцев». Каждый образованный человек знает по меньшей мере имена Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, Луки Лейденского, Иеронима Босха, Питера Брейгеля Старшего; их творения сохраняют силу художественного воздействия вплоть до сегодняшнего дня. Имена же и музыкальное наследие их современников-композиторов продолжают оставаться известными сравнительно немногим.

Полезно напомнить, что творчество нидерландских полифонистов сейчас только еще начинает возрождаться к новой активной жизни после более чем двух веков прочного забвения. Старые нидерландцы разделили эту участь вместе с Монтеверди, Шютцем; вместе с ними достаточно длительное время — около века — было в забвении творчество Баха. И

вот сейчас, когда музыка нидерландских полифонистов стала возвращаться к слушателям, возникает вопрос: не потеряла ли она своего художественного значения?

И сопоставимы ли открытия музыки с достижениями живописи, скульптуры и литературы того периода? По этим вопросам специальная литература, существующая как на русском, так и на иностранных языках, предлагает порой самые противоречивые суждения. И дело не только в том, что музыка той эпохи дошла до нас не полностью, что сохранилось мало фактов из жизни ее творцов. Начиная с далеких времен и вплоть до нашей современности деятельность нидерландских полифонистов вызывала самые различные оценки. Художественный мир основоположника нидерландской школы Й. Окегема сегодня нередко оценивают как проявление поздней готики, как мистически-восторженное преломление религиозной настроенности. Современники же сравнивали его с Донателло, одним из наиболее последовательных борцов за светский гуманизм Возрождения, одним из предшественников Микеланджело. Взаимоисключающие оценки вызывало творчество центральной фигуры нидерландской композиторской школы Жоскена Дебре. Ведущий теоретик и идеолог нидерландской полифонической школы Глареан считал творчество Жоскена высшим, классическим выражением *ars perfecta* — «совершенного искусства», находящего свое выражение в полифонической мессе и мотете — жанрах, обобщивших всю историю развития европейского культового многоголосия. Согласно мысли Глареана, в этом искусстве ничего нельзя изменить без того, чтобы оно не впало в деградацию. С этой точки зрения в дальнейшем сторонники *ars perfecta* осуждали творцов оперы, в том числе великого Монтеверди.

Однако уже современники Жоскена усматривали в его творчестве совершенно другие эстетические качества: он признавался творцом нового искусства, в основу которого было положено не готическое растворение личности в универсуме, боге, но ренессансное выражение внутреннего мира человека

(не кто иной как сам Глареан упрекал Жоскена в непочтительном отношении к средневековым ладам — фундаментальной основе музыкального языка «совершенного искусства»). В XVI веке Жоскена в равной мере ценили деятели таких непримиримо-враждебных идеологий, как папство и лютеровская Реформация.

Весьма разноречивы и суждения современных ученых. Характеризуя нидерландскую полифоническую школу, В. Д. Конен пишет: «Это была эпоха, когда во всех областях умственной деятельности мощно расцвела светская мысль, а высшие проявления в музыке оказались глубоко подчиненными религиозному строю чувств» (14, 29)¹. Напротив, автор известного учебника по истории зарубежной музыки К. К. Розеншильд отмечает в нидерландской музыке того времени «особую торжественность светского, мирского плана»; он указывает также, что еще на рубеже XIX и XX веков великий русский композитор С. И. Танеев справедливо подчеркивал глубоко народные истоки творчества нидерландских композиторов (23, 141).

Такая противоречивость суждений может быть объяснена двумя причинами. Прежде всего — сложным, противоречивым характером самого музыкального творчества той эпохи. Эта особенность творчества композиторов нидерландской полифонической школы будет раскрыта в дальнейшем изложении. Однако для современного массового слушателя существуют еще и специфические языковые трудности. В изобразительных искусствах от эпохи Возрождения вплоть до начала XX века не было столь крупных стилевых перемен, которые привели бы к такому значительному «интонационному барьеру», как тот, что возник между музыкой средневековья, Ренессанса и XVII века, с одной стороны, и музыкой XIX и XX столетий — с другой.

¹ Здесь и дальше цифры в скобках указывают: первая (курсивом) — порядковый номер источника по списку использованной литературы, помещенному в конце книги; вторая — страницу указанного источника. — Ред.

Начиная со второй половины XVIII века в европейской музыке утверждается мажоро-минор — звуковая система, которая вплоть до сегодняшнего дня служит основой европейского музыкального сознания (формирование иных звуковых систем в профессиональном композиторском творчестве XX века все же не смогло окончательно поколебать господствующее положение мажоро-минора в общественном музыкальном сознании). Становление мажоро-минорных ладов открыло путь колоссальному прогрессу музыкальной культуры, связанному с рождением оперы, симфонии, классической сонаты, камерной, инструментальной и вокальной музыки (фортепианной миниатюры, романса). Однако в истории часто бывает, что значительные завоевания в научной и культурной жизни общества влекут за собой определенные потери. Особенно ощутимыми они оказались в музыке на рубеже середины XVIII века. Окончательное утверждение мажоро-минора повлекло за собой длительное забвение всего предшествовавшего пласта музыкальной культуры: произведения Баха и Шютца, Монтеверди и Пёрселла, не говоря уже о нидерландских, итальянских и французских мастерах XV—XVI веков, на долгие годы, десятилетия и даже столетия исчезали из концертного репертуара.

До начала XVII века в европейской профессиональной музыке господствовали почти исключительно мелодические лады семиступенной диатоники (так называемые средневековые лады), являвшиеся основой народно-песенной традиции древнейшего слоя, возникшего приблизительно в XIV—XV веках. «Интонационный словарь» эпохи, не знавшей современного мажора и минора со свойственной им гармонической функциональностью, столь же значительно отличался от современного, как литературные обороты древнего гомеровского эпоса отличаются от стилистики шекспировских драм, как наивно-угловатая (на первый взгляд) живопись старинных средневековых икон — от реалистической живописи Рембрандта. Пробуждение к новой жизни этого огромного и притом неоднородного стилистового пласта старинной музыки

началось в XIX веке с его, так сказать, «периферии» — с наследия XVIII века. Оно легче входило в слуховое сознание современников, потому что представляло собой сочетание стилевых черт старинной доклассической эпохи, обобщенной великим Бахом, и новой, «классицистской», в отдельных чертах предвидевшейся Бахом, но впервые поднятой на недостижимую художественную высоту мастерами Венской классической школы — Гайдном, Моцартом и Бетховеном. И не случайно, что именно возрождение Баха композиторами-романтиками XIX века положило начало длительному процессу реабилитации художественных ценностей доклассической эпохи, процессу, который сегодня дошел до своеобразного возрождения самого музыкального Ренессанса. Более того, отдельные исполнительские коллективы с успехом начинают пропагандировать ценности музыкальной культуры средневековья, еще дальше продвигаясь в глубь веков.

Эпоха XV—XVI веков не знала светских публичных форм концертной жизни. Для нее были характерны три разновидности форм музицирования, свойственные всей культуре средневековья и соответствовавшие социальным запросам трех слоев феодального общества: светских феодалов, духовенства и третьего сословия (в него входили как крестьяне, так и ремесленники и зажиточные бюргеры средневековых городов). Речь идет о светской профессиональной музыке, культовой музыке и народном творчестве. Народное творчество (фольклор, т. е. песни и танцы устной традиции) в ту эпоху было основной демократической формой светского музицирования. Очень важно, что именно Нидерланды славились своей богатейшей народно-песенной культурой. Народ Нидерландов был очень музыкален. Имеется свидетельство итальянца Гвиччиардини, писавшего в 1556 году о Нидерландах, что «в народе, не учившись петь вместе, поют в высшей степени красиво и гармонически правильно» (9, 294). Есть также данные о том, что в XV—XVI веках музыку в Нидерландах любили больше, чем живопись и скульптуру.

Именно в песенном фольклоре возникла раньше всего яркая, реалистически-светская образность, основным носителем которой была сочная мелодика; на нее и опирались в дальнейшем нидерландские композиторы.

Многие из этих песен зазвучали в полифонических мессах нидерландских композиторов: не только в неизменном виде, как цитаты, но и в качестве первоосновы индивидуального мелодического языка.

Расцвет фольклора чрезвычайно важен для понимания происходивших в музыке Нидерландов процессов обновления. Бытование фольклора было связано не только с музицированием крестьянства, но и с новой бюргерской культурой нидерландских городов. Об этом свидетельствует наличие объединений народных музыкантов — менестрелей, а также так называемые «риторические камеры» — своеобразные литературно-ремесленные цехи, в которых музицирование подвергалось строжайшей и изощренной формальной регламентации. Своды правил подобных объединений можно себе представить по знаменитой «бекмессеровщине», осмеянной Вагнером в опере «Нюрнбергские майстерзингеры». И тем не менее народное творчество Нидерландов буквально било ключом. Оно и явилось плодотворной почвой, на которой расцвели наиболее ценные образцы профессионального музицирования.

Переходя к профессиональным жанрам, отметим: сложность восприятия нидерландской полифонии для современных слушателей в том, что она воплощает новый строй чувств в устаревших сегодня формах музицирования. Музыкальная жизнь Нидерландов рассматриваемого периода содержала в себе значительные пережитки средневековья, почти полностью сошедшие с исторической сцены в середине XVIII века.

Особенно это касалось светской профессиональной музыки, которая в основном бытовала в капеллах влиятельных светских феодалов, и прежде всего бургундских герцогов.

Светская аристократия в лице бургундских герцогов и их двора заботилась не о возрождении античной учености и

утонченности нравов, как это имело место в Италии, а о возвращении престижа былой рыцарской доблести. Основная задача их капелл — оформление торжественных ритуалов княжеских дворов. В условиях, когда музыка состояла на службе узкого круга аристократии и придворных, она отходила от традиции народно-песенного демократического искусства, склоняясь к изощренности, формальной ухищренности изложения. Но главное — ее роль ограничивалась в основном развлекательными функциями. Это вело к облегченности, поверхностности, снижению этического и эстетического уровня. Художник, попадавший в зависимость от светского феодала, низводился на низшую ступень общественной лестницы, до положения «музыкального лакея». Именно потому в исторических условиях рассматриваемого периода светские профессиональные жанры в творчестве нидерландских композиторов не достигли вершин, доступных культовой музыке.

Ясно, что в этих условиях крупнейшие композиторские силы устремлялись в церковь. Однако церковь сковывала возможности выявления нового ренессансного свободомыслия необходимостью придерживаться допущенных в богослужении образных представлений, регламентированных форм и жанров.

Вместе с тем у культовых жанров было два огромных преимущества. Первое — это возможность значительного углубления идейно-этического содержания. Не следует забывать, что в эпоху средневековья соборы и монастыри являлись крупнейшими центрами образованности. При монастырях были крупные библиотеки, в которых хранились также и рукописи музыкальных произведений. Высшие чины духовного звания так или иначе должны были заниматься разработкой проблем теологии, которая в те времена была неразрывно связана с философией. Вне разработки теологических проблем было немыслимо построение ни новой гуманистической философии, ни новой научной картины мира. Догматические ограничения, налагаемые на художественное

творчество, связанное с религиозной тематикой, приходилось обходить сложными путями.

Второе: именно для музыкантов работа на заказ . церкви была в то время исключительно плодотворной, ибо в исторических условиях средневековья только церковь давала возможность широкого публичного исполнения профессиональной музыки. Учитывая необходимость глубокого идейно-эстетического воздействия на верующих, церковь вынуждена была приспособляться к музыкальным запросам широких народных масс. Поэтому ее деятелям приходилось терпимо относиться ко все более широкому проникновению в традиционные культовые жанры образности и языка народного искусства.

Столь разнородный музыкальный быт выдвинул жанры, в целом далекие от современной музыкальной культуры, но верно отражавшие «многоукладность» культуры XV—XVI веков. Уже к концу первой четверти XV века становятся характерными три основных жанра «крупный», «малый» и «промежуточный» (они были выделены влиятельным музыкальным теоретиком И. Тинкторисом в 1475 году): *месса*, *песня (шансон)* и *мотет*.

Специфической особенностью музыки того времени являлся сугубо вокальный характер названных жанров. Это, конечно, не означает, что отсутствовали музыкальные инструменты и инструментальное музицирование. Однако инструментальная музыка и по тематизму, и по принципам мышления, и по формам, и по образности всецело находилась в зависимости от вокальной. Наиболее распространенным было ансамблевое инструментальное музицирование: в основу его брали хоровые произведения. Другим путем проникновения инструментария в вокально-хоровую культуру была возможность восполнить отсутствующий голос инструментом, или, по-видимому, широко практиковавшиеся дублировки вокальных голосов инструментами, по преимуществу духовыми. Так обстояло дело в жанрах профессиональной музыки. В музыке же устной традиции получили распространение и зачатки специфически инструментальной музыки в виде бытовых танцев, импровизаций на излюбленном бытовом струнном инструменте

— лютне, а также на органе или иных клавишных инструментах. Однако лишь к началу XVII века эти ростки инструментальной музыки стали уравниваться в правах с музыкой вокальной. Интересующий же нас период музыкальной культуры Нидерландов показателен как раз господством вокальных жанров.

Светская вокальная полифония была представлена полифонической *шансон* (песней). Название это обобщает ряд частных разновидностей светской вокальной лирики, имевшей в своей основе преимущественно любовные сюжеты. Старинная полифоническая шансон в творчестве нидерландских композиторов претерпела значительные изменения, о чем будет сказано в дальнейшем; сейчас же необходимо указать на истоки этого жанра — многоголосные рондели, лэ, виреле, баллады. Эти жанры со сложными и разнообразными системами рифмовки текста и повторов («рефренов») музыкального материала родились в музыкально-поэтическом творчестве французских трубадуров и труверов в XIII веке. Однако время рождения полифонической песни — XIV век. В творчестве знаменитого французского поэта и композитора Г. де Машо (1300—1377) «словесная» лирика воплощается уже многоголосно: к поющемуся верхнему голосу добавляются один, два или три голоса, исполняемых инструментами. Однако здесь нельзя говорить о сольной песне с сопровождением: все голоса такого многоголосия, безотносительно к тому поются они или исполняются на инструментах, имеют одну и ту же — вокальную — природу; речь может идти лишь о более индивидуализированном характере мелодического рисунка верхнего (поющего) голоса. Разумеется, нельзя говорить и о мало-мальски самостоятельной роли «инструментального сопровождения»: до рождения современной камерной вокальной лирики еще без малого два века. Однако и в границах этих скромных возможностей Машо, а за ним представители ранней культуры полифонической песни Дюфаи и Беншуа умели достигать тонких выразительных эффектов, преодолевая

манерность, вычурность аристократического искусства в опоре на демократическую песенность.

К другой группе жанров, характерных для творчества нидерландских композиторов, относятся *месса* и *мотет*. Месса — жанр культового музицирования (исполнялась по ходу церковной службы), мотеты писались как на светские, так и на духовные сюжеты. Тем не менее между этими жанрами очень много общего. В процессе исторического развития нидерландской школы светские мотеты были вытеснены полифонической многоголосной песней; с другой стороны, уже начиная с Машо, многочастная полифоническая месса начала трактоваться как своеобразный цикл мотетов на литургический текст. В отличие от шансон, в которой, как правило, один и тот же напев повторяется с разными строфами текста (как в современной строфической или куплетной песне), мотет в целом представляет собой свободную, не регламентированную композицию, состоящую из ряда контрастных по материалу разделов. Чередование, последовательность этих разделов, их выразительность определяются смыслом текста, лежащего в основе мотета.

Внутреннее строение каждой из частей мотета на ранней и на поздней стадиях развития нидерландской полифонической школы бывало различным, однако существенна общая черта, отличавшая тогда мотет от песни: песня основывалась на оригинальном тематическом материале, мотет — на заимствованном. Такой заимствованный материал называется кантусом фирмусом¹. На кантус фирмус «наслаивались» («надстраивались») контрастирующие верхние голоса. В эпоху

¹ Cantus firmus (лат.; букв.— сильное, твердое пение) — главная, неизменная мелодия в контрапункте, заранее заданная тема полифонического многоголосного сочинения. Кантус фирмус излагался, согласно обычаю, в одном из нижних голосов, который назывался тенором. (Этот термин не следует смешивать с современным названием высокого мужского голоса, его певческого регистра. В эпоху средневековья тенор — нижний голос, фундамент «многоярусной» полифонической конструкции. В творчестве нидерландских композиторов начиная с Дюфаи тенор перемещается во второй снизу голос.)

средневековья (XIII—XIV вв.) этот контраст усугублялся тем, что в разных голосах одновременно пелись различные тексты. Дело доходило до курьезных случаев, когда голос, исполнявший кантус фирмус, основывался на религиозном песнопении, в то время как в другом голосе текст представлял собой любовные излияния, а в третьем — сатиру на пьянствующих монахов! Все это звучало одновременно благодаря сходной ритмике текстов.

В дальнейшей истории мотета композиторы искали более органичные поэтические и музыкальные связи голосов полифонического мотета. У нидерландцев мотет становится одним из наиболее развитых в концепционном отношении жанров. Его бытование в интересующую нас эпоху будет прослежено на примерах творчества виднейших представителей нидерландской школы. Здесь же необходимо лишь предварительно сказать об истоках тематического материала мотета — кантуса фирмуса. В этом качестве, по освященной веками традиции, утвердился *григорианский хорал* — одноголосные хоровые песнопения на литургический текст, систематизированные, согласно преданию, папой Григорием Великим (ум. в 604 г.).

Григорианский хорал¹ представлял собой по существу достаточно разнообразный свод песнопений для хора (отсюда название хорал): Среди них выделяются два типа. *Псалмодия* — это мерная речитация, такое интонирование текста священного писания, преимущественно на одной звуковой высоте, при котором на один слог текста приходится одна нота напева; *гимны-юбилании* — свободные распевы слогов слова «аллилуйя», воплощавшие восторг верующих. По своей функции в музыкальной культуре средневековья григорианский хорал являлся полной противоположностью народной песне. Если народная песня отражала реальные, живые человеческие чувства, непосредственное ощущение действительности, то григорианский хорал был призван вытеснять из сознания

¹ Здесь и далее звездочкой отмечены произведения, приведенные в краткой дискографии в конце книги.

человека земные помыслы, направлять его мысли и чувства в сторону божественных представлений.

Григорианский хорал оказывал сильное и своеобразное воздействие на прихожан. Его собственная история представляла собой последовательный компромисс, в результате которого вместо «конфронтации» с народной песней сам григорианский хорал (прежде всего «аллилуйя» и другие гимны) насыщался народно-песенными оборотами. Церковные власти вынуждены были допустить к исполнению в богослужении гимны, основанные на мелодике народно-песенного происхождения, так называемые *секвенции*. Ряд таких секвенций — в том числе прославившаяся в дальнейшей истории музыкальной культуры «*Dies irae*»¹ — являются высокими, непреходящими образцами искусства, полностью сохранившими свое художественное воздействие до нашего времени.

Первоначально мотеты писались, в основном, на григорианский кантус фирмус. Однако, продолжая наметившуюся еще в средневековье тенденцию к преодолению абстрактности, мистической отрешенности литургического музицирования, композиторы нидерландской полифонической школы постепенно стали насыщать мелодические голоса мотета светским народно-песенным материалом, используя его то как кантус фирмус, то как основу для «свободных» голосов сочинения.

Несколько слов следует предварительно сказать и о *мессе*. Для понимания роли этого жанра в нидерландской музыкальной культуре следует принимать во внимание его предшествующую историю. Первоначально (до XIV века) месса вообще была одноголосной; песнопения, воплощавшие ее текст,

¹ Средневековое католическое песнопение, выражающее идею страшного суда («День гнева, этот день превратит века в пепел»). Напев секвенции лишен бесстрастной отрешенности, свойственной мелодике григорианского хорала. Он ярко воплощает трагедийное мироощущение человека средневековья, вызванное шествием смерти по землям Европы, сознанием тщетности религиозных упований, смутным предчувствием гибели жестокого и страшного мира (23, 82)

укладывались в узаконенные рамки григорианских хоральных напевов. Впрочем, уже григорианские песнопения, звучавшие в мессе, были достаточно разнообразны. Во-первых, они подразделялись по складу на псалмодические и гимнические. Во-вторых, бытовали два вида музыкальных «циклов» григорианской мессы: «особая месса» (*Missa proprium*), состав частей которой менялся в зависимости от праздника, по случаю которого проводилось богослужение, и «обычная месса» (*Missa ordinarium*), в состав которой вошли пять постоянных частей: 1) *Kyrie eleison* — «Господи, помилуй», 2) *Gloria in excelsis Deo* — «Слава в вышних богу», 3) *Credo* — «Верую», 4) *Sanctus et Benedictus* — «Свят» и «Благословен», и, наконец, 5) *Agnus Dei* — «Агнец божий».

В эпоху раннего средневековья (до IX века) «обычную мессу» отличал от «особой» не только состав частей, но и участие в ее исполнении всей общины верующих. Прихожане (в подавляющем большинстве — представители демократических слоев населения) приносили в строгий, аскетичный стиль григорианского одноголосия живительное тепло народно-песенных интонаций, и эти фольклорные влияния тщательно вытраивались церковью в той мере, в какой это было возможно. Однако в дальнейшей истории мессы жизнеспособными оказались только перечисленные выше пять частей «обычной мессы», которые сперва исполнялись всеми прихожанами (8, I, ч. 1,413). Между мессой как формой католического богослужения и соответствующим музыкальным жанром нельзя ставить знака равенства: наряду с чувствами и мыслями, внушенными религиозностью, наиболее значительные композиторы вносили в музыку месс чисто гуманистическое содержание.

С последними связаны высшие достижения жанра в дальнейшей его истории: таковы прежде всего Высокая месса Баха, Торжественная месса Бетховена. Для этих композиторов символ веры заключался не в религиозных догматах, но в стремлении выразить высшее в человеке.

Эти тенденции были присущи и мессам крупнейших нидерландских композиторов. Для них, в отличие от композиторов, писавших в этом жанре в более поздние времена, месса имела особое значение, ибо в этом жанре, как ни в одном другом, могли последовательно воплощаться мировоззренческие позиции художника (в этом плане месса эпохи нидерландских полифонистов сопоставима с монументальной симфонией в музыке бетховенского и послебетховенского времени). Без учета этого обстоятельства нельзя оценить по достоинству гуманистических позиций композиторов нидерландской полифонической школы.

Наконец, чтобы войти в мир образов нидерландского полифонического искусства, нужно учесть особый характер преломления личного, индивидуального начала в музыке той эпохи. Разумеется, если подходить к этому искусству, руководствуясь критериями психологического реализма, выработанного классической и романтической музыкой XVIII—XIX веков, наличие личностного начала придется вовсе отрицать. В интересующую нас эпоху было положено лишь самое начало процессу постепенного перехода от средневекового преклонения перед личностью бога, стоящей над миром и человеком, к стихийному самоутверждению человеческой индивидуальности. Процесс этот протекал неравномерно в искусстве разных национальных культур, он постоянно сосуществовал и боролся с противоположными тенденциями — трагическим ощущением беспомощности, ограниченности человеческого существования (эти мотивы особенно заметны в творчестве Микеланджело и Шекспира). Немалое воздействие на искусство той эпохи оказала бурно развивавшаяся астрономия. Николай Коперник и Джордано Бруно низвели человеческий субъект и саму планету, на которой он обитает, до места ничтожно малой песчинки перед лицом огромной, бесконечной Вселенной.

Именно отсюда проникли в музыку нидерландских композиторов возвышенные образы космических просторов, в которых растворяется индивидуальное самосознание личности.

С первого взгляда это является свидетельством средневекового мироощущения. Вместе с тем, далеко не все в нидерландском музыкальном творчестве (в том числе и в культовых жанрах) может быть охарактеризовано как «готическое растворение личности в космосе». Если подойти к этому вопросу конкретно-исторически, то выяснятся глубокие противоречия в решениях проблемы личности, характерных для творчества Дюфаи и Жоскена, Обрехта и Лассо. Требования духовных жанров, исходивших из необходимости верной музыкальной передачи культового текста, обусловили определенные черты преодоления, обуздания индивидуально-личного, растворения его в некоем единодушном для всей общины верующих порыве религиозной восторженности, прославления бога. Для этого нужно было очистить свои помыслы от земных, бытовых человеческих мыслей и чувств. Католическое культовое музицирование выработало соответствующие этой задаче выразительные средства: их и зафиксировал григорианский хорал. В конкретных исторических условиях эпохи средневековья эти выразительные средства были направлены на преодоление, на вытеснение из художественного сознания общества круга выразительных средств, нацеленных на воплощение чувства личности. Такие средства выразительности жили в народном творчестве — ведь люди всегда знали, что они люди!

Мы уже упоминали, что даже в эпоху музыкального средневековья противоборство народной песни и григорианского хорала приводило к частичному отступлению церкви перед натиском светских влияний.

Гораздо сложнее обстояло дело с этой проблемой в эпоху XV—XVI веков. Специфика исторического момента заключалась в том, что пробудившееся чувство личности, стремление к ее многогранному гармоническому развитию, столь ярко проявившееся в теоретических взглядах и деятельности итальянских и немецких гуманистов, мыслителей и художников — «титанов Возрождения», по определению Энгельса,— затронуло собой и музыкальное искусство. Не осталось в

стороне от этого знамения времени и творчество нидерландских полифонистов. Однако, работая преимущественно в области «мировоззренческих» жанров — духовного мотета и мессы, они, подобно философам Возрождения, строившим новые гуманистические системы мирозерцания, вынуждены были считаться с господствующим положением, которое занимала католическая, а впоследствии и протестантская религиозная идеология. Разве можно упрекать Николая Кузанского, Марсилио Фичино или Джордано Бруно в том, что, борясь против богословской системы мира, они использовали богословские же аргументы и богословскую терминологию? Все дело в том, что в рамках этих предписанных форм высказывания они обнародовали мысли, знаменовавшие собой разложение изнутри реакционной католической идеологии, рождение новых материалистических взглядов, проникнутых гуманизмом.

Было бы ошибкой, признавая присутствие религиозного начала в творчестве нидерландских музыкантов того времени, целиком и полностью сводить это творчество к выражению религиозных идей. С еще большей силой, нежели в средневековье, светское личностное начало напирало на религиозный строй мыслей и чувств у нидерландцев XV века. Историческое значение их творчества в том, что именно в процессе эволюции нидерландской школы оковы культовых жанров обнаружили свое бессилие сдерживать поток светской мысли. Суждение Энгельса о Леонардо и Дюрере, Лютере и Макиавелли как о титанах мысли и чувства с известными оговорками можно применить и к Лассо, и к Жоскену. Не следует умалять их заслуг: в условиях мощного давления оков, налагаемых на светскую мысль и чувство религиозной идеологией, они нашли в себе силы пробить брешь для проникновения в отвлеченную католическую мессу и в утонченную полифоническую песню реалистического строя человеческих чувств, так что современники заговорили о передаче аффектов человеческой души. Конечно, личность с ее душевными противоречиями, динамикой психической жизни, неповторимостью внутреннего мира вышла на арену истории

музыки позже, в «век оперы». Однако нельзя отрицать, что и в XVI веке в музыкальном искусстве отражались черты личности, еще не освободившейся от стесняющих оков сословно-феодалного и религиозного строя чувств, однако гордо бросившей титанический вызов мрачным силам феодальной реакции.

«ОСЕНЬ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ» ИЛИ «ВЕСНА ВОЗРОЖДЕНИЯ»?

Конец XV — начало XVI веков — переломное время в истории западноевропейской культуры. События, люди, искусство той эпохи стали поистине легендарными. Черты ее многократно воссоздавались в художественном творчестве: в «Соборе Парижской богородицы» В. Гюго, «Сказании о Тиле Уленшпигеле и Ламме Гудзаке» Ш. де Костера, «Огненном ангеле» В. Брюсова, «Триумфе и трагедии Эразма Роттердамского» С. Цвейга, симфонии и опере «Матис-художник» П. Хиндемита. В те времена достигла своего апогея борьба реакционного феодального строя и его духовного союзника — католической церкви — с ростом народно-освободительных движений, которые, сообразно духу времени, облекали свои требования в религиозную форму ересей — учений, отступавших от официальной идеологии католической церкви. Эта эпоха, на которую падал яркий отблеск прославившегося в веках патриотического подвига Жанны д'Арк, далеко еще не изжила средневекового мрака и фанатизма: она связана с вызывающим содрогание именем великого инквизитора Испании Томаса Торквемады, по приказу которого сожгли на кострах около 8800 еретиков. Этот отвратительный образ убежденного в своей правоте душителя свободы — исторический прототип одного из глубочайших философско-

художественных воплощений духовной реакции, Великого Инквизитора из «Братьев Карамазовых» Достоевского.

Но и из среды аристократической светской и церковной верхушки выделялись деятели, борьба которых за прогрессивную светскую идеологию по существу отражала интересы демократических социальных слоев населения. Несмотря на то, что деятельность этих людей подчас не выходила за рамки классической филологии — изучения, перевода и комментирования сочинений античных авторов или историко-литературного анализа христианских религиозных текстов, — занятия и увлечения древностями способствовали внутреннему разложению реакционной церковной идеологии, распространению свободомыслия.

XV столетие — время, когда употребление артиллерийских орудий полностью преобразовало военное дело: разрывы пушечных ядер рушили казавшиеся незыблемыми стены феодальных замков, этих средневековых «разбойничьих гнезд». Огромное значение в ту эпоху приобретало книгопечатание, сделавшее возможным накопление и передачу научных знаний из поколения в поколение, невозможное в широких пределах в эпоху средневековья. По некоторым данным, задолго до «официального» изобретения печатного станка Гутенбергом, он применялся в Нидерландах, правда, в ограниченных масштабах (6, 91).

Совершенно особый смысл приобретают великие научные и географические открытия, под влиянием которых полностью меняется восприятие современниками картины мира, а вместе с тем и их психология. Ярко характеризует это время Стефан Цвейг: «На глазах одного поколения такие первоначальные элементы человеческих представлений, как пространство и время обрели совсем иную меру и ценность — разве что открытия и изобретения на рубеже нашего века, когда телефон, радио, автомобиль, самолет так же внезапно сжали пространство и время, принесли с собой сходную перемену жизненного ритма.

В таком расширившемся мире не могла не измениться и человеческая душа. Каждый вдруг оказался перед необходимостью мыслить, считать, жить в иных измерениях; но прежде чем к непостижимым переменам успел, приспособиться мозг, преобразились чувства: смущение и замешательство, наполовину страх, наполовину порыв энтузиазма — вот первая реакция души, вдруг утерявшей привычные мерилы, когда ускользают все нормы и формы, казавшиеся неколебимыми» (28, 52).

Духовный колорит этого сравнительно недолгого (от середины XV до начала XVI вв.) периода победного шествия разума, ярким лучом осветившего мрак феодальной реакции, замечательно выражает фраза из письма знаменитого немецкого гуманиста Ульриха фон Гуттена своему коллеге В. Пиркхаймеру: «Какая радость жить! Науки процветают, умы пробуждаются; ты же, варварство, возьми веревку и приготовься к изгнанию» (28, 9).

Конечно, не следует думать, что все эти знаменательные события были прямо и непосредственно связаны с историей Нидерландов. Однако подобно тому, как в нидерландские города Гент, Ипр, Брюгге, Амстердам со всех концов Европы (в том числе и из классической страны Возрождения — Италии) стекались разнообразные товары, расходившиеся далее путями мировой торговли, так и новые гуманистические идеи, поступавшие оттуда, оседали в среде деятелей нидерландского искусства, чтобы вновь затем распространиться по всей Европе и поведать ей о великих художественных открытиях северного гуманизма.

Столь высокое значение культуры Нидерландов объяснялось не только тем, что страна представляла собой перекресток мировой торговли. Нидерланды были передовой страной Европы и по уровню социально-экономического развития. Важнейшим фактором экономического процветания Нидерландов являлась промышленность, в особенности сукнодельческая, развитие которой обусловило возникновение крупных фабричных городов, составлявших своеобразие облика

страны. Еще в 1077 году Камбре, в будущем — одна из «музыкальных столиц» Нидерландов, стал коммуной, то есть свободным от феодальной зависимости самоуправляющимся вольным городом.

История Нидерландов (старых: территориально они были значительно шире современных) изобилует драматическими страницами длительной, нередко кровавой борьбы городов с французскими королями и собственными феодалами. Начиная с 1384 года различные области страны постепенно захватывались правителями герцогства Бургундского. Этот могущественный сосед Франции номинально был от нее в вассальной зависимости, но в действительности тайно и явно оспаривал у нее первенство на континенте, особенно в период Столетней войны, в которой бургундцы держали сторону англичан.

К 1441 году Нидерланды оказались полностью включенными в состав герцогства Бургундского. Бургундское государство занимало тогда территории современных Бельгии, Голландии, Люксембурга, а также ряд районов северной Франции. В 1477 году Нидерланды путем династических браков были присоединены к империи Габсбургов — так называемой «Священной Римской империи германской нации». В это время и определилась роль Нидерландов как своеобразного «синтезатора» ценных достижений французской и немецкой культур.

Двойственный характер нидерландской культуры проявился прежде всего в области языка. Территория старых Нидерландов приходилась как раз на границу между германской (фламандцы) и романской (валлоны) этническими группами. Видный бельгийский историк Пиренн отмечал: «С IX до XIX столетия нисколько не сглаживалось резкое различие между диалектами тиаасскими (фламандскими) и валлонскими и, что еще более странно, это различие не имело никакого влияния на проведение пограничной черты между владениями двух групп. Напротив того, именно на той территории, по которой проходит демаркационная линия между двумя расами, говорившими на двух различных языках, образовались те небольшие

государства, которые играли главную роль в истории этой страны — Фландрия, Брабант, княжество Люттихское» (21, 431).

Для истории нидерландской композиторской школы существенно, что местопребыванием крупнейших нидерландских полифонистов явились именно области с валлонским населением, расположенные вблизи от Франции, особенно Геннегау. Это обстоятельство сыграло не последнюю роль в том, что нидерландская полифоническая школа стала наследницей высокоразвитой по тем временам французской полифонической культуры, а не немецкой, которой был свойственен больший консерватизм, если говорить о профессиональной музыке. С другой стороны, фламандский фольклор, использовавшийся нидерландскими полифонистами в качестве музыкальной основы их творений, имел общность с богатейшей сокровищницей немецкой народной песни.

Ко времени формирования полифонической школы бургундское герцогство под управлением Филиппа Доброго (1419—1467), Карла Смелого (1467—1477) и Филиппа Красивого (1494—1506) достигло значительного могущества. Современники свидетельствовали, что по уровню благосостояния, образования, по своей художественной культуре Нидерланды нисколько не уступали Италии.

Однако внешняя видимость блестящего феодально-абсолютистского государства не могла скрыть социальных конфликтов между различными слоями населения: отживающего свой «золотой век» рыцарства и «третьего сословия» XV—XVI веков. Волнения и бунты городов, неоднократно восстававших против своих и испанских феодальных властителей, а также интенсивное социальное расслоение и борьба внутри самого «третьего сословия» являлись ярким свидетельством оппозиции населения Нидерландов феодальному абсолютизму и католической церкви. Лишь в начале XVII века эта борьба привела к победе нидерландской революции — первой победоносной буржуазно-демократической революции на европейском континенте, и к образованию в северной части Нидерландов независимой от

Испании Республики соединенных провинций, иначе — Голландии.

Для понимания истории нидерландского искусства важно учитывать, что в области духовной культуры социальная борьба способствовала усилению демократических тенденций, вызвавших к жизни небывалый подъем художественной культуры страны. Музыкальное искусство нидерландского гуманизма имело своей социальной опорой демократические движения нидерландских вольных городов, оно откликалось на их запросы, продиктованные борьбой с произволом феодальной и церковной аристократии и собственного городского патрициата.

В рассматриваемую эпоху существовали две разновидности демократической оппозиции официальной идеологии феодального строя. Первой была демократическая светская культура. Речь идет о массовых увеселениях народа, связанных с празднествами «ослов», «сумасшедших», «дураков» и «прочих беззаботных ребят». Эти празднества выражали здоровую реакцию народа на подавляющие личность установления феодального государства и церкви. Они заключались в пародировании официального культового ритуала ч аристократического рыцарского этикета, сопровождавшемся распеванием песен сатирического содержания. Участие в этих «средневековых сатурналиях» парадоксально уживалось в сознании средневекового человека с истовой набожностью, со способностью почти мгновенно переходить от дерзкого осмеяния не подлежащих обсуждению догматов — к религиозному смирению и экстазу, в котором личность духовного или светского владетельного князя могла ассоциироваться с образом Христа¹, а в евангельской истории виделась аллегория собственных горестных странствований по земной юдоли.

¹ В речи на суде по поводу убийства Людовика Орлеанского защитник сравнивал убитого с Христом, а епископ Шалона не постеснялся сравнить павшего от руки мстителей убийцу — Иоанна Бесстрашного — с «агнцем Божиим» (31, 224).

Демократическая светская культура характеризовалась жизнеутверждающим пафосом. Она была проникнута чувством уверенности народа в неисчерпаемости своих физических и духовных сил, и в таковом качестве противопоставлялась культуре господствующих классов с ее своеобразным лейтмотивом глубокой меланхолии, подчеркнутого пренебрежения мыслями о земных радостях. На нидерландской почве демократическая светская культура нашла свое отражение прежде всего в гуманистической литературе: «Похвала Глупости» и «Разговоры запросто», наиболее известные у нас сочинения Эразма Роттердамского, подобно великому творению француза Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», своими жанровыми истоками восходят именно к этому типу оппозиции культуре господствовавших классов. Аналогичные тенденции мы встречаем и в жанровой живописи Нидерландов.

В области музыкального творчества эти образы, несомненно, нашли свое преломление в светских песнях величайшего нидерландского композитора XVI века Орландо Лассо. Однако в пору зарождения нидерландской композиторской школы демократизация профессионального музыкального творчества пошла иным путем.

Этот путь был намечен в литературе. Литература нидерландского гуманизма послужила весьма своеобразной идеологической подготовкой Реформации, а затем и буржуазно-демократической революции в Нидерландах. Ведущий деятель северного гуманизма Эразм Роттердамский, голландец по происхождению, стремился представить очищенное от злоупотреблений духовенства христианство как естественное, гармоничное продолжение идеалов античной цивилизации. Эразм стремился примирить противоположность античных и христианских идей, делая это путем совершенствования христианской этики, путем возрождения заповедей первоначального христианства, представляющего в его глазах подлинные, чистейшие духовные ценности. Именно в этих особенностях северного гуманизма сокрыта причина ведущего значения культовых жанров в старонидерландской живописи и в

музыке нидерландских композиторов, через посредничество религиозной тематики обращавшихся к воплощению большой философской и нравственной проблематики. Утопической целью гуманистов было устранение общественных противоречий мирным путем. Им казалось, что можно «оздоровить» существующий миропорядок путем нравственного совершенствования человеческой личности, не допуская разгула фанатизма и жестокости, неизбежно сопровождающих вооруженные конфликты.

Однако не Эразм Роттердамский, литературным языком которого была латынь, считается зачинателем национальной нидерландской литературы. Основоположником ее признают Яна Руисброка, мистика, писавшего свои проникнутые пламенным лирическим чувством проповеди на родном демократическом фламандском наречии (в то время как литература при дворах владетельных князей в основном писалась по-французски). Мистика и была второй важнейшей формой духовной оппозиции населения Нидерландов аристократической и клерикальной реакции.

На данном конкретном этапе развития противоречий внутри господствовавшего повсеместно феодального строя мистика, ставшая впоследствии одной из самых изощренных форм мракобесия, в XIV—XVI веках была исторической формой оппозиции официальной религии. Ибо в духовной жизни феодального общества «мистика иногда становилась формой оппозиции против официального и обязательного вероучения, так как общеобязательной догме мистика противопоставляла личное отношение верующего к богу, личное толкование веры, а это отношение при известных условиях переходило в критику и даже в борьбу против феодальной идеологии и феодальной системы» (15, 132). «Революционная оппозиция феодализму проходит через все средневековье,— писал Энгельс.— Она выступает, соответственно условиям времени, то в виде мистики, то в виде открытой ереси, то в виде вооруженного восстания» (1, 361).

Идеи нидерландских мистиков оказали воздействие на становление всей культуры нидерландского гуманизма. Об этом свидетельствуют факты духовной эволюции Эразма Роттердамского, испытывавшего на себе сильное влияние «светской религиозности» мистиков — нидерландских «братьев общинной жизни» и их вождя Фомы Кемпийского, выдвинувших идеал «нового благочестия», сближавший представления о божественном с живой человеческой жизнью и деятельностью. В дальнейшем Эразм под воздействием идей итальянских гуманистов отверг сектантский путь мистиков во имя подлинно гуманистического мировоззрения (25, 13). Однако нельзя отрицать того, что мистика сыграла свою позитивную роль в его поисках нового гуманистического идеала.

Но нельзя и переоценивать роль мистических идей и умонастроений в формировании гуманистических тенденций нидерландского искусства. Ведь нидерландская мистика — явление крайне противоречивое; в границах этого нерасчлененного еще духовного движения новое гуманистическое, светское по своим перспективам самосознание индивида исподволь пробивало себе дорогу в оковах враждебной его сути культовой формы мышления. Противоречия мистики — это своего рода зеркало противоречий культуры эпохи «осени средневековья», если воспользоваться красочным и в общем верным определением одного из западноевропейских исследователей (31); однако в конкретных исторических условиях рассматриваемого периода учение мистиков своим требованием активного участия в общении с божеством раскрепощало личное чувство верующих. Для художественного творчества эти тенденции представляли ценность постольку, поскольку они позволяли переносить на светскую почву интенсивные новые чувства, сформировавшиеся в лоне мистики. Это — один из главных путей формирования новой гуманистической лирики, расцвет которой мы наблюдаем в творчестве нидерландских композиторов XV—XVI веков. Своими истоками этот путь восходит к средневековью — имеется в виду светская лирика трубадуров, труверов и

миннезингеров, у которых часто встречалось отождествление культа возлюбленной дамы с возвышенным поклонением Деве Марии.

В музыкальном искусстве эти процессы, прежде чем они вошли в профессиональное творчество, а может быть, и параллельно ему, обнаруживались в демократическом бытовом музицировании. В жанре духовных песен намечается особая разновидность духовных любовных песен. Последние явились плодом мистически-возбужденного умонастроения нидерландского бюргерства. Все эти песни обыгрывают одну мысль: Христос — жених, которого жаждет невеста — символ любящей души (30, 159). В живописании этого сюжета начинает проявляться настоящая страстность, и мистически-экзальтированная лирика перерастает религиозные границы, стремясь уже в гораздо большей мере к воплощению земных человеческих чувств.

Подобные черты культуры позднего средневековья, присущие нидерландскому искусству XV века, ставят вопрос о взаимоотношении искусства нидерландских композиторов с ренессансным гуманизмом — господствующим идейным движением в европейской культуре второй половины XV и XVI веков, которую принято называть эпохой Возрождения.

Согласно Энгельсу, это «эпоха, начинающаяся со второй половины XV столетия. Королевская власть, опираясь на горожан, сломила мощь феодального дворянства и создала крупные, в сущности основанные на национальности, монархии, в которых развились современные европейские нации и современное буржуазное общество... Духовная диктатура церкви была сломлена; германские народы в своем большинстве прямо сбросили ее и приняли протестантизм, между тем как у романских народов стало все более и более укореняться перешедшее от арабов и питавшееся новооткрытой греческой философией жизнерадостное свободомыслие...

Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и породила титанов по силе мысли, страсти

и характеру, по многосторонности и учености... Люди, основавшие современное господство буржуазии, были чем угодно, только не людьми буржуазно-ограниченными...» (2, 345, 346).

Характеризуя подобным образом социальные и классовые истоки Ренессанса, Энгельс отмечает, что упомянутый переворот породил невиданный расцвет искусства.

Р. И. Хлодовский в своей книге о Ф. Петрарке, комментируя мысли Энгельса о сущности Возрождения, справедливо замечает: беспрецедентность Возрождения заключалась в том, что «революция в западноевропейской культуре не сопровождалась в эпоху Возрождения сменой общественно-исторической формации, она протекала в условиях феодализма задолго до того, как феодализм исчерпал все свои силы и возможности... Для осуществления антифеодальной революции в обществе, мало подготовленном для нее экономически, политически и социально, требовались сверхчеловеческие силы. Именно это-то и имел в виду Энгельс, говоря о Возрождении: это была эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру...» (27, 24). Сущность Возрождения глубоко противоречива, она складывается из острой борьбы старого и нового. Однако до Великой французской буржуазной революции XVIII века эта борьба не разрушала незыблемые устои феодального строя и не производила того «потрясения основ» в умах, которое принесли события конца XVIII века.

Вместе с тем, героическая борьба за свободу светской мысли в эпоху Возрождения тоже не была безрезультатной. В отличие от аналогичных тенденций средневековья, «главным для философии и творчества Возрождения является тот мощный рывок, благодаря которому ее мыслители и творцы смогли вырвать человека из состояния приниженности, сделать его центром вселенной, хозяином жизни, создателем всех ее ценностей» (24, 66).

Вопрос о принадлежности музыки нидерландских полифонистов средневековью или Возрождению решался

разными историками различно. Советскими музыковедами также высказывались противоположные точки зрения на этот вопрос. Одна из них может быть охарактеризована как осмысление нидерландской школы в русле средневековья, как «медиевизация» нидерландской школы. В самом деле, ведь во всех областях умственной деятельности Ренессанса наблюдался расцвет светской мысли, в то время как высшие достижения нидерландской композиторской школы подчинены религиозной тематике и находили претворение в литургических жанрах! Такую точку зрения последовательно отстаивает В. Д. Конен (14, 29). Другой крупный авторитет в этой области — Т. Н. Ливанова — вообще отрицает непосредственное развитие традиций «музыкальной готики» композиторами нидерландской школы. Она пишет: «По существу, ничто здесь не продолжает готического искусства; мы не улавливаем такой преемственности, для этого у нас нет конкретной „плоти“ искусства. (...) Сама личность композитора как такового (не народного музыканта, не странствующего рыцаря, не мастера-ремесленника и необязательно церковного певца) — явление эпохи Возрождения» (18, 172).

Для понимания существа музыкального Ренессанса важно принимать во внимание, что музыкальный жанр, в полной мере воплотивший искания ренессансного гуманизма — опера — рождается уже за хронологическими и стилевыми рамками самого Возрождения. Однако опера интенсивно подготавливалась в недрах искусства Ренессанса, где исподволь намечались и новая гуманистическая образность (аффекты), и новый музыкальный язык (мажоро-минор), и новые принципы интонирования (декламация речитативного плана и «ариозное» пение нового типа), и высокоразвитые принципы музыкального мышления (зарождение инструментального тематизма и имитационного развития). Все эти черты музыки нового времени вызревали в стилевой системе нидерландского полифонического искусства, которое, вместе с тем, было тесно связано с кругом жанров, идей и образных представлений, восходящих к искусству готики.

Двойственность, внутренняя противоречивость — характерные черты ренессансного искусства вообще, они — знамение времени. Диалектически противоречивая сущность Возрождения — в сложном сочетании средневековых (готических) и ренессансных (гуманистических) тенденций. По-разному соединяясь в жанрах духовной мессы, светской шансон или мотета, эти тенденции иногда сочетались в своеобразном симбиозе, как это было в мотетах Жоскена Дебре, иногда же противостояли друг другу, что проявлялось, скажем, в парадоксе так называемой «мадригальной комедии» итальянских композиторов Орацио Векки и Адриано Банкиери, где реплики отдельных действующих лиц, представлявшихся на сцене мимистами, распевались скрытым за сценой хором.

При раскрытии тенденций развития нидерландской полифонии XV века не следует исключать этой эпохи из общего русла Ренессанса на том основании, что по формам музицирования профессиональное многоголосие чаще всего было связано с культовыми жанрами, что в нем не остыла «лава готической полифонии». Светская музыка еще не дала тогда образцов, способных претендовать на философскую значимость содержания. Последнее, по освященной веками традиции, являлось прерогативой культовой музыки, внутри которой и заговорило в полный голос новое гуманистическое мирозерцание. Пройдет полтора века, и оно решительно отвергнет старую культовую форму бытования. Но где же тогда в музыке граница между готикой и Возрождением?

Совершенно очевидно, что готика своим возникновением связана со всей системой культуры средневековья и предшествует Ренессансу, являясь его антиподом. Вместе с тем, готические формы мышления исторически не исчерпали себя после утверждения в европейской художественной культуре эстетических воззрений и художественной практики Возрождения. Сама культура Ренессанса была сложной, многосоставной, комплексной, в ней нашлось место и для «готической модификации» (термин А. Ф. Лосева), основанной, как пишет ученый, на «аффективном стремлении личности

ввысь» (20, 504). Подобной сложностью культуры Ренессанса можно объяснить преобладание так называемого «стиля пламенеющей готики» в архитектуре Северного Возрождения.

Для музыки аналогичные тенденции («устремленность духа ввысь») нашли в то же время свое яркое выражение в культовых сочинениях нидерландских композиторов. Бесспорно, что обращенные к готике тенденции нидерландского музыкального Возрождения не достигали цельности в воплощении ренессансного идеала гармонически развитой личности. Однако в рамках этих тенденций, «на периферии» художественного мышления Ренессанса вызревал новый аффектированный стиль высказывания, в котором были очевидны приметы музыкального барокко — века оперы, времени полной реализации эстетических идеалов гуманизма в музыкальном искусстве¹.

Однако, говоря о «готических» тенденциях нидерландского музыкального искусства, нельзя забывать, что творчество нидерландских композиторов обнаруживает параллели не только с архитектурой, но и с живописью. В музыкальном искусстве Нидерландов, одновременно с живописью, зарождались реалистические тенденции, выдвигавшие нидерландское музыкальное творчество с периферии на передний край культуры западноевропейского Возрождения. Эти тенденции утверждали право искусства на выражение земной жизни. Прорыв светского начала, интерес к человеку, правдивое воплощение реального мира с точки зрения человека — все эти чисто ренессансные черты отражались и в материале музыки. Старые, заимствованные от средневековья жанры обновлялись изнутри. Подобно тому, как в алтарных композициях старых нидерландских художников появились живые люди того времени в облачении христианских святых, изменился и интонационный облик не только светских, но и

¹ Непосредственную причастность нидерландской полифонической школы к становлению и развитию западно-европейского музыкального Возрождения убежденно отстаивал авторитетный знаток музыкальной культуры Ренессанса проф. П. А. Вульфius в курсе лекций, читанных в Ленинградской консерватории.

культовых жанров профессионального музицирования. В них зазвучали не абстрактные, уводящие от земной реальности интонации григорианской псалмодии, а бытовавший в демократических кругах материал, начиная от точных цитат всем в ту пору известных песен и кончая переплавкой их интонаций в сложную многоголосную ткань профессиональной полифонии.

И второе. Развитие многоголосия в духовной музыке, бесспорно, явилось событием исторически прогрессивным. Это тоже была своеобразная форма обмирщения церковной музыки. Претворение влияний народной песни в профессиональной музыке расковывало выражение естественных чувств человека. Зарождение же полифонии раскрепощало музыкальное выражение человеческой мысли. В григорианском хорале исполнение должно было быть исключительно одnogолосным, что символизировало полное единодушие верующих, отсутствие стремления подвергнуть критическому анализу религиозные догматы. Следовательно, было бы неверным объяснять приверженность нидерландской полифонии духовным жанрам и формам музицирования исключительно влиянием религиозной настроенности. В действительности и католические власти, и идеологи религиозной оппозиции проявляли удивительное равнодушие, граничившее с враждебностью, к художественному уровню культового музицирования. Весьма недвусмысленно выразился по этому поводу Фома Кемпийский, обращаясь к своим прихожанам: «Если вы не можете петь подобно жаворонкам и соловьям, то пойте как вороны или лягушки на болоте, которые поют так, как им бог велел» (31, 390)

Радикальное обновление профессиональной музыкальной культуры в Нидерландах — результат не клерикальных, а принципиально светских тенденций, которые, по сложившейся многовековой традиции, не посягали на господство религиозных форм миропонимания. В этих тенденциях не были заинтересованы ни церковь, ни стоявшие в оппозиции к ней мистики-сектанты. Напротив, они выступали против многоголосия и против употребления органа в храме.

Таким образом, нидерландская композиторская школа — сложное, переходное явление, но она всецело детище Северного Возрождения со свойственными ему противоречиями и компромиссами, отражавшими дух переходной эпохи в истории западно-европейской культуры.

У ИСТОКОВ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Величайшим завоеванием нидерландской композиторской школы, обеспечившим ей почетное место в истории мировой музыкальной культуры, явилось формирование принципов современного музыкального мышления. Становление их открыло огромные перспективы роста содержательности музыки, предоставило музыкальному искусству возможность откликаться свойственными ему средствами на сложнейшие философские и социальные проблемы. Какие именно черты современного музыкального мышления подготовлены представителями нидерландской композиторской школы? И что, собственно, представляет собой это «музыкальное мышление», спросит нас читатель?

Размышляя о высокоразвитых классических музыкальных жанрах, связанных с художественным воплощением значительных и содержательных концепций, даже неискушенный в музыкальной теории человек может сказать, что основные музыкальные мысли и их развитие в таких широко известных произведениях, как сонаты и симфонии Моцарта, Бетховена, Чайковского, Шостаковича связаны с музыкальными темами, с их неповторимой выразительностью, а драматургия, концепция, общий замысел складываются из всей суммы изменений, превращений и столкновений различных по характеру тем произведения.

Однако если мы будем знакомиться с произведениями нидерландских композиторов, ожидая услышать в них

аналогичные темы и того же плана тематическое развитие, что в бетховенских произведениях, нас ждет разочарование. За редкими исключениями, мы не найдем там широких, четко оформленных запоминающихся мелодий. Часто весь тематизм сводится к небольшим гаммообразным мотивам или к коротким декламационным оборотам, рожденным выразительным произнесением текста. Особенно архаично звучит специфическая для того времени разновидность тематизма — кантус фирмус, несмотря на то, что со времен Дюфаи он вбирал в себя материал бытовавших народных песен. Кантус фирмус помещался, как правило, в одном из «средних» по tessiture голосов хорового комплекса и не входил в активную зону слухового восприятия, образуемую «крайними» голосами — дискантом и басом. Возможно, здесь сыграло свою роль вполне понятное в век господства католицизма стремление композиторов «спрятать от постороннего глаза» светский музыкальный материал, не соответствовавший тематике литургических жанров. Но и сам материал кантуса фирмуса излагался в чрезвычайно протяженных, более долгих в сравнении с остальными голосами ритмических длительностях, что препятствовало его восприятию как целостного образования.

И все же нидерландцы сделали решительный шаг вперед в становлении тематизма и тематического развития. Вспомним, что в григорианском хорале — официальной форме культовой музыки того времени — все было нацелено на выразительное и ясное произношение текста священного писания. Григорианский хорал был совершенной и в силу этого замкнутой художественной системой. Поэтому в своих новаторских стилевых поисках композиторы могли опереться только на народную песню.

В народной песне различают несколько слоев. Древнейший — это песни, связанные с языческими представлениями, им свойственны остатки магической функции. Музыкальный язык их складывается из повторения трех-шестизвучной попевок, так называемой формулы. Другой важнейший слой связан со

становлением лирической образности. Пути развития различных национальных народно-песенных культур в этом плане смыкались. Суммарное представление об особенностях строения лирической народной песни можно получить и на основе бытующего русского материала. Суть достижений лирической песни в следующем: музыка ее более не ограничивается повторением — «кружением» первоначальной попевки (формулы). Напротив, открывающий песню мотив выступает в роли своеобразного «тематического зерна», из которого, разрастаясь в вариантном цветении мелодических побегов, возникает целостный музыкальный организм.

Эти «микротемы» — мотивные формулы и их вариантное развитие-«прорастание» нидерландские композиторы заимствовали из богатейшей народно-песенной культуры Нидерландов как основу мелодического мышления, значительно обогатив их в своем творчестве. Однако главным их завоеванием оказалось развитие на этой основе профессионального многоголосия.

Многоголосие зарождалось в народно-песенном музицировании стихийно, чаще всего в результате одновременного исполнения разных вариантов одного и того же напева. В творчестве нидерландских композиторов получил всестороннюю разработку один из главных видов многоголосия — полифонический.

В любом многоголосии на каждый данный момент слуховое восприятие выделяет главный голос, носитель наиболее рельефного по смыслу материала — тематического, остальные голоса так или иначе выполняют роль фона к тематическому рельефу. Если носителем темы является единственно верхний голос, а остальные голоса нивелируются в своем выразительном значении, соединяясь в аккордовые комплексы, то такой тип многоголосия называется *гомофонией*. Если же любой из голосов многоголосия в любой момент может завладеть тематической инициативой, если, далее, сопровождающие эту тему голоса не теряют своей индивидуальности — тогда мы имеем дело с *полифонией*. Всесторонняя разработка принципов

полифонического развития и составляет основу новаторства нидерландских композиторов.

Завоевание приемов полифонического мышления было событием исключительной важности, оно вполне сопоставимо с переходом от плоскостного изображения в живописи к многоплановому. Полифония — одно из наиболее характерных завоеваний эпохи, философским и эстетическим девизом которой были поиски единства в многообразии все новых научных и художественных событий, открывающихся сознанию европейцев. Правда, музыка не имела тогда еще возможности своими средствами характеризовать изменчивость текучего потока действительности — это пришло к музыкальному искусству много позже, в эпоху классицизма. Эпоха Возрождения выработала другие выразительные средства, позволяющие отразить в музыке сложность, неоднородность, внутреннюю противоречивость природы (макрокосма) и человеческой души (микрокосма). «Единовременный контраст» параллельно развивающихся самостоятельных мелодических линий (термин принадлежит советскому музыковеду Т. Н. Ливановой) явился одним из фундаментальных завоеваний нидерландских полифонистов. Отныне музыка, продолжая оставаться в союзе со словом, имела уже свои самостоятельные законы развития, она вырвалась из подчинения.

Самостоятельность музыкального мышления нашла свое отражение в разработке новой системы нотации — мензуральной. До XIII—XIV вв. бытовала так называемая хоральная нотация, позволявшая фиксировать лишь высоту отдельных звуков мелодии. Прием обозначения длительностей музыкальных звуков не существовало: в них не было необходимости, поскольку ритм напевов григорианских хоралов полностью зависел от стихотворных размеров текста.

Раскрепощение стихии свободного мелодического развития, а также необходимость точной координации единовременного звучания мелодических линий в полифоническом многоголосии потребовали точной фиксации длительности музыкальных звуков вне зависимости от метрической структуры словесного

текста. Положение осложнялось тем, что композиторы того времени, будучи одновременно руководителями исполнения, не писали партитур и сразу фиксировали свои творения в виде хоровых одноголосных партий.

Как не похожи они на современную нотную запись! Расшифровка их подчиняется ряду забытых ныне правил, и прежде всего знанию соотношения соседних по ряду длительностей нот; этих соотношений было четыре рода, и они назывались «мензурами». Отсюда название новой нотации *мензуральная* (в отличие от хоральной.— См. илл. 2).

Мензуральная нотация составила основу современного нотного письма. Ее совершенствование основывалось на введении более коротких длительностей (в частности, нот под «ребрами» и с «флажками»), позволявших сделать ритмический рисунок мелодии более наглядным.

Современные издания хоровых партитур классиков полифонии Возрождения как правило пропорционально сокращают все длительности в несколько раз, в результате чего перед нами возникает легко обозримая звуковая картина.

Прежде чем переходить к дальнейшей характеристике представителей нидерландской полифонической школы, необходимо сказать несколько слов об их непосредственном предшественнике — английском композиторе *Джоне Данстейбле* (1370 или 1380—1453), продолжительное время работавшем на континенте, бывавшем и в музыкальных центрах Нидерландов.

В музыкальной культуре северной Европы Данстейбл явился как бы первой ласточкой «весны Ренессанса». В его творчестве можно уловить первые проблески ренессансного «жизнерадостного свободомыслия» (2, 345, 346) — свидетельством тому его многоголосная обработка итальянской песни «О прекрасная роза» («O rosa bella») с ее нежными, причудливыми гармониями, проникнутыми «северной меланхолией» (8, I, ч. 2, 298). Конечно, эти проблески весьма скоро потонут в лучах восходящих светил нидерландской композиторской школы... Но в одной области творчества

Данстейбла — формировании развитого хорового многоголосия — его новаторство оказалось решающим.

Творчество Данстейбла явилось настолько важным связующим звеном между «музыкальной готикой» и полифонией эпохи Возрождения, что с XVI века закрепилась легенда о нем как об «изобретателе» полифонии. В действительности полифонический принцип мышления своими истоками коренится в народном музицировании, а перенесение его в область профессиональной музыки началось в период средневековья и заняло несколько веков. Еще в XIV веке во Флоренции, на родине *ars nova* — итальянского «предренессанса» — был чрезвычайно популярен светский песенный жанр каччи — трехголосной песни, текст которой повествовал об охоте. Два верхних голоса каччи, как бы изображая погоню охотника за дичью, излагались в точном каноне: это значит, что мелодия, которую пел один голос, в точности, но с некоторым запаздыванием, повторялась другим голосом. Лишь столетие спустя такой полифонический прием используется Дюфаи. Однако еще за сто лет до флорентийской каччи, в XIII веке, на родине Данстейбла в народном музицировании возник и был впоследствии записан так называемый «Летний канон». Это уникальный образец сложнейшей полифонической формы двойного канона (двойной канон — одновременное звучание двух различных по материалу канонов, подобных качче).

Таким образом, Данстейбл не создал полифонического многоголосия «на пустом месте». Но именно он придал хоровому звучанию ту полноту, естественность, силу и блеск, которые характеризуют хоровой стиль нидерландской школы.

В эпоху музыкальной готики (XII—XIII вв.) тоже существовали хоровые полифонические школы — назовем школу парижских дискантистов во главе с Леонином и Перотином. Однако их хоровой стиль был очень архаичен: результат сочетания мелодических линий, составляющих многоголосное целое, был во многом делом случая. Это приводило к преобладанию неблагозвучных сочетаний —

диссонансов, своеобразных «трений» между голосами. Преобладание диссонирующих сочетаний в готической полифонии было отмечено влиятельным музыкальным теоретиком XV века Й. Тинкторисом, который видел в них черты примитивизма.

Новаторство Данстейбла заключалось в преодолении этой «несовместимости музыкальных тканей» голосов многоголосного целого. Его мелодические голоса составлены с учетом необходимости общего благозвучного (консонантного) звукового результата. Многоголосие Данстейбла с гармонической точки зрения может быть представлено как цепочка созвучий, именуемых в гармонии секстаккордами (с незначительными отклонениями голосов от этого секстаккордового «остова»). Такое многоголосие называли *фобурдон*¹.

Принцип фобурдона встречался в английском народном многоголосии и раньше. Но именно Данстейбл вводит этот принцип в профессиональную музыкальную культуру. Он открывает путь благозвучным многоголосным «вертикалям». В XVI веке фобурдоном стали называть четырехголосный аккордовый склад, опиравшийся не на мелодическое соединение цепочек секстаккордов, а на последования трезвучий, предвосхищавшие черты классической гармонии.

В своем творчестве Данстейбл основное внимание уделял мотету. И здесь он стремился к достижению в многоголосии внутреннего музыкального единства. В средневековых мотетах отдельные голоса, образующие многоголосие, сочинялись в основном лишь в соответствии с требованием правильного интонирования текста. Внутреннее музыкальное единство их было рыхлым. Заимствованный материал, представлявший основной тематизм мотета, проходил только в одном из голосов

¹ Faux-bourdon (франц., букв. — фальшивый бас) — термин, обозначающий склад многоголосия в западно-европейской музыке XV века, состоящего из трех голосов: в верхнем голосе излагался заимствованный григорианский напев (кантус фирмус), а нижний и средний голоса дублировали его соответственно секстой и квартой ниже.

(нижнем), остальные голоса не имели с ним ничего общего, тем более если они сочинялись на совершенно другой текст.

Данстейбл, как правило, привносил в «свободные» голоса мелодический материал, родственный материалу кантуса фирмуса. Свободные арабески распевок в верхних голосах (дискантах) его песнопений обычно включали в себя отдельные мелодические обороты хоралов, положенных в основу кантуса фирмуса. Нередко и сам хорал представлял не в строго традиционном виде, а «украшенным», дополненным распевами (такой прием называли в те времена *колорированием*, он родственен современному орнаментальному варьированию мелодии).

Влияние новых полифонических принципов, разрабатывавшихся Данстейблом, было огромным. В сборниках музыкальных рукописей, создаваемых на континенте в XV веке, все чаще указывается, что автором их был «англичанин», а живший при французском дворе знаменитый поэт Мартин ле Франк отмечал, что музыка крупнейших нидерландских композиторов Дюфаи и Беншуа «вслед англичанам шла у Данстейбла в подчинении» (9, 429). Сохранившиеся манускрипты бытовавших в Нидерландах двухголосных народных песен обнаруживают близость принципам колорирования и мелодического варьирования. Это свидетельствует о том, что новые приемы мелодического и полифонического мышления, получившие классическую для своего времени разработку в творчестве Данстейбла, привились на нидерландской почве в бытовом музицировании и тем самым создали плодотворную основу для расцвета нидерландской профессиональной полифонии в творчестве Дюфаи и его круга.

Нидерландская композиторская школа включает в себя множество имен, индивидуальных стилей, преемственных связей. В рамках небольшого очерка, разумеется, можно кратко затронуть лишь наиболее известные имена. Однако даже и в этом случае возникают значительные трудности в обзоре этого крайне разнообразного материала. Поражает неравномерность развития нидерландской полифонической школы во времени. На

протяжении немногим более полувека (с середины XV в. до 1521 г.) можно наблюдать ускоренную смену поколений нидерландских композиторов (эти поколения в классической немецкой музыковедческой науке именовались «школами»). К. К. Розеншильд не без основания говорил о некоем подобии «музыкально-исторической стретты»¹ в последовании этих школ: одна из них сменяла другую, когда предыдущая еще не успевала сойти со сцены (23, 145). Однако вслед за этим периодом «сверхинтенсивного» развития, после смерти Жоскена Дебре (1521 г.) и вплоть до второй половины 50-х годов, когда начинают публиковаться первые опусы Орlando Лассо, не было мастера, по масштабу сопоставимого с Дюфаи, Окегемом, Жоскеном.

Чем обусловлена такая парадоксальная историческая логика? Причины станут ясными, если связать историю нидерландской композиторской школы с общим развитием культуры Северного Возрождения.

До второго десятилетия XVI века гуманистическая культура Северного Ренессанса еще не была строго локализована по отдельным государствам. Символом ее единства была утопическая идея Эразма Роттердамского о своеобразной «республике ученых», призванной способствовать преодолению тьмы средневекового варварства². И вот в конце второго десятилетия XVI века эти мечты Эразма безжалостно разрушила Реформация — крупнейшее социальное событие истории северной Европы.

Вся история Северного Возрождения определяется тем, что в странах севернее Альп развитие ренессансного гуманизма находилось в зависимости от Реформации, первой буржуазной революции под религиозными знаменами, и Крестьянской

¹ Стретта — полифонический прием развития, характеризующийся ускоренным вступлением голосов: каждый следующий голос вступает с изложением темы прежде, чем она успевает завершиться в предыдущем.

² Отметим чрезвычайно прогрессивный для своего времени характер этой идеи, которая может быть сопоставлена с «Утопией» Томаса Мора — блестящего представителя первого поколения в развитии утопического социализма, одного из самых близких друзей Эразма.

войны в Германии 1524—1525 годов как ее кульминационной фазы. В странах Священной Римской империи развитие гуманизма подготавливало идейные позиции Реформации; однако сама Реформация, сопровождавшаяся невиданными социальными конфликтами, бедствиями, голодом, болезнями, войнами, в немалой мере способствовала кризису ренессансного гуманизма, наступившему в Нидерландах и Германии раньше, нежели в Италии. Поэтому периодизацию нидерландского музыкального искусства следует предпринимать, исходя из его отношения к этому кардинальному событию эпохи. К тому есть и достаточно весомые исторические основания: несмотря на слабость политических связей с Германией, Нидерланды почти немедленно были вовлечены в огромной силы социальные конфликты, ознаменованные Реформацией, что и оказало определяющее воздействие на особенности развития нидерландской композиторской школы.

Первое поколение «предреформационного периода» связано с деятельностью *Гийома Дюфаи* и *Жиля Беншуа*. У Дюфаи, ведущего представителя «первой нидерландской школы» (кульминация его творчества падает на 40—60-е годы XV века), мы наблюдаем воплощение раннего ренессансного, гармонически восторженного приятия мира целиком, без детальной дифференциации драматических противоположностей. Индивидуально-личное начало еще мало вычленено из народно-эпического.

Во втором поколении намечается высвобождение элементов ренессансного индивидуализма, однако этот процесс уравнивался формированием образной сферы возвышенно-пантеистического созерцания природы, космоса, интересом к концепционности мировоззренческого плана. Формирование подлинно философских черт образного содержания мы наблюдаем в творчестве ведущих представителей «второй нидерландской полифонической школы» *Йоханнеса Окегема* и *Якоба Обрехта* (50-е годы XV века — начало XVI века).

Следующий, качественно новый период связан с творчеством *Жоскена Дебре*, главы третьего поколения нидерландских

полифонистов. Он начинается где-то в 80-е годы XV столетия и завершается в 1521 году. Это было время непосредственной подготовки и проведения Реформации в странах северной Европы. У Жоскена гуманистическая проблематика приобретает зрелый и вместе с тем ясно выраженный трагедийный оттенок, что связано с кризисом ренессансного гуманизма в странах северной Европы, спаленного там огненным дыханием национально-освободительных войн.

Новый переходный период, обусловленный началом Контрреформации, связан с творчеством Николауса Гомберта и Клеменса нон-Папы. Он начался в 20-е годы XVI века. Это уже время возникновения и интенсивного развития национальных школ европейской ренессансной полифонии — итальянской, французской, немецкой. Подытоживает достижения полуторавекового пути нидерландской композиторской школы творчество величайшего титана музыкального Возрождения — *Орландо Лассо*.

«МУЗЫКАЛЬНЫЕ НАСТАВНИКИ ЕВРОПЫ»

Исторический промежуток от середины XV века до начала 20-х годов XVI века — время расцвета нидерландского музыкального искусства. Творчество нидерландцев становится эталоном композиторского мастерства, оно воспринимается современниками как новое искусство, соответствующее идеалам гуманизма. Начинают появляться композиторские имена, в связи с которыми можно говорить о достаточно ясно выраженной индивидуальности художника-творца.

Два представителя «первой нидерландской школы» — Беншуа и Дюфаи — олицетворяют начальный этап в развитии музыкальной культуры Нидерландов. Его особенности можно соотнести с проблематикой раннего Возрождения в Европе. Многие художественные явления в живописи и архитектуре того времени сохраняют явные следы готического стиля и воспринимаются как переходные, двойственные (Мастер из Флемалля — Робер Кампен (?), Жан Фуке). К их числу следует отнести и творчество видного композитора второй трети века *Жиль Беншуа*¹.

В творчестве Беншуа основную художественную ценность представляет его так называемая «бургундская шансон» — наследница многоголосных светских баллад и виреле композиторов французской школы *ars nova* XIV века (в частности, Машо). Беншуа интенсивно обновлял этот жанр, насыщая материалом народной песни как дискант, так временами и другие голоса традиционного для шансон трехголосного сложения².

¹ Жиль Беншуа родился ок. 1400 г. в Монсе. Состоял на военной службе. В 1421—1425 гг. жил в Англии. В 1430 г., променяв офицерские шпоры на монашескую рясу, стал капелланом Бургундской придворной капеллы, позднее — капеллы при дворе Филиппа Красивого и императора Карла V. Был каноником различных церквей в Монсе, Касселе и Суаньи, где он и скончался в 1460 г.

² Согласно обычаю, пелся один или два верхних голоса, нижний же исполнялся на лютне, арфе, и при недостатке исполнительского состава нередко опускался вовсе. Лишь в XVI веке шансон стали писать в полнозвучном четырех-пятиголосном полифоническом складе (как и

Однако классических вершин полифоническая шансон у Беншуа не достигает. Художественный результат, полученный им, был двойственным.

В образности своих шансон Беншуа не мог отрешиться от налета некоей «торжественной меланхолии», своеобразного аристократического «ритуала чувств и мыслей», который представлял важнейшую особенность культуры бургундского двора (при нем Беншуа провел большую часть жизни). Поэтические тексты его шансон отмечены печатью типичной для средневековья жесткой регламентации лирического высказывания. За бездушно-лицемерной игрой аристократического этикета исчезает личность героя песни. Представьте себе любовное признание примерно в следующих выражениях: «Чем дольше ожидание, тем более горю желанием, о моя прекрасная дама, видеть Вас. Все это проистекает от горячего желания слышать о Вас что-либо новое. Не думайте, будто я забыл, что Вы во все времена должны быть единственной, кому я желал бы полностью быть покорным. Ах, если Вы будете ко мне жестоки, это столь омрачит мое сердце, что я могу мгновенно умереть; однако если этого не произойдет, Ваша ссора со мной лишь воспламенила бы меня еще более...». Такие замысловатые «ритуальные формулы любовного объяснения», заимствованные из знаменитого рондо Беншуа «De plus en plus se renouvelle»* (33, 36), находят свой отклик и в музыкальной образности. В результате воздействия подобных стилизованных черт, по меткому замечанию Р. И. Грубера, Беншуа-царедворец нередко заслоняет Беншуа-художника. Противоречия его творческого облика наглядно воплощены и в музыкальном материале шансон. Им свойственно причудливое сочетание наивной свежести народно-песенных оборотов и терпкого колорита рационалистической звуковой архаики: «бургундская шансон» достаточно эклектично сочетала воспринятый из народной песни свежий, сочный материал верхнего голоса, его куплетную структуру и заимствованный тематический материал (кантус фирмус), который проходил в

теноре (среднем голосе трехголосного сложения). Это влияние мотета, сковывавшее мелодическую инициативу композитора.

Названные архаические черты не дали развиваться в полной мере росткам новой демократической ренессансной культуры, несомненно проглядывающим в музыке Беншуа под сенью «этикета чувства».

В творческом наследии Беншуа присутствуют также и крупные жанры — сохранились части месс, мотеты. Однако по складу своего дарования композитор остался изысканным миниатюристом, произведения которого, подобно знаменитым лиможским эмалям, поражают совершенством и филигранностью отделки.

Им, однако, не свойственны подлинная масштабность, монументальность, философичность творений современника Беншуа *Гийома Дюфаи*¹, в полном смысле слова открывшего новую страницу в истории музыкальной культуры.

Следует учитывать, что полноценное непосредственное восприятие творений Дюфаи и его окружения для современного слушателя, не знакомого со всей культурой XV—XVI веков, может быть затруднено ввиду значительных изменений в психологии восприятия, вызванных формированием в дальнейшем ходе музыкально-исторического процесса гораздо более интенсивных выразительных средств, нежели те, которые использовались художниками рассматриваемого периода. Поэтому, прежде чем характеризовать музыку Дюфаи, мы попытаемся охарактеризовать психологию восприятия его современников, воспользовавшись параллелями с литературой

¹ Творчество *Гийома Дюфаи* (Дюфэ, ок. 1400—1474) прочно связано с бургундским городом Камбре, где он родился и затем воспитывался в метризе при кафедральном соборе. В 20-е гг. начинается период странствований Дюфаи: шесть лет он провел при дворе Малатесты да Римини в Пезаро; с 1428 по 1437 г. состоял певцом папской капеллы в Риме. Посетил в разное время многие города Италии и Франции, а также Савойское герцогство. Однако, как истинный нидерландец, Дюфаи чувствовал постоянную тягу к родной земле, периодически возвращался в Камбре из своих странствований в Европе. С 1445 г. до самой кончины он осел в этом городе, заняв должность руководителя всей музыкальной деятельностью собора в Камбре.

того времени, по сей день почти не утратившей остроты образно-эмоционального воздействия. Это тем более необходимо, что, судя по дошедшим до нас свидетельствам, можно говорить о доходящей до экстаза впечатлительности современников, проявлявшейся при восприятии музыки того времени, частично утратившей сегодня остроту своего воздействия (31, 402).

Характерная особенность восприятия в XV веке — его повышенная возбудимость. Искреннее высказывание в искусстве, в публичной проповеди, в любовном признании, как правило, трогало до слез. Авторы хроник повествуют о настоящих потоках слез, проливавшихся по радостным и горестным поводам как у отдельных лиц, так и у целых толп народа.

Что же нового, ренессансного внес своим творчеством Дюфаи, чем выделился он на фоне современного ему искусства?

Типичная черта «осени средневековья» — приверженность к воплощению негативных эмоций, проникнутых мотивом отречения от земных радостей. Заканчивалась мрачная, полная ужасов эпоха, отправившая на костер Жанну д'Арк. Наиболее одаренные, чуткие к духу времени писатели и поэты много говорят о бренности всего земного, о постоянном страхе, горестях, являющихся якобы изначальным человеческим уделом, об иллюзорности счастья. С огромной силой выразил это разочарование в земной жизни величайший трагический поэт Франции XV века Франсуа Вийон, дерзко обратившийся к живописанию образа смерти, не щадящей ни величия, ни красоты, уравнивающей в правах богатого и бедняка, святого и преступника:

Я знаю, что вельможа и бродяга,
Святитель и безбожнейший поэт,
Безумный и мудрец, познавший благо
И вечной истины единый свет,
И дамы в нежном кружеве колет,
Сколь ни пышны чины их и владенья,
Будь в ценных жемчугах они иль нет,
Узнают смерти то же приближенье.

Их смерть возьмет, покроет влагой белой,
Нос длинный заострится, как игла,
Распухнут шеи, станет мягким тело.
О женщин плоть — чиста, нежна, светла,
Ты в холе и довольстве век жила,
Скажи, таков ли твой ужасный жребий:
Как все, стать жертвой тления и зла? —
Да, иль живой уйти, растаяв в небе!

(Пер. И. Эренбурга)

Заметим, что многоголосной музыке XIV — первой половины XV веков не была доступна подобная глубина и сила выражения негативных эмоций; правда, она была уже достигнута музыкальным искусством раньше, в рамках более древней по происхождению и более близкой народно-песенному музицированию культуры хоровой монодии — вспомним хотя бы об упоминавшейся секвенции «Dies irae».

И вот на таком историческом фоне в Нидерландах появляются живописцы, творчество которых стало светочем идеалов гуманизма, вечной нетленной красоты, словно вновь, впервые со времен античности, бросившей свой отблеск на реальный мир, погруженный во мрак средневекового хаоса, скорби и страданий. Их искусство становится выражением радостной гармонии, ему свойственно восторженное приятие действительности. Речь идет о плеяде выдающихся художников раннего Ренессанса в Нидерландах — Рогире ван дер Вейдене, Губерте и Яне ван Эйках (см. илл. 3).

К этим деятелям с полным правом следует причислить и Дюфаи. В его творениях, так же как и в картинах ван Эйков, захватывает жизнерадостность тона, активность эмоции, ее человечность. Пускай порой естественное земное чувство еще только-только проглядывает сквозь условную, освященную многовековой традицией религиозную символику образных представлений, пускай порой объект восторженного поклонения — земной женский образ — еще тесно слит с представлениями о Деве Марии, — перед нами уже не культовое стремление к «умерщвлению плоти» и не дерзкое развенчание земной

красоты, но чисто ренессансное намерение возвысить человека до божества.

Именно такой круг образных представлений привлек Дюфаи к VIII канцоне Ф. Петрарки, послужившей поэтической основой знаменитой полифонической песни Дюфаи «Vergine bella»* (10):

В солнце одетая, звездоченчанная,
Солнцем превышшим любимая Дева!
Свет его вечный в себе ты сокрыла.
Немощным звукам земного напева
Как вознестись к тебе, богом желанная!
Дай же, молю, мне небесные крыла,
Ты, что во веки свой слух не закрыла
Верного сердца мольбам...

(Пер. В. Соловьева)

Интересно, что эта песня выделяется среди других шансон Дюфаи многообразием использованных полифонических приемов, в частности, канонической техники, и сближается с «высоким» жанром мотета. При этом демократически-песенный характер мелодики свидетельствует о том, что Дюфаи чутко уловил главное: то, что сближает обращение Петрарки к Деве Марии с циклами сонетов, посвященными им Лауре, прославившими в веках ренессансного «нового человека», завоевавшего право на земное счастье.

Шансон Дюфаи отличается от мотета меньшими масштабами и не столь дифференцированной вертикалью. Существенно и качество интонации. В строении шансон преобладает принцип строфичности: разные разделы текста должны сочетаться с одной и той же музыкой (или с ее близкими вариантами), в то время как в мотете каждому новому разделу текста соответствует новый музыкальный материал. Ввиду этого работа в жанре шансон налагала на композитора большие требования в плане сочинения мелодии рельефной и сочной, не только легко запоминающейся, но и способной выдержать без ущерба для свежести восприятия музыки такую значительную «нагрузку» на материал, как простое повторение.

Такую мелодику мы находим в шансон Дюфаи. Она возникает в результате обобщения интонаций демократического бытового музицирования и рельефно выделяется при сравнении с импровизационным мелосом григорианского пения четким оформлением, часто активными танцевальными ритмами. В качестве исторически прогрессивного явления следует отметить встречающуюся опору мелодики на звуки разложенного трезвучия, что свидетельствует об обогащении традиционных мелодических ладов семиступенной диатоники интонациями мажора и минора, уже дававшими о себе знать к тому времени в народном творчестве.

Мотет в творчестве Дюфаи еще не стал окончательно жанром духовной музыки, хотя для него были характерны в основном литургические латинские тексты. Здесь живы еще традиции средневекового мотета. Если в жанре шансон Дюфаи может считаться нидерландским продолжателем дела Петрарки, то в мотете он, несомненно, примыкает к традиции Данте. Данте отразил в структуре своей «Божественной комедии» представления о строении мироздания, соответствовавшие учению католической религии, но он обновил эту картину мира включением новых политических, нравственных и эстетических оценок. У Дюфаи в этом отношении много общего с «последним великим поэтом средневековья и первым поэтом нового времени» (З, 382): в мотетах Дюфаи также можно видеть противоречивое сочетание средневековых и ренессансных представлений. Понять своеобразие этого сочетания можно, разобравшись в многоголосной структуре мотетов Дюфаи.

Мотет у Дюфаи по своему тематизму двойственен. Основной тематизм мотета — заимствованный (кантус фирмус), он излагается в одной или двух партиях из нижнего комплекса хорового многоголосия (мужские голоса). Над кантусом фирмусом «надстраиваются» свободные голоса, которые тематически могут быть независимыми от него. Под эту многоярусную «музыкально-архитектурную конструкцию» Дюфаи, как правило, подводит еще и «фундамент» — басовый

голос, движение которого определяется необходимостью дополнить благозвучные аккордовые сочетания всех голосов.

Отсутствие тематического единства между кантусом фирмусом и «свободными» голосами Дюфаи часто специально подчеркивает, разворачивая их в разном временном ракурсе. Для кантуса фирмуса становится характерным «замедленное» время: каждая нота мелодии, положенной в его основу, растягивается на такое длительное время, что сам кантус фирмус порой перестает восприниматься как целостное мелодическое образование. Однако его «бесконечно» тянущимся звучаниям нельзя отказать в определенной образности: они вызывают ощущение остановленных во времени, не подверженных изменению сущностей, пребывающих «над миром» и сближающихся с божественными представлениями. Напротив, свободно развивающиеся голоса интонационно близки к народно-песенной мелодике шансон Дюфаи. Они вызывают ассоциации с образами земной жизни, символизируют пребывание «в мире» — прежде всего благодаря тому, что разворачиваются в «естественном времени». В качестве примеров можно сослаться на мотеты «О, блаженный Себастьян» или «Церковь воинствующая» (10, 28, 49).

Такая структура мотета является наследием старого средневекового миропонимания, в котором отсутствовало единство восприятия божественного и земного. Дюфаи как ренессансный художник обновлял изнутри эту концепцию, насыщая песенной интонацией свободные голоса, вводя в кантус фирмус вместо предписанного обычая григорианского песнопения бытовавшие светские песни и устремляясь тем самым к сближению «божественных» и «земных» представлений. Однако полного их совмещения, свойственного искусству Высокого Ренессанса, Дюфаи все же не достиг.

Важная черта мотетов Дюфаи — их рационализм. В его произведениях особенно поражают воображение особые приемы «вычисления» свободных голосов мотета из записанного одного голоса путем пропорционального (вдвое, втрое и т. д.) сокращения всех его длительностей. При этом лучшие образцы

музыки Дюфаи преодолевают холодный рационализм схоластической звуковой комбинаторики — они отличаются свойственной композитору мягкой, кроткой, светлой лиричностью, перерождающей изнутри умозрительные звуковые конструкции.

По значительности содержания, его философской направленности, по разнообразию и масштабности замыслов к мотетам примыкают мессы. Несмотря на то, что пионером в создании многочастной мессы как цикла мотетов должен быть признан Гильом де Машо (ок. 1300—1377), в полной мере реализовал монументальные возможности этого жанра именно Дюфаи.

Каноническую мессу с ее отвлеченно-символическими образными представлениями и достаточно абстрактным текстом Дюфаи сближает с образцами демократического светского искусства. Примером может послужить «Глория» из мессы «Бледное лицо» (месса названа так потому, что в ее теноре проходит, в качестве кантуса фирмуса, мелодия одноименной светской песни Дюфаи — 12, 47). Эта часть трактована как сочная жанровая сценка, о чем свидетельствует народно-песенный характер двух верхних голосов, изложенных в каноне (такой прием часто встречается в хороводных песнях). Еще более колоритна сопровождающая дуэт верхних голосов «пританцовывающая» попевка, которая излагается попеременно в двух нижних голосах (по-видимому, они должны были быть поручены трубам). Попевка эта постоянно повторяется, «кружится на месте», а сам повторяющийся мотив словно наполнен до краев мускульно-моторной энергией, ищущей себе выхода в угловатых прыжках и разворотах массового крестьянского танца. Здесь перед нами — один из ранних образцов истолкования религиозного сюжета как реалистической зарисовки в духе нидерландской жанровой живописи.

Таким образом, творчество Дюфаи лишь хронологически захватывает время «осени средневековья», но по своим духовным предпосылкам, в отличие от Беншуа, принадлежит

«весне Ренессанса». В творчестве Дюфаи явственно заметно развитие реалистических тенденций: имеется в виду отход от возвышенной бесстрастности католического искусства, стремление воплотить содержание текста, опираясь на конкретные образные представления, используя бытующий музыкальный материал. Показательно в этом плане внимание к деталям текста, особенно таким, которые допускают привнесение элементов жанрово-бытового реализма (как в упоминавшейся «Глории»). Но другая определяющая черта нового гуманизма — ренессансный индивидуализм — получает у Дюфаи еще довольно робкое, скованное и неполное выражение. Дальнейшее укрепление гуманистических позиций у нидерландских композиторов было связано с освоением опыта смежных искусств (поэзии и живописи) в характеристике обостренного личного самосознания, противопоставившего себя средневековому чувству принадлежности к определенному сословию, корпорации, цеху.

В освоении этой чисто возрожденческой тематики особенно велика заслуга главы так называемой второй нидерландской полифонической школы *Йоханнеса Окегема*¹. Деятельность Окегема протекала в основном за пределами Нидерландов, при дворе французского короля. Однако это не препятствовало композитору стать главой второго поколения нидерландских полифонистов. Тут следует учесть два обстоятельства. Во-первых, в то время нидерландские полифонисты уже завоевали господствующее положение в Европе и находились на своеобразном привилегированном положении «музыкальных наставников»; в числе учеников Окегема, например, были и два ведущих представителя третьего поколения нидерландских полифонистов — Жоскен Дебре и Пьер де ла Рю. Во-вторых, связь нидерландской музыкальной культуры с французской была стародавней и особенно прочной традицией. Связи с Францией — родиной готического искусства — были особенно

¹ *Йоханнес (Жан) де Окегем* родился ок. 1425 г. в Дендермонде (Восточная Фландрия), учился в метризе собора Нотр-Дам в Антверпене, где был певчим в 1443—1444 гг. С 1452 г. до конца жизни (1495) он руководил капеллой французского королевского двора.

важны для Окегема ввиду преобладания «готических» тенденций «внутри» общей ренессансной направленности его творчества.

Стиль Окегема соткан из противоречий, зерном которых является повышенное напряжение между глубоко укоренившейся средневеково-аскетической психологией и пробудившимся земным чувством. Как истинно ренессансная индивидуальность, Окегем раздираем крайностями внутренней дисгармонии, но, в отличие от своего преемника Жоскена Дебре, он видит выход из нее не в правдивом отражении противоречий действительного мира, а в могучем духовном порыве к миру сверхчувственному, сверхреальному. Отсюда его стремление к максимальному одухотворению звуковой материи — он делает ее совершенно бесплотной,— как и готический архитектор, который одухотворяет свой материал настолько, что возникает ощущение, будто камень перестает подчиняться силе тяжести. Причудливая фантастичность Окегема проявляется в бесконечной раскованной игре его насыщенных ликующими арабесками-распевами мелодических линий, в свои кульминационные моменты устремляющихся ввысь, подобно стрельчатым аркам готических соборов¹ (см. илл. 1) и ни на миг не исчерпывающих, не разрезающих психологического напряжения. Своим беспокойным динамизмом стиль Окегема во многом обязан преобладанию в его тематизме так называемых «общих форм движения»: стабильные тематические образования, определявшиеся ритмизованным произношением текста, в процессе развития словно освобождаются от ритмически определенных мотивов и переходят в орнамент, причудливо синкопированные гаммообразные пассажи, символизирующие безостановочное движение, направленное в бесконечность. Освобожденные от связанности текстом «бесконечные» распевы окегемовских месс и мотетов раскрепощают стихию свободного импровизационного развития

¹ Как культовая, так и светская архитектура Нидерландов в эпоху Ренессанса развивалась в формах «пламенеющей готики», классическая ренессансная ордерная система оказалась ей чуждой.

и тем самым отчасти обнаруживают соответствия орнаментальному мелосу григорианских юбилей.

Другая чрезвычайно характерная для Окегема образная сфера — экстатическое самоуглубленное созерцание, бесконечно длящееся пламенение чувства, вызывающее ощущение преодоления внутренней дисгармонии растворением в бесконечности мироздания. Окегем является одним из замечательных мастеров, воплотивших глубокую сосредоточенность философского размышления, одним из первых он предвосхитил лирико-философские созерцания медленных частей бетховенских сонатно-симфонических циклов.

В этих качествах своей образности Окегем обнаруживает явные параллели с рядом философских идей Возрождения. Укажем лишь на крупнейшего мыслителя Ренессанса Николая Кузанского, который развивал философские представления о совпадении противоположностей в бесконечности мироздания, подкрепляя их математическим аппаратом, предвосхитившим основы современной высшей математики.

В наследии Окегема есть загадочное произведение, где обе названные стороны его стиля слились воедино. Это — мотет «*Ut heremita solus*» («Один, как отшельник»)*. Мотет сохранился вообще без текста и исполняется сейчас как инструментальное произведение (33, 44). Сочинение это совершенно уникально для своего времени: оно демонстрирует наиболее сильную сторону мышления Окегема — его поразительную логику сквозного внутримызыкального развития, достигающую масштабов, монументальных даже по сегодняшним представлениям. Трудно поверить, что это произведение было создано в век, когда музыкальное развитие все же не мыслилось вне связи с текстом, а ведь до рождения профессиональных инструментальных жанров оставалось немногим меньше столетия.

В этом мотете ощущается дух поздних бетховенских творений — фортепианных сонат и квартетов, обнаруживающих определенные параллели с Окегемом в плане воплощения

образов пантеистического характера, связанных с чувством преклонения перед красотой природы, совершенством мироздания. Постепенное «растворение» бесконечно длящейся музыкальной темы в струящихся фигурациях, вызывающих представление о вибрирующем, переливающимся, звенящем звуковом эфире, как это происходит, например, в знаменитом финале последней (32-й) фортепианной сонаты Бетховена, допускает аналогии с подобным же сквозным развитием музыкального материала в названном мотете Окегема.

Преобладание у Окегема образов экстатической самоуглубленности приводит к тому, что нередко он фигурирует у музыковедов как запоздалый представитель позднегоготического стиля, как художник-мистик, творчество которого, по мысли ряда авторов, расходится с чисто светскими ренессансными позициями искусства эпохи Возрождения. Однако окегемовская мистика — тоже ренессансная черта, она высвечивает определенную сторону культуры Возрождения, свойственную ему в северных странах, в Нидерландах и особенно в Германии, где, согласно легенде, Мартин Лютер однажды запустил чернильницей в черта, а ученые гуманисты верили в существование ведьм. В эпоху Ренессанса, когда не было еще возможности опереться на опыт эмпирических наук, развивались магические учения, основой которых была «еще достаточно фантастическая вера в титанические возможности человека и его разума. Основываясь на учении о всемирном соответствии, связывающем между собой все явления вселенной, adeпты «тайных наук» верили, что человек способен повелевать царством демонов (а в существование демонов верили в то время многие) и тем самым утверждать свою власть в беспредельном мире» (22, 339).

Именно здесь — идейные корни экстатически самоуглубленной «мистической» лирики Окегема. Его музыке несвойственна отрешенность от земных помыслов, присущая григорианскому хоралу; напротив, лирика Окегема проникнута по-новому интенсивно испытываемым чувством, незнакомым скромным лирическим высказываниям Данстейбла, Беншуа,

Дюфаи. В этом — принципиальное завоевание Окегема. Здесь кроется причина сочетания у него повышенного эмоционального тонуса с чертами изощреннейшего «переохлажденного» рационализма, многочисленными элементами звуковой символики, техническими экспериментами, своими истоками на первый взгляд также отсылающими нас к готике. Стоит упомянуть, что перу Окегема, математика и астролога, принадлежит гигантский 36-голосный канон — вершина технического мастерства той эпохи. Но прав К. К. Розеншильд, истолковывающий рационалистическое мастерство Окегема не как самодовлеющее формотворчество, а как «настойчивые, широко развернутые поиски всеобъемлющей контрапунктической формулы, «полифонического кодекса» природы и жизни. Они изобличают мощь познавательного импульса, изощренную игру ума... они сродни рационалистическим построениям эстетиков и философов своего времени. Но они не достигают царящей на вершинах Ренессанса совершенной гармонии и красоты» (23, 149).

Поискам этой гармонии была посвящена деятельность другого крупнейшего представителя второго поколения нидерландских полифонистов — *Якоба Обрехта*¹.

Подобно Окегему, Обрехт внес свой вклад в дальнейшее развитие светских тенденций в музыке конца XV века. В сравнении с Окегемом, искусству Обрехта более свойственно прямое продолжение дела Дюфаи. Символом этой непосредственной преемственности выступает использованная в заглавных мотивах мессы Обрехта «*Sarut*» выразительная фраза дисканта, открывающая знаменитую мессу Дюфаи «*Ce la face*» — первую полную четырехголосную мессу, где в основу кантуса фирмуса была положена светская песня.

Считать Обрехта продолжателем Дюфаи можно прежде всего в силу выраженных у него черт ясной и стройной

¹ *Якоб Обрехт* родился в 1450 г., предположительно в Берген-оп-Зом или Утрехте. Служил регентом в соборах Утрехта (с 1476), в Берген-оп-Зом (1479—1484) и Камбре (1484—1485). Бывал в Италии, Ферраре, где и умер в 1505 г. от чумы. Свои лучшие произведения создал в Антверпене в 1492—1496 гг., будучи регентом собора Нотр-Дам.

гармоничности. Их отмечал у Обрехта Р. И. Грубер, противопоставляя его Окегему как представителю «барочного» начала во втором поколении нидерландских полифонистов. Близкой оценки творчества Обрехта придерживались и некоторые зарубежные исследователи его творчества, применявшие для стилевой характеристики творчества композитора понятие «Высокий Ренессанс», заимствованное из истории живописи (34, 44). Все эти оценки соответствуют мнениям современников Обрехта. Например, виднейший музыкальный теоретик XVI века Глареан в своем сочинении «Додекахордон» называл Обрехта наиболее значительным гуманистом в музыкальном искусстве. Отмечая в его музыке пламенность и величайшую торжественность, Глареан указал на то, что Обрехт был в Утрехте учителем музыки Эразма Роттердамского; с точки зрения Глареана, именно Обрехт осуществлял в музыке идейные устремления Эразма. Среди особенностей музыки Обрехта, соответственных, по мнению Глареана, идеалу музыкального гуманизма, он указывал на возвышенность мысли в сочетании со сдержанностью высказывания, и это более соответствовало гуманистической эстетике, нежели «излишества бьющего ключом гения», каковым Глареан называл Жоскена, порицая черты стиля последнего, опережавшие свою эпоху.

Именно у Обрехта — в ясности, определенности, безусловной позитивности его мировосприятия — сконцентрировались те черты нидерландского гуманизма, которые знакомы нам по живописи его младшего современника Луки Лейденского. Принципиально светский характер музыки культовых творений Обрехта можно сопоставить с новаторством Луки, перешедшего в области крупного жанра от алтарной композиции к монументальной станковой живописи, свободной от отправления культовой функции, несмотря на сохранение религиозных сюжетов. В творчестве Луки многофигурные композиции и отдельные персонажи, составляющие их, наполняются живостью движения, драматизмом, передачей внешних примет объективного мира с

помощью входившей тогда в обиход линейной перспективы, а христианские святые начинают принимать непосредственное участие в делах человеческих. Подобно живописи Луки Лейденского, музыка Обрехта преодолевает преграду между «миром небесным» и «миром земным», ощущавшуюся у Дюфаи.

Это особенно заметно в известной мессе Обрехта «*Sub tuum praesidium*»* («Под твоей защитой» — обращение к Деве Марии).

Сравнивая музыку этой мессы с мотетными композициями Дюфаи, можно определить, что же нового внес Обрехт в завоевания своего предшественника. В мессе Обрехта, как и у Дюфаи, также налицо разграничение по материалу свободных голосов и кантуса фирмуса; последний проводится к тому же в верхнем голосе: он словно «парит в небесах», подобно изображениям христианских святых в культовой живописи. И тем не менее в образности Обрехта с самых первых звуков ощущается и нечто принципиально новое: жизнерадостная активность позиции, тот самый тонус восприятия действительности, о котором писал Цвейг: «Человек XVI столетия начал ощущать себя уже не малой безвольной пылинкой, что, как росы, жаждет божественной милости, а центром происходящего, средоточием силы; из смирения и угрюмости рождается вдруг новое самоощущение, то самое чувственное и бесконечное упоение своим могуществом, которое мы охватываем словом Ренессанс...» (28, 55). Крайне важно, что не только свободный тематизм, но и материал кантуса фирмуса в этой мессе Обрехта вызывает те же самые ассоциации: исчезает его самоуглубленная пассивная созерцательность, характерная для средневековых мотетов и нередко свойственная Дюфаи и Окегему.

Если попытаться определить смысл происшедших в концепционности мотета (от Дюфаи к Обрехту) изменений, то можно утверждать: «в небесах» теперь художник видит не божественное, но человеческое, однако представленное в своей идеально-прекрасной форме, очищенной от всего случайного, наносного. Такое художественное восприятие действительности

соответствовало эстетическим взглядам гуманистов времени Высокого Возрождения, прежде всего итальянцам, членам так называемой «Платоновской академии» во Флоренции, главой которой был Марсилио Фичино. Члены ее как раз усматривали задачу искусства в том, чтобы разглядеть в окружающем реальном мире и запечатлеть некий отблеск прекрасных, вечных, нетленных идеалов, знакомых еще античности.

Другая сторона творческого облика Обрехта, характеризующая его как представителя демократических тенденций нидерландской культуры — его неистощимый «музыкальный юмор». Обрехт любил, словно Гайдн XVI столетия, пересыпать изложение музыкального материала неожиданными курьезными приемами, пародирующими основательный «строгий стиль» культового многоголосия. Упомянем в этой связи «Бенедиктус» — часть мессы «Fortuna disperata» («Отчаявшись в надежде» — по названию песни, положенной в основу кантуса фирмуса мессы; 12, 50). С показной серьезностью верхний голос семь раз повторяет одну и ту же попевку. С каждым новым повторением композитор удлинняет исходный мотив на один звук, в результате чего тесситура его гаммообразного «пробега» разрастается, как снежный ком. Однако развитие мотива не оставляет впечатления естественного, непринужденного течения мысли. Наоборот, композитор повторяет и удлинняет его нарочито, с навязчивым, педантическим упорством, в результате чего весь этот фрагмент музыки мессы сводится к многословному утверждению тривиальной мысли. Перед нами, как на схоластическом диспуте, развернулась огромная цепь доказательств ради того, чтобы утвердить общее место, всем известный тезис! В подобных фрагментах музыка Обрехта перекликается со знаменитым сочинением Эразма Роттердамского «Похвала Глупости», где «госпожа Глупость», заняв место на кафедре, произносит речи, выдержанные в традиционной манере научных диспутов, развенчивая и высмеивая тем самым далекие от жизни идеи средневековой схоластической учености.

Все это нашло яркое выражение в языке Обрехта. В сравнении с Окегемом прежде всего бросается в глаза определенность, «посюсторонность» образности и языка Обрехта, сказавшаяся в стремлении к симметрии, ритмической и структурной законченности мелодики, пропорциональности ее строения. Растекающаяся в причудливых узорах «воздушная», словно истаивающая мелодика Окегема корнями своими восходит к колоратуре григорианских «аллилуйя». Напротив, у Обрехта мы наблюдаем не только огромное внимание к выразительной декламации текста, но и — что особенно важно — опору на законченную по структуре народно-песенную мелодику. Не только в песнях, не только в заимствованных тематических построениях мотетов, но и в свободных голосах полифонической фактуры Обрехт любит прямо использовать мотивы народной песни. Выделение тематических попевок из непрерывно развивающейся, текучей музыкальной ткани и развитие этих попевок делает из Обрехта непосредственного предшественника Жоскена и Орландо Лассо.

Фольклорные истоки музыкального языка — характерная особенность творчества композиторов нидерландской школы, отнюдь не утрачиваемая ими по мере возрастания композиторского мастерства, усложнения идейно-образных замыслов и приемов полифонического развития. Несмотря на математически-отвлеченную основу мышления, музыкальный язык нидерландских композиторов никогда не растворялся в абстрактном звукотворчестве, никогда не терял национальной определенности, а стало быть, идейно-образной конкретности и демократической направленности воздействия. Напротив, связи с фольклором становились все более многогранными и крепкими.

Важный вклад в укрепление этих связей внесло творчество *Генриха Изаака*¹, деятельность которого падает частично на

¹ Родиной *Генриха Изаака* (1450—1517) является нидерландская провинция Брабант. Работал он в Италии, Австрии, Саксонии. Особое место в творческом пути Изаака занимают годы службы у императора Максимилиана I (1497—1514); обосновавшись в Инсбруке, композитор настолько тесно сросся с австро-немецкой культурой, что стал

время господства второй, частично — третьей нидерландских «школ». Крупнейший полифонист своего времени, автор многочисленных культовых сочинений, Изаак особенно прославился своими светскими многоголосными песнями.

В их числе — знаменитая песня «Innsbruck, ich muss dich lassen»* («Инсбрук, я должен тебя покинуть»). Примечательна судьба этого произведения. Универсализм мышления, феноменальная композиторская техника позволили Изааку создать ряд песен, в которых он непосредственно воспроизводит музыкальный язык фольклора разных народов. Песня о прощании с Инсбруком стала в Германии настолько популярной, что сохранилась до наших дней. В эпоху Реформации ее мелодия была заново подтекстована, и с тех пор песня приобрела свою новую известность в качестве протестантского хора «О мир, я должен тебя покинуть». Этот случай — один из немногих, когда на долю композитора выпадает высшая честь, которой он может удостоиться в истории музыки: его произведение, впитавшее воздействие фольклора, возвратилось в народ.

Генрих Изаак работал в основном за географическими пределами Нидерландов. В самих же Нидерландах после появления зрелых творений Обрехта развитие тенденций Высокого Возрождения шло параллельно со все усиливающимся кризисом ренессансного гуманизма (в предыдущей главе уже отмечалось, что войны, разгул ненависти и религиозного фанатизма, сопровождавшие Реформацию в странах севернее Альп, оказали на него губительное воздействие). В преддверии Реформации в литературе и в изобразительных искусствах все явственнее звучали мотивы сомнения в правоте гуманистов, намеревавшихся исправить мир, осветив его заблуждения

основоположником первой профессиональной немецкой многоголосной композиторской школы (учеником Изаака был крупнейший немецкий полифонист Людвиг Зенфль, после смерти учителя занявший его место). Изаак писал и светские, и культовые сочинения. Среди последних выделяются «Констанцские хоралы» — ранние образцы искусства полифонической обработки песенных хоральных мелодий, расцвет которого падает на время лютеровской Реформации.

всепобеждающим лучом разума. Показательна в этом отношении эволюция старонидерландской живописи в лице ее завершителей — Иеронима Босха и Питера Брейгеля. В отличие от ранней стадии старонидерландской школы в живописи (братья ван Эйк, Рогир ван дер Вейден, Мемлинг, Кристус и др.), у Босха становятся особенно показательными образы зла, зарождающегося в мире людей. Напомним картину «Корабль дураков», написанную по мотивам одноименной сатиры в стихах немецкого поэта-гуманиста Себастьяна Бранта, высмеивающей реальные пороки людей из самых разнообразных социальных слоев. В дальнейшем образы, словно сошедшие с «Корабля дураков», начинают заполнять картины Босха, написанные на религиозные сюжеты. Подобные зловещие лики можно видеть даже в самых трагедийных по содержанию творениях художника; например, на картине «Несение креста» (из Венского музея истории искусств), где чрезвычайно колоритна фигура разбойника, поспешно исповедывающегося перед распятием: она является «автоцитатой» и воспроизводит одного из персонажей, восседавших на «дурацком корабле»; принимающий исповедь монах также словно находится во власти какого-то мистического безумия (см. 26, илл. 9, 39 и др.).

В дальнейшем эти образы смыкаются с характерными для Босха изображениями адской нечисти, воплощенными в фантастических существах, чей облик скомбинирован из различных частей тела и членов животных и насекомых, относимых народными поверьями к разряду «нечистых». Советский исследователь творчества Босха Г. И. Фомин пишет о том, что «в ранних работах Босха ад строго противопоставлен раю как его полная противоположность, как зло добру, как традиционное предостережение человеческим грехам», но «в поздних работах Босха границы между адом, земной жизнью и даже раем начинают стираться» (26, 29, 30). Теперь уже не христианские святые, а фантастические уроды — порождения зла — выходят за пределы загробного царства и вторгаются в повседневную жизнь людей, разлагая ее рука об руку со вполне

земными персонажами, знакомыми нам по «Кораблю дураков». Такова картина земной действительности, представленная на одной из самых философских работ художника — центральной части алтаря-триптиха «Воз сена»: согласно нидерландской пословице, мир — это воз сена, и каждый старается урвать с него, сколько может (см. илл. 4).

Эти образы у Босха в дальнейшем заимствует великий завершитель старонидерландской живописи Питер Брейгель. На картине Брейгеля «Проповедь Иоанна Крестителя» пламенная речь святого собирает огромную толпу, с тупым удивлением взирающую на происходящее — недаром наиболее выразительные фигуры изображены художником спиной к зрителю! В дальнейшем Брейгель поднимается до уровня подлинной мирооценки, позволяющей говорить о философском характере творчества. В его картинах сквозит возвышенная горечь художника-философа по поводу неустроенности бытия. Высшим выражением этой горечи представляются знаменитые брейгелевские «Слепые»: несколько слепых идут цепочкой друг за другом, каждый положив руку на плечо идущего впереди. Но вот слепой поводырь свалился в ручей; вслед за ним под откос падает следующий слепец, а идущие сзади не подозревают, что им суждено то же самое (см. илл. 5).

Очевидно, что осмеянная Эразмом глупость с университетской кафедры переходит у названных художников в гущу народных масс — это свидетельствует о разочарованности самих гуманистов в позитивных перспективах общественного развития, об отсутствии у них идеи подлинного коллективизма (не забудем, что ни Эразм, ни Лютер не поддержали Томаса Мюнцера — вождя народных масс в Крестьянской войне 1525 г. в Германии).

Тенденции кризиса ренессансного гуманизма в Нидерландах нашли свое отражение в творчестве великого композитора конца XV — начала XVI века, духовного главы третьего поколения нидерландских полифонистов *Жоскена Дебре*¹ (см. илл. 6).

¹ *Жоскен Дебре* родился около 1440 г. в местечке Конле (графство Геннегау). Вероятно, был учеником Окегема. С 1474 по 1479 (?) гг. работал в Милане, а с 1484 по 1486 и в 1489— 1499 гг. был руководителем капеллы собора в

Жоскен является истинным детищем нидерландского гуманизма не только потому, что его творчество отмечено чертами национальной характерности. Весь его облик, как и облик Эразма, соткан из органичного соединения трудносогласуемых противоположно-стей, и не случайно он ассоциируется у видного исследователя музыкальной культуры Ренессанса А. В. Амброса с образом «двуликого Януса», который проглядывает не только в соотношении старого и нового стилей эпохи, как пишет об этом Амброс (8, I, ч. 1, 422), а буквально во всех проявлениях его творческого метода.

Важная сторона в мировосприятии и творчестве гуманиста Жоскена представлена идеальными образами возвышенного лиризма, просветленной радости, ликования, восторженной гармонии духа, давшими основание немецкому музыковеду Г. И. Мозеру сопоставить творческие индивидуальности Жоскена Дебре и его младшего современника Рафаэля (32, 62). Жоскен вовсе не чуждается показа светлых, цельных, гармоничных сторон ренессансной личности — об этом свидетельствуют такие образцы его творчества, как мотет «Stabat mater» (11, 16). В нем можно услышать предвосхищение палестриновской возвышенной умиротворенности эмоций, и, с другой стороны, выразительную декламацию в верхнем голосе, приближающуюся к сольному речитативно-ариозному стилю ранней итальянской оперы. Такие произведения являются свидетельством пребывания Жоскена в Италии, его знакомства с итальянской и античной культурой, его умения перенести достижения итальянского гуманизма на нидерландскую почву.

Столкновение импульсов, полученных от воспринятых идеалов Высокого Возрождения в Италии, и настроений горького сомнения в осуществимости идеалов гуманизма, захвативших нидерландскую культуру, составляет источник

Камбре. С 1500 г. он уже в Париже, в 1503 г. в Ферраре, затем на некоторое время осел в Риме, где работал при дворе кардинала Асканио Сфорца. Под конец жизни Жоскен вновь обосновался в своем родном городке Конде, где и скончался 27 августа 1521 г. Подробная биография Жоскена отсутствует, однако наследие Жоскена, пользовавшееся огромной популярностью в его время и напечатанное, дошло до нас в сравнительно полном виде.

трагедийного напряжения искусства Жоскена. Для его стиля становится характерной повышенно субъективная окраска, насыщение настроениями возвышенного трагизма и горького юмора¹. Это свидетельствует об утрате гармонического восприятия личности, о стремлении анализировать сложность мира человеческих чувств. Жоскену становятся доступны противоположные, крайние полюсы человеческих переживаний. Очень образно охарактеризовал в этом смысле творения Жоскена тот же Амброс, сказавший, что из сферы образов Дюфаи и Окегема Жоскен высвечивает удивительное разнообразие красок подобно тому, как призма разлагает белый солнечный свет на радужный спектр (29, 205). Эти особенности творчества Жоскена характеризуют его мятущуюся, противоречивую психологию истинно ренессансного человека и обнаруживают глубокие социальные противоречия эпохи в зеркале усложненного лирического высказывания.

Углубление Жоскена во внутренний мир ренессансной личности отразилось на его музыкальном языке: между произведениями ранних нидерландцев и Жоскеном пролегает «великий водораздел», обозначающий начало стиливой зрелости музыкального Ренессанса. Главная ренессансная черта, определившая своеобразие художественного творчества той эпохи — индивидуальное самоутверждение человека — самым непосредственным образом проявила себя в музыке Жоскена. Мы помним о том, что на протяжении всей истории нидерландской композиторской школы для нее была свойственна опора на фольклор, народно-песенное творчество. Органичность, естественность обращения с фольклорным материалом красноречиво подтверждается творчеством Изаака,

¹ Уместно упомянуть в этой связи, что видный советский эстетик В. П. Шестаков выводит категории трагического и комического из ключевой для ренессансной эстетики категории гармонии: «Комическое выступает как такая форма гармонии, в которой несовершенство претендует на то, чтобы стать совершенством», а трагическое определяется по отношению к гармонии «как гибель совершенства, как драматический конфликт между совершенством и несовершенством». (Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. М., 1973, с. 226.)

создававшего мелодии, впоследствии бытовавшие на правах народных песен. Но народная песня — выразительница народной психологии — не знает противопоставления личного и коллективного строя чувств, возникающего в процессе индивидуального самоутверждения человека. Несмотря на еще наивный, незрелый, «детский» характер ренессансного индивидуализма, последний не мог быть выражен при стремлении композитора ограничить свои высказывания исключительно стилевыми рамками народной песни. Требовалась особая переплавка ее интонаций, чтобы в музыке зазвучал мир чувств «нового человека» во всей его сложности и противоречивости.

В подобной перестройке отношения к фольклору и заключается новаторство Жоскена. Немецкий музыковед О. Уршпрунг верно выразил эту особенность его творческого метода, назвав Жоскена «Шубертом начала XVI века» (32, 62). Сравнение это содержит рациональное зерно: так же, как и Шуберт, Жоскен мыслил по преимуществу песенно, и в то же самое время он в каждом конкретном случае индивидуализировал песенную интонацию. Это значит, что композитор использовал бытующий песенный материал каждый раз по-новому, обнаруживая в, казалось бы, всем известных музыкальных темах совершенно неведомые выразительные возможности. Приведем пример нового обращения с фольклорной мелодией. По всей Европе в эпоху Возрождения была широко распространена песня «Вооруженный человек» («L'homme armé»). Эта песня в качестве кантуса фирмуса многократно использовалась разными композиторами (Дюфаи, Окегемом, Палестриной и др.). Жоскен Дебре написал на нее две полные мессы. Особый интерес представляет первая из них*. Мелодия песни проходит в ней не только крупными длительностями, как кантус фирмус в мотетах Дюфаи и Обрехта: ее интонации нередко звучат там с необычайной образной конкретностью, вызывая ощущение стихийного народного коллективного порыва (например, «Осанна», где мелодия народной песни звучит необычайно энергично и

целестремленно благодаря привнесенной в нее трехдольной танцевальной жанровой основе). В этом случае композитор только лишь подчеркивает возможности, явно выраженные в самой народной песне. Музыка тут сопоставима с картинами разгульных ярмарок (кermесе), принадлежащих кисти Брейгеля.

Теперь нам хотелось бы обратить внимание читателя на достаточно известную шансон Жоскена «Тысяча страданий»* («Mille regrets»; 11, 80). Музыка ее настолько рельефна, индивидуальна, что не сразу обнаруживается повторение в мелодических очертаниях тематизма этой шансон близких вариантов песни «Вооруженный человек». Однако как изменился характер ее выразительности! Композитор раскрывает здесь содержание текста, говорящего о горечи даже краткого расставания с возлюбленной. Удивительно живо запечатлена глубоко затаенная скорбь, слегка оттеняемая горькой иронией по отношению к своему чувству: это достигается парадоксальным соединением демократической песенно-танцевальной темы с общепринятыми в «высоких» жанрах музыкального искусства приемами, передающими скорбь, в частности — мрачным фригийским ладом. Смелое новаторство этой шансон заключается в том, что композитор привносит в заимствованную мелодику смысл, незнакомый самой народной песне в ее изначальном виде. Можно утверждать, что в данном случае мы имеем дело, в первую очередь, с самовыражением художника, его лирической исповедью, представляющей явления окружающего мира (в частности, широко бытующую песенную тему) в совершенно новом, неожиданном ракурсе.

Приведенный пример использования материала песни «Вооруженный человек», помимо всего прочего, свидетельствует о том, что Жоскен значительно сближает шансон с мотетом и мессой: отныне светские и культовые жанры, в сущности, основываются на одном и том же музыкальном материале (как это в дальнейшем будет характерно для творчества И. С. Баха).

Аналогичное сближение намечается и в плане развития принципов музыкального мышления. В этом отношении показательна развитость многоголосного сложения шансон у Жоскена. Он уравнивает в правах все голоса, которые при исполнении должны быть сплошь вокальными. Пятишестиголосный полифонический склад шансон теперь ничем не уступает мотету, отличаясь от него главным образом отсутствием кантуса фирмуса и наличием повторов музыки с разными строфами текста (в мотете, напоминаем, новый текст сочетался с новым музыкальным материалом).

Будучи великим полифонистом, Жоскен вместе с тем виртуозно пользовался для воплощения скорбных эмоций выразительными средствами гармонии (понятие гармонии употреблено здесь в узкоспециальном значении: имеется в виду результат звуковысотных сочетаний одновременно развертывающихся мелодических голосов). В основном это еще не гармония привычных нам по музыке венских классиков и всего XIX века аккордовых последований. Последования как двухголосных (интервалы), так и многоголосных (аккорды) созвучий в фактуре Жоскена в основном регулируются мелодическими тяготениями тонов. Основой гармонического многоголосия оставались сочетания пар голосов — интервалы, аккорд же рассматривался в основном как комбинация образующих его интервалов.

Здесь становится очевидной еще одна индивидуальная черта стиля Жоскена на фоне его предшественников. У Дюфаи, Окегема и Обрехта для организации вертикали в многоголосии обычно применялись консонирующие, благозвучные интервалы. Фактура Жоскена также в основном складывается из консонансов; однако, соблюдая строгую сдержанность выражения, Жоскен в нужный момент вносит остродиссонирующие интервальные сочетания, вызывающие эффект дисгармонии, внутреннего разлада, драматизма. В мотете «Оплакивание Окегема» при воплощении слов «И покрыла его земля» Жоскен достигает огромной силы выражения чувства боли специфическим приемом задержания

интервала ноны; и здесь же — еще один удивительный эффект: на фоне застывших в оцепенении голосов один лишь верхний голос завершает эпизод жалобной «говорящей» интонацией (11, 48).

В шансон «Многие сожаления» («Plusieurs regrets»; 11, 64) показательное крайнее в своем выражении воплощение образа своеобразного упоения страданием: в начале второго раздела этой песни Жоскен также прибегает к остродиссонирующему задержанию ноны, в таком виде даже сегодня поражающему слух обнаженным выражением скорбной эмоции. В шансон «Прощайте, мои амурсы» («Adieu, mes Amours»; 11, 77) комичные жалобы на вынужденное прекращение дорогостоящих любовных утех ввиду нерегулярно выплачиваемого жалованья переданы жесткими диссонирующими сочетаниями голосов. Но они были характерным средством для передачи образов страдания: здесь же, отнесенные к переживаниям по поводу опустевшего кошелька, они производят прямо противоположный комический эффект.

Другая область творчества Жоскена, при всех музыкальных связях с шансон сохраняющая свою специфику — культовые жанры, мотет и месса. В творчестве композитора мессе принадлежит вообще ведущее место. По сути дела, основная часть его сохранившегося наследия — 30 месс — это развернутые циклические композиции, в которых каждая из частей представляет собой мотет. Здесь Жоскен особенно глубоко выражает свою индивидуальность. Именно в мессе и мотете мы наблюдаем у него рождение монументальных музыкальных замыслов, воплотивших в себе характерные особенности миропонимания эпохи.

Основные черты мотета с теноровым кактусом фирмусом сформировались в творчестве Дюфаи и Окегема. Напомним, что в нем предполагается разделение голосов фактуры (обычно четырехголосной) по функциям. Заимствованный материал (кантус фирмус) проходит обычно в теноре, втором снизу голосе. Следующий по значению голос фактуры — верхний,

дискант. Яркий, запоминающийся мелодический рельеф дисканта часто приближается к сольной мелодике, образуя выразительный «силуэт» фактуры. Нижний голос, бас, является гармонической опорой, фундаментом четырехголосия. Наконец, второй сверху голос, так называемый контратенор, менее самостоятельный по рисунку, служит целям «заполнения» четырехголосия, особенно необходимого в случае возникновения вертикалей-аккордов. Вместе с тем, такой тип многоголосия по своей природе все же остается полифоническим, а не аккордово-гармоническим. Его техника основана на последовательном присочинении к кантусу фирмусу контрастирующих голосов, а аккорды, которые могут стихийно возникать в четырехголосии, представляют собой явление вторичное, производное.

Творчество Жоскена Дебре является переломным в истории жанра мотета. До Жоскена писались мотеты с теноровым кантусом фирмусом. В творчестве Жоскена и его последователей продолжает встречаться этот старый тип мотета; однако главенствующим становится новая разновидность жанра — мотет со сквозной имитацией.

Мотет со сквозной имитацией основан на выравнивании по значению голосов полифонической фактуры. Каждый из них может в любой данный момент проводить тематический материал — кантус фирмус. При этом меняется и само понимание кантуса фирмуса. Если в старом мотете, где он помещался в теноровой партии, мелодия кантуса фирмуса излагалась целиком как развитое построение, то в мотете со сквозной имитацией заимствованный напев стал члениться на небольшие попевки, которые и служили тематической основой разделов полифонического мотета. Каждый раздел напоминает знакомые читателю начальные разделы баховских фуг: появляющийся в одном из голосов мотив-тема немедленно повторяется другим голосом, затем третьим и т. д. При этом начальный голос не умолкает, а продолжает развивать материал темы. Можно сказать и так, что все без исключения голоса

стремятся имитировать, то есть подражать тематическому материалу голоса, выступившего с тематической инициативой.

Крайне важно, что имитационное развитие темы предполагает определенную свободу: возможны и неточные повторения темы (неточная имитация), и периодические переходы к свободному импровизационному распеву всех голосов. Возникает картина своеобразной «дискуссии» голосов, обсуждения, развертывающегося вокруг основного тезиса, символом которого является тема. Именно этой «свободой обсуждения» заданного тезиса имитационная полифония отличается от канона — приема, требующего от всех голосов неукоснительно точного повторения всего первоначально изложенного материала, а также от полифонического развития по принципу старого тенорового кантуса фирмуса (мотеты Дюфаи), где тема-тезис (кантус фирмус) вообще не подлежала обсуждению в свободных голосах.

Начиная с творчества Жоскена Дебре имитация становится основой полифонического мышления, обогащая встречающиеся в народной песне приемы развития материала. Мотивы и фразы заимствованного напева истолковываются композитором как своего рода интонационные зерна, из которых произрастает ветвистый, прихотливый орнамент распева, постоянно обновляющий интонации зачина. Нередко эти новые попевки своей яркой смысловой выразительностью оспаривают первенство исходного тематического материала, воплощая тем самым сквозное развитие образа, его принципиальное обновление. Развитие приемов имитационной полифонии в мотетах, мессах и шансон Жоскена предвосхищает формирование на рубеже XVI и XVII веков высшей полифонической формы — фуги, расцвет которой мы наблюдаем в творчестве И. С. Баха.

Велико разнообразие выразительных средств в музыке Жоскена. Примечательно, что их отбор для каждого конкретного произведения диктуется не формально-абстрактными соображениями, но потребностью правдиво воплотить человеческие чувства. Тем самым в творчестве

композитора мы находим подтверждение чрезвычайно показательному высказыванию Жоскена, дошедшему до нас в передаче его ученика Адриана Петит Кокликуса: «Подлинный музыкант... тот, что во всеоружии знаний соотносит к каждому слогу надлежащее последование тонов и сочиняет так, чтобы слово о радости сопровождалось радостной музыкой, и наоборот» (8, 1, ч. 2, 420).

Приведенное высказывание Жоскена, как и общий характер его музыки, подтверждает значительные перемены в музыкальном творчестве. Отныне музыка уже не служит изгнанию земных страстей, погружению человека в состояние возвышенного смирения, культивировавшегося церковью. Напротив, музыка становится выразительницей внутреннего мира человека, его понимания действительности. Окружающий мир воспринимается теперь с точки зрения личности, и это вызывает особый интерес к живым человеческим чувствам. Чрезвычайная, особая интенсивность их воплощения у Жоскена и его последователей (в сравнении с прошлыми поколениями) заставила музыкальных писателей заговорить об аффектах.

Авторитетный музыкальный теоретик XVI века Глареан заявлял, что никто не умел лучше Жоскена действительно воплотить в музыке аффекты человеческой души. Начиная с Жоскена, музыка становится выразительницей аффектов. В основе последних лежат сильные душевные движения. В аффекте субъективная выразительность, говоря словами Канта, «действует как вода, которая прорвала плотину...» (13, 497). Такой плотиной для великого немецкого философа XVIII века был разум, поэтому естественно, что кантовская оценка аффектов отрицательна, она отражает их реальную силу, но односторонне выпячивает разрушительную мощь, еще неведомую искусству XVI века.

Особенности музыкальных аффектов были систематизированы в XVIII веке эстетикой классицизма, которая обобщила закрепившиеся в оперной практике черты типического в их характеристике. Такая строгая регламентация, а также жесткая, однозначная связь аффекта и

соответствующего ему, по мнению теоретиков, комплекса выразительных средств не была свойственна творческой и теоретической мысли XVI века. Еще не существовало схематичной классификации аффектов и известной теории, предписывающей в рамках одного произведения характеристику лишь одного аффекта.

У Жоскена в самих аффектах еще не было ничего чрезмерного, их воплощение чуждалось декоративности, вычурности, аллегоричности выражения.

Вместе с тем, воплощение аффектов оказало влияние на обособленность стиля Жоскена в единой линии развития предшествовавшей нидерландской полифонии.

Творческое наследие Жоскена Дебре знаменует собой величайший перелом в музыкальной культуре европейского Возрождения. Сущность его верно выразил Г. И. Мозер, сопоставив с переворотом, осуществленным в мировоззрении эпохи Николаем Коперником. По остроумному замечанию Мозера, переворот этот был направлен в диаметрально противоположную сторону, чем в науке: Коперник лишил Землю — обиталище человека — ее центрального положения в картине мироздания; в свою очередь Жоскен Дебре поставил в центр художественного мира своих творений человека, и тем противопоставил себя всему искусству средневековья, стремившемуся растворить личность в универсуме, космосе (32, 63).

НИДЕРЛАНДСКАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА ПОСЛЕ ЖОСКЕНА

После смерти Жоскена кончается период почти векового господства нидерландской полифонической школы на европейском континенте. И хотя некоторые исследователи считают возможным говорить о «четвертой нидерландской полифонической школе», называя ее крупнейшим представителем Орlando Лассо,— все же нидерландская полифоническая школа как национально-культурное и стилевое единство растворяется в быстро развивающихся новых национальных европейских композиторских школах, использующих огромные достижения нидерландцев в техническом мастерстве, масштабности философского мышления, гуманистической направленности творчества. Сам же Лассо своей гибкостью, умением создавать неповторимые шедевры в жанрах, являвшихся принадлежностью разных национальных культур, стяжал себе репутацию космополита.

Ряд нидерландских мастеров, не столь многогранных, как Лассо, вошел в иные национальные культуры (так например, Адриан Вилларт и Киприан де Роре представляют венецианскую полифоническую школу в Италии). Еще более типичны случаи прямого или косвенного ученичества у нидерландцев ведущих представителей новых национальных композиторских школ. Среди великих имен можно упомянуть классика французской полифонии Жанекена и величайшего итальянского композитора Возрождения Палестрину. В своем творчестве эти мастера пошли путем, отличным от нидерландцев, что свидетельствует об универсальности педагогических принципов нидерландской школы. (Особенно прославился своей учительской миссией сам Жоскен Дебре.)

В чем же причина того, что нидерландская композиторская школа прекращает свое существование как единое целое? Видимо, не в отсутствии ярких композиторских талантов — Орlando Лассо тому свидетельством. Причина в неравномерном развитии различных национальных культур эпохи Возрождения,

что особенно сказалось в области музыкального искусства. В конечном итоге такая неравномерность была обусловлена историческими событиями, происходившими в Европе начиная со второй трети XVI века. В самом общем плане господствующую тенденцию этого времени можно было бы определить как столкновение зрелого ренессансного гуманизма с усугубляющимися проявлениями общественной реакции, опорой которых был пошатнувшийся, но еще не свергнутый окончательно феодальный строй. Приведем несколько ключевых дат, необходимых для понимания духовной атмосферы этого периода.

Падение в 1530 году республиканской Флоренции — общеевропейского культурного центра Ренессанса — послужило сигналом ко всеобщему наступлению общественной реакции в Италии, классической стране Возрождения. 40-е годы в истории Западной Европы связаны с началом периода Контрреформации. В 1540 году официально начинает свою деятельность орден иезуитов, цель которого — находиться в самом центре светской жизни и оказывать на нее такое влияние, какого требовали интересы католической церкви. В Риме был создан центральный инквизиционный трибунал, и его застенки заполнились тысячами жертв, у которых ценой чудовищных пыток вырывали признания в ереси или отречение от нее. Среди мрачных страниц истории второй половины XVI века — легендарная Варфоломеевская ночь во Франции (1572 г.) и кровавый период реставрации католицизма в Англии (1553—1558 гг.).

В Нидерландах инквизиционный трибунал учреждается уже с 1521 года, а после революционных выступлений анабаптистов (протестантов, представлявших наиболее неимущие слои народа) в 1534 — 1535 годах преследования еретиков стали особенно жестокими. Одной из причин революционной ситуации в Нидерландах 1562 — 1566 годов была народная ненависть к бесчинствующей инквизиции.

Папским Римом был заведен «индекс запрещенных книг», куда вошли все творения духовного главы северного гуманизма

Эразма Роттердамского наряду с сочинениями Данте, Боккаччо, Франсуа Рабле, Томаса Мюнцера, Ульриха фон Гуттена, Мигеля Сервета, Никколо Макиавелли и многих других великих гуманистов. Но наступление реакции встретило мощный отпор. Как символ нестигаемой мысли Возрождения, в 1543 году, через год после основания римского инквизиционного трибунала, вышла в свет книга «Об обращениях небесных сфер» Коперника.

В изобразительных искусствах и поэзии Европы становится актуальной тема гибельных обстоятельств, в которые социальная действительность второй половины века поставила зрелый ренессансный гуманизм. Выразителем устремлений современников становится скованный титанизм Микеланджело. На передающую восторженно-ренессансное впечатление от микеланджеловской «Ночи» эпигramму Дж. Б. Строщи¹ Микеланджело ответил знаменитым четверостишием, в котором звучит оценка новых времен:

Мне сладок сон, и слаще камнем быть.
Во времена позора и паденья
Не слышать, не глядеть — одно спасенье...
Умолкни, чтоб меня не разбудить.

(Пер. В. Соловьева,— 7, 146)

Католическая церковь жестоко ополчилась и на высокоразвитое искусство вокальной полифонии композиторов нидерландской школы — один из оплотов ренессансного свободомыслия.

Решающую роль в этом сыграл Тридентский собор, заседавший с перерывами между 1545 и 1563 годами. В специальной комиссии собора, занимавшейся вопросами культовой музыки, высказывались сомнения в необходимости развитого искусства вокальной полифонии, препятствовавшего,

¹ Ты ночь здесь видишь в сладостном покое:

Из камня Ангелом изваяна она,

И если спит, то жизнь полна:

Лишь разбуди,— заговорит с тобою!

(Пер. В. Соловьева. — 7, 145)

по мнению отцов церкви, выполнению главной ее задачи — ясному донесению священных текстов и созданию у прихожан настроения отрешенности от всего мирского.

Не лучше обстояли дела и в странах, принявших протестантизм или боровшихся за его утверждение. Лютеровская Реформация сохранила от разрушения художественные ценности, созданные в условиях культуры католических стран и создала новые, демократические по характеру художественные ценности, оказавшие воздействие на дальнейшее развитие музыкальной культуры вплоть до Баха. Но она оказалась явлением уникальным, возникшим лишь благодаря небывалой художественной одаренности самого Мартина Лютера. Иные же разновидности европейского протестантизма, ввиду своей классово-ограниченной буржуазной направленности¹, весьма скоро порвали связь с героическим духом национально-освободительных народных движений и начали «налагать оковы на сердце человека» (выражение Маркса) с гораздо большим усердием, нежели Лютер. Под предлогом борьбы с роскошью католической церкви Кальвин, Цвингли и другие представители европейских национальных протестантских религий обрушивались на искусство, связанное с отправлением культовой функции. Особенным нападкам подвергалось многоголосное искусство нидерландских композиторов.

Таким образом, усиление феодальной реакции оказало значительное влияние на дальнейший ход развития всего европейского музыкального искусства. Известны примеры многоголосных частей месс, написанных в Италии в полном соответствии с требованиями католической церкви. Какая удивительная бедность художественного воплощения в сравнении с развитыми образцами нидерландского многоголосия! В основе таких произведений лежала размеренная, монотонная декламация текста (священного

¹ Следует помнить, что буржуазия и ее духовный союзник — протестантская религия — охотно шли на соглашение с силами феодальной реакции в страхе перед крестьянскими движениями и выступлениями предшественников промышленного пролетариата.

писания) в верхнем голосе, сопровождавшаяся аккордовыми вертикалями в нижних голосах. Ни исключительного мелодического богатства, ни развитой полифонической работы — все достижения полуторавекового периода развития нидерландской композиторской школы, по существу, оказались перед лицом запрета.

Однако несмотря на то, что нидерландская полифония теряет свое привилегированное положение «музыкальной наставницы Европы», ее достижения не умирают: они возрождаются к новой жизни в разнообразных национальных школах европейской полифонии XVI века, расцвет которых падает именно на эти годы.

В числе преемников гуманистического искусства Жоскена Дебре необходимо прежде всего назвать римскую полифоническую школу во главе с Палестриной. Существует легенда, что именно Палестрина спас от запрета хоровые жанры культовой полифонии — во время исполнения его произведения кардиналы оказались настолько растроганными, что отказались от своего первоначального намерения наложить суровые ограничения на полифоническое многоголосие...

Во всяком случае, было бы ошибкой видеть в творчестве Палестрины лишь уступки ожесточавшейся католической реакции. Все дело в том, что Палестрина смог счастливо совместить традиции нидерландцев со специфической для итальянского искусства эпохи Возрождения тенденцией к ясности, гармоничной умиротворенности образного строя. В этих «рафаэлевских» качествах образности Палестрины деятели церкви видели только лишь устраивающую их альтернативу все более насыщавшемуся аффектами образному строю музыки нидерландцев. Известную роль сыграла также и свойственная Палестрине идеальная ясность декламации, обеспечивающая отчетливое восприятие текста даже при использовании композитором сложных приемов полифонической техники. В этих особенностях своего стиля Палестрина не изменил тенденциям музыкального гуманизма. Последние лишь проявлялись в особой национальной форме. Вспомним, что

учение о гармонии как неотъемлемом качестве действительности составляло важную сторону ренессансных тенденций в Италии, где была выдвинута идея гармонически развитой личности.

С именем Палестрины связано рождение уравновешенного, гармоничного «строгого стиля». Некоторые музыковеды распространяют понятие «строгий стиль» на всю культовую вокальную полифонию эпохи Возрождения, включая нидерландскую школу. Однако следует помнить: говоря о «строгом стиле», С. И. Танеев отмечал, что при его формировании (в творчестве Палестрины) отпало все «угловатое и резкое», что было свойственно музыке нидерландцев. Идеальная уравновешенность, умиротворенность эмоций, стремление избежать открытого выявления личностного начала, кристальная ясность совместного звучания голосов, плавность, вокальная завершенность мелоса — все эти качества «строгого стиля» были воплощением всей его достигшей совершенства художественной системы. Последовательность в отстаивании ее эстетических идеалов нередко оборачивалась известной отвлеченностью, рассудочностью эмоций, отказом от обгонявших свое время завоеваний корифеев нидерландской полифонической школы — Окегема, Обрехта, Жоскена. Среди нидерландцев 2-й половины века виднейшим представителем подобного стиля являлся композитор, работавший при дворе императора Карла V,— Николаус Гомберт.

Младший современник Гомберта нидерландец Якоб Клеменс нон-Папа (прозвище «не-папа» было дано ему, чтобы отличать его имя от имени тогдашнего римского папы Клеменса VII) воплощает другие стороны музицирования эпохи. В 1556 году напечатаны его так называемые «Souterliedekens» («Песенки на псалмы»), которые представляют собой многоголосные мотетные обработки протестантских хоральных песнопений на народном голландском языке. Это свидетельствует об отклике на события Реформации, распространившейся на территорию Нидерландов.

Показательной для эпохи тенденцией стал перенос центра тяжести с традиционного культового «мировоззренческого» жанра мессы на иные жанры, где композиторы не были связаны с необходимостью преодолевать, подобно Палестрине, жесткие ограничения, налагаемые на музицирование в храме. В Италии у композиторов венецианской школы рождается новый концертирующий стиль мотетов и многоголосных гимнов.

Венецианскую республику в рассматриваемый период характеризовали необычные для того времени светские формы государственной и культурной жизни. Достаточно сказать, что главный государственный храм Венеции, тесно связанный с судьбой венецианской композиторской школы — собор св. Марка — находился в ведении государства, а не папского престола. Венецианские композиторы были достойными сподвижниками блестящей школы живописи того времени — Тинторетто, Джованни Беллини, Тициана. В музыке Венеции сформировался особенно перспективный для будущего европейского музыкального искусства пышный, красочный многохорный стиль, основателем которого был нидерландец Адриан Вилларт. Венецианская школа достигла своих классических высот в творчестве его учеников — итальянцев Андреа и Джованни Габриели. Развивая далее намеченный Виллартом новый путь, венецианцы разнообразно использовали красочные эхообразные (антифонные) переключки целых хоров, инструментальные ансамбли и даже органы, расположенные в разных частях храма, тем самым расширяя возможности музыки в передаче пространственных наглядно-живописных представлений о действительности («внешнем мире»).

Углубление возможностей музыки в характеристике «внутреннего мира» человеческой личности неразрывно связано со становлением и развитием жанра мадригала.

Итальянский мадригал представлял собой жанр светской многоголосной музыки, сформировавшийся на основе высоких образцов соответствующего жанра в итальянской поэзии, тесно связанный с последним как по кругу образов, так и по композиционным принципам. Господствовавшие в нем образы

любовных страданий и картин природы были носителями лирического настроения в его тончайших, часто весьма изысканных оттенках. «Белый лебедь»* нидерландского композитора Якоба Аркадельта — первый, еще несмелый побег сольной лирической мелодики — стал произведением, предвосхитившим блестящую эпоху развития итальянского мадригала.

Образным антиподом мадригала являлась полифоническая французская шансон, классически представленная у Клемана Жанекена. Его учителем был Жан Мутон, ученик Жоскена. Французской шансон XVI века было свойственно реалистическое бытописание. Она соединила высокие завоевания нидерландцев в области музыкального развития с бытовавшими в широких слоях населения интонациями. Для нее стала характерной программная образная конкретность сюжетов («Битва при Мариньяно», «Пение птиц», «Болтовня прачек»), в чем можно видеть раннее проявление свойственного дальнейшему творчеству французских композиторов стремления к живописности образного мышления.

Еще одну примечательную стилевую грань представляло собой искусство многоголосной хоровой обработки народных песен и лютеранских хоралов, представленное немецкой полифонической школой XVI века. Виднейшими представителями ее были Иоганн Вальтер, Людвиг Зенфль, Иоганн Эккард. Вспомним, что начало немецкой школе полифонистов, тесно связанной с лютеровской Реформацией, положил нидерландец Генрих Изаак, что она ориентировалась на завоевания Жоскена Дебре, что в Мюнхене долго жил Орlando Лассо.

Нельзя не упомянуть также и о выступлении ярко индивидуальных западно-славянских полифонических школ. Все эти новые тенденции, возникшие как дальнейшее развитие достижений нидерландской школы, оказали впоследствии обратное влияние на нидерландский полифонический стиль. Все это колоссальное разнообразие творческих установок, стилевых позиций, национальных традиций обобщает величайший

композитор конца XVI века, последний представитель нидерландской композиторской школы *Орlando Лассо*¹ (см. илл. 7).

Творчество Лассо является высшим достижением позднего этапа нидерландского музыкального гуманизма, проявлением его особой зрелости и, вместе с тем, значительной сложности и противоречивости. Проблемы развития нидерландской композиторской школы как представительницы искусства Северного Возрождения у Лассо особенно тесно переплетаются с проблематикой культуры Италии — классической страны европейского Возрождения (не забудем, что годы пребывания в Италии были для Лассо временем интенсивного становления его творческой индивидуальности).

С подобной сложностью связано наличие разных стилевых пластов в огромном по объему творческом наследии композитора.

С одной стороны, Лассо — завершитель классического периода культуры эпохи Возрождения. В своем творчестве он боролся за сохранение традиций ренессансного гуманизма, поставившего человека в центр мира, сделавшего его мерой всех вещей, идеализировавшего человеческую личность и стремившегося к ее гармоническому развитию. В творчестве Лассо присутствует стремление придерживаться идеала гармонии в образном строе, что позволяет проводить аналогии с

¹ *Орlando Лассо (Ролан де Лассю)* родился около 1532 г. в Монсе (Геннегау). В детстве пел в церковном хоре Монса. Работал в Сицилии, Франции, затем в Милане, Риме, Венеции, Неаполе, Лондоне, Антверпене — словом, почти во всех крупнейших европейских музыкальных центрах. Однако особое место в этих странствиях Орlando Лассо принадлежит Италии, классической стране европейского Возрождения. Во время пребывания в Италии Лассо, как установлено его биографом А. Зандбергером, чрезвычайно тесно соприкоснулся со зрелой гуманистической философской мыслью и поэзией. С 1556 г. Лассо состоял на службе в Мюнхене, сначала тенористом капеллы баварского герцога, а с 1560 г. до своей кончины, последовавшей в 1594 г., руководил этой капеллой. Из Мюнхена Лассо часто выезжал в Нидерланды, Германию, Италию, Францию и приобрел мировую известность, о чем свидетельствуют эпитеты «князя музыки» и «бельгийского Орфея», которыми нередко сопровождали имя Лассо современники.

творчеством Палестрины. Лассо является одним из виднейших представителей «строгого стиля». Мотеты, магнификаты и мессы Лассо, выполненные в традициях строгого стиля, являются образцом полифонического мастерства, владения разнообразными приемами внутримызыкального развития, выработанными более чем вековой историей нидерландской композиторской школы. Идеальную согласованность, благозвучие единовременного сочетания многих голосов, идущие еще от Дюфаи, Лассо сочетает с унаследованным от Окегема и Жоскена Дебре свободным владением приемами сквозной имитации и тенорового кантуса фирмуса.

Однако было бы неверным представлять себе Лассо как художника, олицетворяющего только лишь «охранительную» тенденцию позднего Возрождения. Лассо — смелый художник-новатор. Его замечательным достижением является дальнейшее развитие реалистических тенденций внутри музыкального Ренессанса.

Говоря о реалистических тенденциях в творчестве Лассо, следует в первую очередь разграничить их с понятием реализма, связанным с музыкальным искусством XIX и XX веков (например, оперного). Разумеется, в ренессансном творчестве Лассо не могло быть той полноты непосредственности в передаче действительности, того соответствия выразительных средств темам и сюжетам произведений, какие нам привычны в сочинениях мастеров психологического реализма прошлого и нашего столетий. В творчестве Лассо еще очень много условностей, связанных с типом культуры, отличным от современного, с традициями средневековья и прежде всего — с необходимостью передавать разнообразные психологические состояния и внешнюю характеристику образов в вязком полифоническом многоголосии хора. Тем не менее и в этих рамках у Лассо намечаются пути обновления традиционной ренессансной хоровой культуры, в результате чего сплошь и рядом возникают средства выразительности, предвосхищающие стиль ранней оперы XVII века.

В первую очередь надо сказать о тенденциях бытового реализма, о сочных жанровых сценах, в которых рельефно обрисованы демократические образы. Они воплощают свойственную народной психологии позитивную мирооценку,— в основном средствами юмора. Лассо тяготеет к характерному и смело раздвигает границы ренессансного хорового стиля, стремясь живописать не только внутренний мир героев своих песен, но их внешний облик, особенность движений, манеру держаться. Повинуясь его властной творческой воле, хор может «пуститься в пляс», передать грациозный жест или нежный вздох.

Для музыкального воплощения жанровых сюжетов Лассо нередко прибегает к элементам звукописи, смело насыщая тематизм характерно-речевыми оборотами, а также виртуозно пользуется приемами звукоподражания. Так, в знаменитой пьесе «Эхо»* (16, 14—17) использованы переключки двух хоров, которые последовательно исполняют один и тот же музыкальный материал (звонкие реплики-восклицания), причем один хор поет форте, другой немедленно повторяет те же фразы пианиссимо, иногда даже до окончания реплики первого хора, благодаря чему и создается эффект реального эха. В песне «Matona mia cara» * (16, 9—13) припев хора имитирует наигрыш лютни, сопровождающей серенаду возлюбленной. Широкие возможности дает использование речевых интонаций, часто в аккордово-силлабическом интонировании (вся хоровая фактура складывается из аккордовой поддержки «реплик» верхнего голоса в едином с ним ритме). Однако, применяя приемы звукоподражания, Лассо не придает им значения натуралистической звукописи. Так, в светской многоголосной немецкой песне «Слушайте новости» (16, 18, 19) композитор рисует картину обильной трапезы на празднике св. Мартина, неотъемлемой принадлежностью которой у немецких крестьян являлся жареный гусь. Лассо живописует, как ловят, ощипывают и жарят гуся, в музыке звучит подражание гусяному крику. Однако эти звукоизобразительные интонации не остаются в песне случайным эпизодом — они превращаются

в попевку, которую композитор кладет в основу большого вариационного развития и нарастания. Он использует тем самым возможности интенсивной внутримызыкальной разработки материала, являющиеся завоеванием нидерландской композиторской школы.

Реалистически правдивая выразительность свойственна и любовным многоголосным песням Лассо, наполненным поразительной искренностью и безыскусственной простотой высказывания и отражающим тем самым высокий этический тонус народно-песенного искусства. Такова песня «Je l'aime bien» («Я так любил») (16, 28—30), поражающая мастерством и органичностью становления песенной мелодии, развитием и «концентрацией» в ней исходного мотива, проникнутого скорбной меланхолией. Дальнейшие «перехваты» упомянутого мотива другими голосами дают дополнительный импульс для песенного развития исключительно широкого дыхания. Лассо, достойно продолжая традиции Генриха Изаака (вспомним его песню «Инсбрук, я должен тебя покинуть»), выказывает себя здесь мастером, усвоившим и развивающим традиции народно-песенного искусства. Но и оставаясь в рамках стилевой системы народного творчества, Лассо, в сравнении с Изааком, поразительно многогранен и индивидуален. Например, он разнообразно и широко разрабатывает тип скерцозной любовной песни, распространенной в немецком фольклоре. Исключительным мастерством в обрисовке задорного девичьего характера отличается многоголосная немецкая песня «Я знаю одну девушку» * (16, 25—27) с ее «дразнящим» припевом, где концентрируются песенные интонации, словно передающие раскаты веселого смеха: «Берегись ее, не доверяй ей, иначе она сведет тебя с ума».

Реалистические тенденции в творчестве Лассо не ограничиваются тематикой жанрово-бытового порядка. Это — та сторона творческого облика Лассо, которая позволяет проводить аналогии с жанровой живописью Нидерландов. Другой стороной своего творческого облика Лассо обращен к проблемам позднего Ренессанса и углубленными философскими

созерцаниями «Покаянных псалмов», мотетов, мадригалов и месс позволяет проводить сравнения с живописью Микеланджело, прежде всего с микеланджеловским «скованным титанизмом». Здесь Лассо не менее оригинален, нежели в своих жанровых песнях.

Лассо непосредственно продолжает начатый Жоскеном поворот музыкального творчества от готического «растворения личности в космосе» к воплощению аффектов человеческой души. Уже современники отмечали свойственную Лассо выпуклость и яркость музыкальных характеристик, основанных на подчас преувеличенной (по тем временам) силе выразительности. Р. И. Грубер приводит свидетельство современника композитора, который писал, что «у Лассо мы встречаемся с еще неслыханной рельефностью изображений, с такой страстностью и выразительностью, которые заслуживают названия демонизма» (8, II, ч. 2, 84). Такими новаторскими для эпохи чертами проникнуты мадригалы Лассо. Особенно показательны мадригалы, написанные на тексты Торквато Тассо — последнего великого поэта уходящего Возрождения в Италии, поэта, в творчестве которого, по словам И. Н. Голенищева-Кутузова, «чувства растерзаны и нет следов былой ренессансной гармонии» (7, 152). Литературовед отмечает, что Тассо удаляют от поэтики Возрождения любовь к трагическим развязкам и анализ душевных состояний.

Одно из таких стихотворений поэта положено в основу мадригала Лассо «Ardo, sì»* (17, 44).

Стихотворение представляет собой монолог героя, уязвленного вероломной и безжалостной изменой возлюбленной и гордо бросающего ей свой вызов: «Если я горю, то горю от презрения, а не от любви». Следуя замыслу поэта, Лассо воплощает музыкально это стихотворение как взволнованный монолог. Сохраняя искусную полифоническую разработку пятиголосной фактуры, композитор резко поднимает смысловое выразительное значение верхнего голоса. По отношению к нему четыре нижних голоса в целом играют подчиненную роль, лишь откликаясь на его инициативу. Мелодический же рельеф

верхнего голоса основан на патетически-приподнятой декламации, он создан композитором в стиле свободного речитатива, предвосхищающего образцы ранней оперы XVII века — Монтеверди, Кавалли, Чести.

Черты «микеланджеловского» титанизма представлены и в таком высшем достижении Лассо, как его «Покаянные псалмы». Здесь композитор отталкивается от черт мировосприятия эпохи, связанных с Контрреформацией, со всем тем кругом образов, который был охарактеризован в начале этой главы. Лассо откликнулся на веяния времени как истинный нидерлонец: он стремился воплотить героическую борьбу за сохранение гуманистических идеалов в традиционных для нидерландской музыки культовых жанрах. Среди них и выделяются «Покаянные псалмы». Именно в них мы видим «фаустианские» черты творческого облика Лассо, его проникнутые могучей, скованной силой образы. Однако здесь это уже не восторженное прославление познающей мощи человека, его разума и чувства, но настроения возвышенного смирения, лишь изредка, словно молниями, прорезаемые вспышками новых, интенсивно испытываемых героических чувствований.

В связи с подобными задачами в «Покаянных псалмах» оживают элементы «готической полифонии»: Лассо использует традиции мотетов и месс Дюфаи и Окегема в качестве своеобразных «художественных моделей» для своих творений. Лассо возрождает и мистическую экзальтацию, и самоуглубленную отрешенность окегемовского искусства; однако у Лассо традиционно нидерландские черты как бы «помножены» на интенсивность мировосприятия гуманиста конца XVI столетия. Это подчеркнуто применением новых выразительных средств, заимствованных из арсенала развитых светских профессиональных жанров: прежде всего — патетической речитативной мелодики, основанной на принципиально новой ладовой основе мажоро-минора.

Не следует видеть в подобных творениях Лассо только лишь следы воздействия реакционных клерикальных идей. В действительности дело обстояло сложнее: Лассо всегда

оставался гуманистом, однако сам ренессансный гуманизм к концу века претерпел значительные изменения. Ренессанс поставил человека в центр мира, сделав его средоточием Вселенной, но по мере развития опытных наук обнаруживалось, что человек не властелин Вселенной, каковым мнили его гуманисты, а малая песчинка перед лицом бесконечного мироздания, представление о котором выросло не только из астрономических наблюдений Коперника и Кеплера, но и из высшего достижения философской мысли Ренессанса — сочинений Джордано Бруно. Прославляя бесконечную Вселенную, образ которой тесно связывался с мыслями о неисчерпаемости духовных и физических сил народа, деятели позднего Возрождения — а в их числе и Лассо — смотрели в будущее. И здесь Лассо, как высочайшая вершина музыкального искусства Возрождения, перекликается «на расстоянии» с Шютцем в XVII веке и с И. С. Бахом в веке XVIII.

Безгранично разнообразие музыки Лассо. Напрасно было бы задаваться вопросом, какие из жанров его творческого наследия главные, а какие второстепенные, ибо по совершенству художественного выполнения трогательная, нежная миниатюра может быть не менее убедительной, впечатляющей, нежели философско-космологическая концепция крупного мотета или мессы.

Лассо поистине универсален. Поднимаясь могучей мыслью до созерцания надзвездных миров (в своих духовных мотетах, мессах и псалмах), он вместе с тем умеет сочно, зримо живописать комическую перебранку ворчливого крестьянина и его упрямой жены. Рядом с утонченнейшей, рафинированной, облеченной в прекрасную чеканную форму камерной лирикой мадригалов на итальянские тексты мы встречаем монументальные композиции с антифонными переключениями хоров в духе венецианской школы XVI века, вызывающими красочные пространственно-живописные эффекты. Рядом с поразительно смелыми хроматическими сопоставлениями трезвучий («Пророчества сивиллы») стоят песенные мелодии, по коллективной силе своей интонации приближающиеся к

протестантскому хоралу. В творчестве Лассо почти каждая из различных сторон многогранной музыкальной культуры Ренессанса получает высокое и законченное воплощение: Лассо в значительной мере углубляет, поднимает на высший художественный уровень достижения своих предшественников. Каждое художественное задание решается им сугубо индивидуально. Но при этом Лассо остается представителем нидерландской художественной культуры. В его творчестве ренессансное стремление выразить идеал гармонической личности уступало место многообразию впечатлений от окружающего мира. В лице Лассо высокоразвитая нидерландская музыкальная культура XVI века, по справедливой мысли Р. И. Грубера, опережает свою эпоху и предвосхищает реалистическую полноту и многогранность восприятия действительности Рубенсом — великим мастером фламандской живописи XVII века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ

В наше время музыка нидерландских композиторов начинает жить новой жизнью. Ее возрождение в XX веке — событие выдающееся. Многие явления искусства прошлого, имевшие лишь исторический интерес, сегодня воспринимаются как живые, актуальные культурные ценности. Но интерес к достижениям композиторов эпохи Возрождения — это интерес к фундаменту современной музыкальной культуры, генезису музыкального мышления, знакомство с которым совершенно необходимо для глубокого восприятия и верного определения путей развития музыкальной культуры современности, для верной оценки ее достижений и ее заблуждений.

В сложной, многосоставной культуре музыкального Возрождения творчеству композиторов нидерландской школы также принадлежит особая роль. Для формирования идейно-образной основы музыкального Возрождения решающую роль сыграли философские и эстетические теории деятелей

итальянского гуманизма. В становлении же музыкально-стилевой основы Ренессанса — одной из самых «музыкальных» эпох в истории мировой культуры — решающая роль принадлежит именно нидерландским полифонистам. Их заслуга — в выработке музыкального языка и тех универсальных принципов мышления, актуальность которых, по существу, не оспаривалась ни одним из последующих периодов в истории западноевропейской музыки.

Справедливость этого вовсе не умаляется оттого, что на протяжении от XVI до XX века в качестве живой художественной ценности из всей огромной нидерландской школы воспринимался, пожалуй, лишь один Орландо Лассо. Нидерландская музыкальная традиция никогда не прерывалась. Она продолжала оплодотворять музыкальное творчество через «посредничество» впитавшего её искусства И. С. Баха¹.

Привычка видеть баховское творчество лишь как явление века оперы и эпохи первого расцвета профессиональных инструментальных жанров приводила и еще нередко приводит к забвению наиболее глубинных истоков баховской музыкальной драматургии. Между тем, основа мышления Баха — именно нидерландская полифония, которая была им воспринята от немецкой музыкальной культуры конца XVI и XVII веков (особенно значительна здесь роль О. Лассо, поздними годами своей деятельности связанного с Германией, и Г. Шютца, бывшего любимым учеником Джованни Габриели, воспитывавшегося под непосредственным влиянием Лассо).

Приведем несколько примеров. Во вступительном разделе «Страстей по Матфею» Бах живописует монументальную народную сцену, по содержанию аналогичную широко распространенному в эпоху Возрождения в живописи сюжету «несения креста». Два хора — воплощение двух групп народа,

¹ Точно так же никогда не было полностью в забвении искусство И. С. Баха. В годы, когда широкое слушательское восприятие не проявляло к Баху достаточного интереса, его искусство продолжало культивироваться музыкантами-профессионалами. Наиболее яркий пример — деятельность кружка венского мецената ван-Свитена, активными участниками которого были Моцарт и Бетховен.

участвующего в действии — обмениваются репликами, они выражают свое непосредственное отношение к происходящему. Но вот вступает третий хор — хор мальчиков сопрано, исполняющий хорал. В нем запечатлена философская оценка свершающихся событий народом, стоящим «над действием». Звучание этого хора вызывает в памяти аналогичные примеры, известные нам по творчеству нидерландских композиторов. Один из них находим в мессе Обрехта «Sub tuum praesidium», где хорал (кантус фирмус) вынесен в верхний голос и звучит как символ вечных, нетленных духовных ценностей. Запечатлеть их отблеск в реальном мире — вот, согласно взглядам теоретиков эпохи Возрождения, достойная искусства задача. Именно на традиции этого круга идей и опирается в данном случае Бах.

Вспомним и другие стороны баховского наследия, немислимы́е вне претворения нидерландских традиций. Два знаменитых инструментальных цикла великого композитора — «Искусство фуги» и «Музыкальное приношение» — своего рода энциклопедия его мастерства, где в изобилии представлены изощренные полифонические приемы, заимствованные из сокровищницы «профессиональных секретов» старых нидерландцев. Это имитации и каноны, в которых вступающий вторым голос образуется либо путем пропорционального сокращения или увеличения длительностей первого голоса, или из «зеркального отражения» мелодического рисунка первого голоса, или из прочтения первого голоса от конца к началу. Но главное здесь то, что технические ухищрения нигде не превращаются в самоцель, они звучат как возвышенная, одухотворенная музыка. А ведь это тоже традиция нидерландской композиторской школы, представители которой постоянно преодолевали холодный рационализм точно рассчитанной звуковой конструкции и воплощали аффекты человеческой души.

Вспомним и устойчивый интерес Баха к жанрам мотета и мессы в эпоху, когда главенствующими жанрами вокально-инструментальной музыки становятся оратория и кантата.

Особенно показателен интерес Баха к мессе как мировоззренческому жанру, закрепившему эту свою функцию именно в музыке нидерландских композиторов.

XIX век видел в музыке эпохи Возрождения лишь преддверие баховского искусства. XX век впервые открывает нидерландскую композиторскую школу во всей ее самоценности. Этому способствовало то, что на рубеже XX века мажоро-минорная система, сохраняя свои ведущие позиции в массовом музицировании, перестала быть единственно возможной стилевой системой в профессиональном композиторском творчестве. Тем самым современность значительно расширила свои исторические перспективы непосредственно живого восприятия памятников музыкальной культуры прошлого по сравнению с XIX веком. В творчестве Дебюсси и Равеля, Хиндемита и Шёнберга, Бартока, Стравинского, Шостаковича, а также вновь зарождающихся национальных композиторских школ музыкальный язык обогатился индивидуализированными звукорядами мелодических ладов, родственных мелодическим ладам семиступенной диатоники эпохи Ренессанса. Конечно, мелодические «модусы» Ренессанса были несравненно элементарнее современных ладов. Однако удивительная свежесть интонации, предвосхищающей элементы мажоро-минора, но свободной от его стереотипов, делает музыкальный язык той эпохи особенно интересным для нашего времени.

Вторая особенность музыкальной культуры XX века, в которой очевидны переключки с музыкальной культурой эпохи Возрождения — повсеместное усиление роли полифонического мышления (мы не касаемся здесь массово-песенных жанров и так называемой «легкой» и эстрадной музыки, идущих в отношении музыкального языка отличным от «серьезных», жанров путем). Обратим внимание лишь на две противоположные музыкально-стилевые тенденции в музыке XX века, которые наиболее непосредственно связаны с претворением традиций нидерландской полифонической школы: это серийная техника композиторов новой венской

школы и возрождение интереса к нидерландской школе русским композитором С. И. Танеевым.

Историческая связь принципов мышления композиторов-додекафонистов XX века с нидерландскими полифонистами XV—XVI веков настойчиво акцентируется в ряде музыковедческих исследований. Не претендуя на углубленное освещение проблемы духовных параллелей между композиторами новой венской школы и эпохи Возрождения, невозможное в рамках жанра популярной монографии, все же отметим, что ряд существенных черт эстетики первых — особенно элитарность творчества, разрыв с демократическим массовым музицированием, творческая полемика с реалистическими традициями классического искусства — не находят соответствия в творчестве нидерландских полифонистов. Совершенно чуждой нидерландцам является творческая позиция, провозглашенная Шёнбергом по отношению к народному творчеству (будто бы фольклор и профессиональное композиторское творчество так же не поддаются смешению, как вода и масло).

Вместе с тем, аналогии между творчеством композиторов новой венской школы и нидерландскими полифонистами все же имеются, но они ограничиваются претворением изощренной техники полифонических приемов. Черты рационализма, возвышенной абстрактности в образности «строгого стиля», жесткая дисциплина полифонического мышления нашли свое продолжение в додекафонии. Между тем в нидерландской полифонии были и другие перспективные для будущего художественные идеи, которые реализовались в иных тенденциях многогранного музыкально-исторического процесса.

Противоположные возможности обнаружили в традициях музыкальной культуры Нидерландов XV—XVI веков композиторы, отстаивавшие демократические гуманистические идеалы. Именно такова судьба традиции нидерландской полифонии в русской и советской музыкальной культуре. Напомним, что основоположник русской музыкальной классики

М. И. Глинка был убежден в том, что «можно связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака». Как свидетельствует одно из писем Глинки (к Д. В. Стасову от 30 сентября 1856 года), Глинка, изучавший тайны полифонии в содружестве со своим учителем З. Деном, углубляется в XVI век: в качестве образцов Ден предлагал Глинке Палестрину и Орландо Лассо (4, 263).

Неосуществленное, ввиду безвременной кончины Глинки, это намерение стало завещанием русской музыкальной культуре. Оно в полной мере было выполнено замечательным русским композитором, теоретиком и музыкальным деятелем конца XIX века С. И. Танеевым. Теоретические занятия и блестящие по своим результатам опыты претворения Танеевым в своей творческой практике (в жанрах кантаты и в симфонии) завоеваний полифонии эпохи Возрождения (особенно Палестрины и старых нидерландцев) обнаружили актуальный, современный смысл в ренессансных традициях. В полной мере он был раскрыт нашей современностью. Обращение к традициям нидерландских полифонистов предполагало противопоставление кризисным тенденциям искусства конца века — предельно емких форм художественного мышления, возникших исторически, выдержавших многовековое испытание временем и пригодных для воплощения углубленного размышления о действительности. Постановка подобных задач в контексте мировой музыкальной культуры выдвигала русское искусство в конце XIX века на передовые позиции. Поистине пророческим было указание Б. В. Асафьева, что в этой области Танеев, с его занятиями музыкой давно минувших времен, стоял во многом впереди Скрябина и других радикальных новаторов русской музыкальной культуры конца XIX века (5, 260). Эти глинкинские традиции воспринял и в полной мере развил советский симфонизм в лице одной из самых влиятельных школ советского и мирового симфонизма — школы Шостаковича.

Таким образом, интерес к наследию композиторов эпохи Возрождения является давней традицией русской музыкальной культуры, начало которой восходит к замыслам

основоположника русской музыкальной классики М. И. Глинки. Вхождение произведений зачинателей западно-европейского музыкального Возрождения — нидерландских полифонистов — в современное профессиональное и любительское музицирование происходит сегодня рука об руку с активизацией интереса к глубинным слоям фольклора и к древнерусской певческой культуре. Все эти три тенденции имеют у нас один общий источник: поступательное развитие отечественной культуры. Видный советский ученый академик Д. С. Лихачев писал: «Вся история развития человеческой культуры есть история не только созидания новых, но и обнаружения старых культурных ценностей. И это развитие понимания других культур в известной мере сливается с историей гуманизма» (19, 353). И если обращение к фольклору, к древнерусской хоровой музыке направлено на возрождение и укрепление глубинных национально-самобытных истоков отечественной культуры, то интерес к музыке нидерландских полифонистов является одним из показателей широты ее интернациональных связей. Опора на вершинные достижения человеческой культуры, пробуждение к новой жизни художественных ценностей прошлого отвечают все усиливающемуся стремлению нашей музыкальной общественности к искусству высоких этических помыслов, чуждому субъективистской самоизоляции или духовного нигилизма. Именно в этом плане осмысливается и осваивается советской музыкальной культурой наследие нидерландских композиторов XV—XVI веков.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Энгельс Ф.* Крестьянская война в Германии.— *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., 2-е изд., т. 7. М., 1956.
2. *Энгельс Ф.* Диалектика природы.— *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., 2-е изд., т. 20. М., 1961.
3. *Энгельс Ф.* Предисловие к итальянскому изданию «Коммунистического Манифеста». — *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., 2-е изд., т. 22. М., 1962.
4. *Асафьев Б.* Последние заветы Глинки (Глинка и Танеев).— *Асафьев Б.* Избр. труды, т. 1. М., 1952.
5. *Асафьев Б.* Русская музыка. Л., 1979.
6. *Вернадский В.* Очерки по истории современного научного мировоззрения,— В кн.: *Вернадский В. И.* Избранные труды по истории науки. М., 1981.
7. *Голенищев-Кутузов И.* Романские литературы. М., 1975.
8. *Грубер Р.* История музыкальной культуры. Т. I., ч. 1,2. М.; Л., 1941; т. II, ч. 2. М., 1959.
9. *Грубер Р.* Всеобщая история музыки. М., 1960.
10. *Дюфаи Г.* Ансамбли./Сост. и ред. В. Мартынов. М., 1979.
11. *Жоскен Дебре.* Хоровая музыка/Сост. Н. Кузнецова. Л., 1979.
12. *Иванов-Борецкий М.* Музыкально-историческая хрестоматия, вып. 1, М., 1929.
13. *Кант И.* Антропология с прагматической точки зрения.— *Кант И.* Соч. в 6-ти т., т. 6. М., 1966.
14. *Конен В.* Клаудио Монтеверди. М., 1971.
15. Краткий очерк истории философии. Изд. 4-е. М., 1981.
16. *Лассо О.* Избранные хоры без сопровождения/Сост К. Виноградов. М., 1968.
17. *Лассо О.* Хоровая музыка/Сост. Н. Кузнецова. Л., 1977.
18. *Ливанова Т.* Нидерландская музыкальная школа и проблема Возрождения.— В кн.: Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966.
19. *Лихачев Д.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
20. *Лосев А.* Эстетика Возрождения. М., 1982.
21. *Пиренн А.* Фландрия и Лотарингия.— В кн.: Всеобщая история./Сост. Лависс Э., Рамбо А. Т. 3. 1270—1492. М., 1897.
22. *Пуришев Б.* Брюсов и немецкая культура XVI в.— В кн.: *Брюсов В.* Собр. соч., т. 4. М., 1974.
23. *Розеншильд К.* История зарубежной музыки. М., 1978.
24. *Рутенбург В.* Титаны Возрождения. Л., 1976.
25. *Смирин М.* Эразм Роттердамский и Реформация. Л., 1978.
26. *Фомин Г.* Иероним Босх. М., 1981.
27. *Хлодовский Р.* Франческо Петрарка. М., 1974.
28. *Цвейг С.* Триумф и трагедия Эразма Роттердамского. М., 1977.
29. *Ambros A. W.* Geschichte der Musik. Bd. 3. Breslau, 1868.

30. *Baumker W.* Niederländische geistliche Lieder nebst ihren Singweisen aus Handschriften des XV. Jahrhunderts.— In: Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft. Leipzig, 1888.

31. *Huizinga J.* Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14 und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. München, 1928.

32. *Moser H. J.* Musikgeschichte in 100 Lebensbildern. Stuttgart 1952.

33. *Schering A.* Geschichte der Musik in Beispielen. Leipzig 1931.

34. *Wolff H. Chr.* Die Musik der alten Niederländer. Leipzig 1956.

ДИСКОГРАФИЯ*

1. Григорианское и полифоническое пение в период венгерского средневековья. Ансамбль «Schola Hungarica». Дир. Ласло Добсан и Янка Сэндрэн (на латин. яз.) — Hungarton. St. SLPX 12170.

2. *Ж. Беншуа.* Рондо «De plus en plus se renouvelle». Пражский инструментальный ансамбль «Pro arte antiqua». — Supraphon, SUA 10412.

3. *Г. Дюфай.* Шансон «Vergine bella». Т. Андрианова, ансамбль старинной музыки «Pro anima» (на итал. яз.). — Мелодия, стерео 10—13517—8.

4. *Й. Окегем.* Мотет «Ut heremita solus». Пражский инструментальный ансамбль «Pro arte antiqua». — Supraphon, SUA 10412.

5. *Я. Обрехт.* Месса «Sub tuum praesidium». Капелла «Lipsiensis», дир. Д. Кноте (на латин. яз.). — Eterna, 820672.

6. *Ж. Денре.* Месса «L'homme armé»; «Mille regrets». Пражские певцы мадригалов, венский ансамбль «Старая музыка». Дир. М. Венгода (на латин. яз.) — Supraphon, mono SUA 10553; stereo SUA St. 50553.

7. *Г. Изаак.* «Innsbruck, ich muss dich lassen». Ансамбль «Возрождение», рук. В. Нестеров (на нем. яз.). — Мелодия, стерео C10—09951—52.

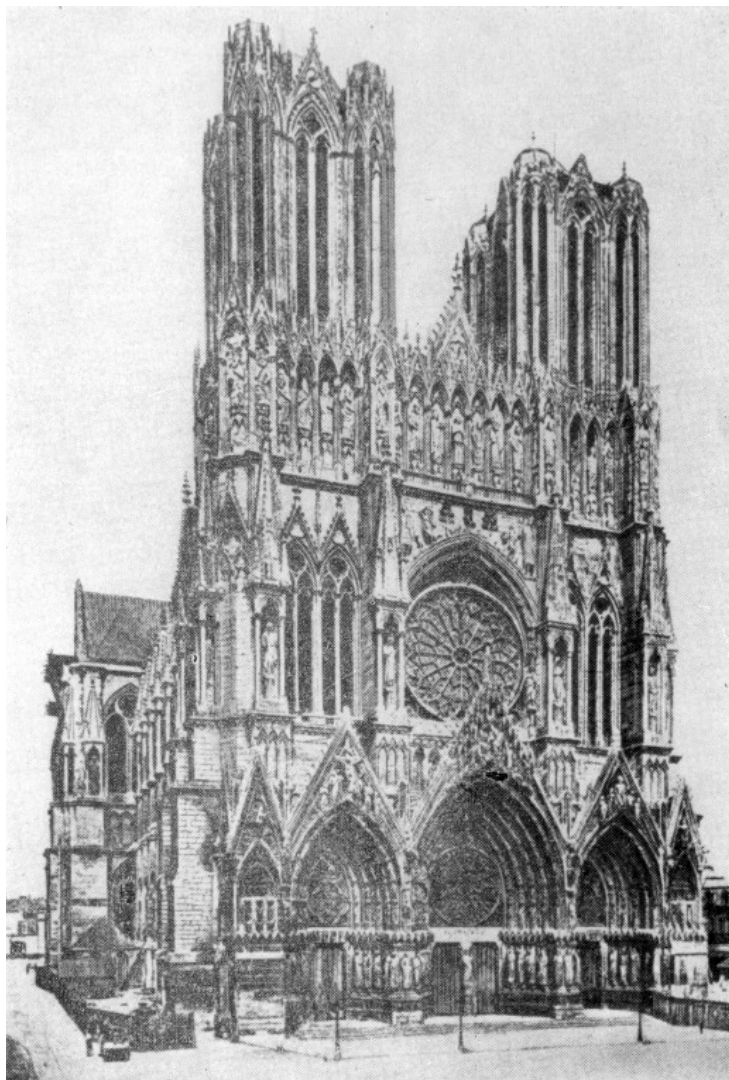
8. *Я. Аркадельт* «Il bianco e dolce cigno». Хор «Madrigal» (консерватория им. Киприана Порумбеску, Бухарест), дир. М. Константин. — Electrecord, stereo ESE 0264.

9. *О. Лассо.* «Ich weiss mir ein Meidlein». Хор «Madrigal» (консерватория им. Киприана Порумбеску, Бухарест), дир. М. Константин (на нем. яз.). — Electrecord, stereo ESE 0264.

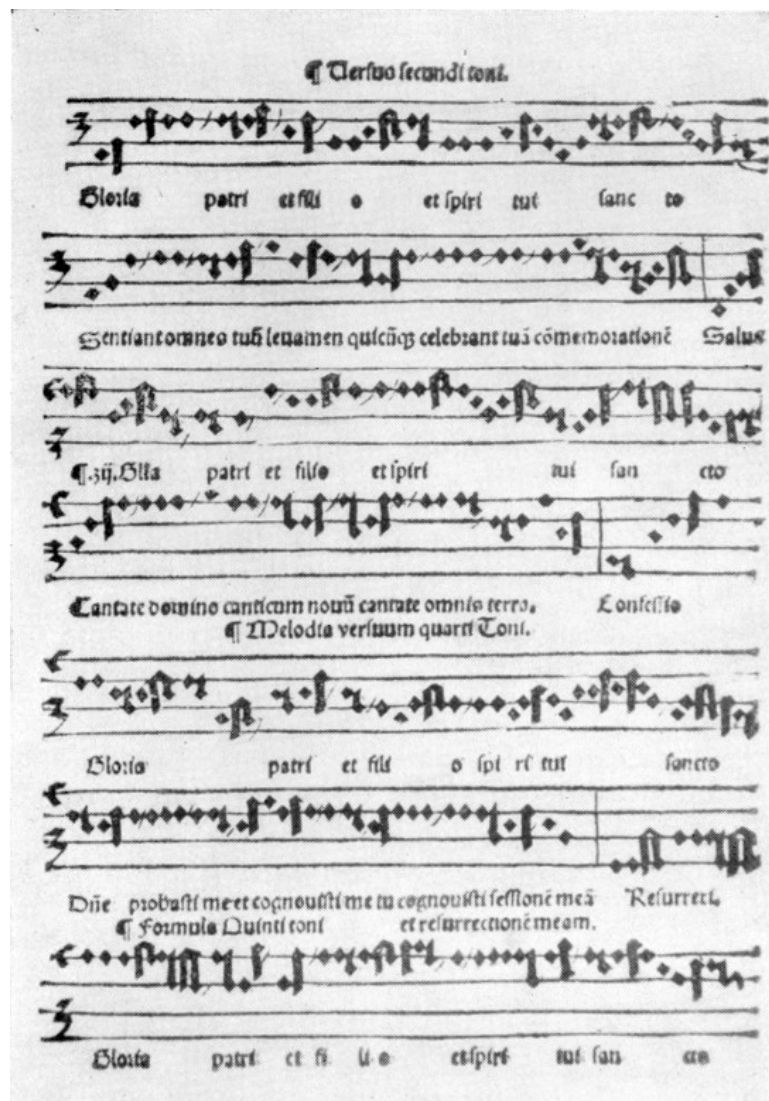
10. *О. Лассо.* «Эхо». Московский хор молодежи и студентов, худ. рук. Б. Тевлин. — Мелодия, стерео 33C10—09069—70.

11. *О. Лассо.* «Ardo, sì, ma non l'amo». Пражские певцы мадригалов, хормейстер М. Венгода (на итал. яз.). — Supraphon, SUA St. 50434.

* В дискографию включены только записи, на которые опирается текст данной книги.



1. Собор в Реймсе. Западный фасад. XIII – XV вв.



2. Хоральная (слева) и мензуральная (справа) нотации.
Страницы из книги Magister Michael Roswick.
Compendiaria Musice... Leipzig, 1518.
Ленинград, Государственная Публичная библиотека,
отдел рукописей и редких книг

3. Яр Ван Эйк.
Поющие ангелы
(слева).
Ангел, играющий на
органе (справа). Со
створки Гентского
алтаря. Окончен в
1432 г.
Гент, собор св.
Бавона.





4. Иероним Босх. Алтарь-триптих «Воз сена».
Центральная часть. Мадрид, музей Прадо.



5. Питер Брейгель Старший. «Слепые». 1568 г. Неаполь, Национальная галерея.



6. Жоскен Депре.
Рисунок
художника Гаупа
со старинной
ксилографии.



7. Орландо Лассо.
Портрет,
выполненный
около 1580 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ. НИДЕРЛАНДСКИЕ ПОЛИФОНИСТЫ: КТО ОНИ?.....	3
«ОСЕНЬ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ» ИЛИ «ВЕСНА ВОЗРОЖДЕНИЯ»?.....	20
У ИСТОКОВ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ.....	35
«МУЗЫКАЛЬНЫЕ НАСТАВНИКИ ЕВРОПЫ».....	46
НИДЕРЛАНДСКАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА ПОСЛЕ ЖОСКЕНА.....	77
ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ.....	92
<i>Литература</i>	99
<i>Дискография</i>	100

Владимир Петрович Коннов
НИДЕРЛАНДСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ
XV—XVI веков

Популярная монография

Редактор М. А. Элик
Художник Н. И. Васильев
Худож. редактор Р. С. Волховер
Техн. редактор Г. С. Мичурина
Корректоры Т. В. Львова, Г. В. Романычева

ИБ №3262

Сдано на фотонабор 20.02.84. Подписано в печать 06.08.84. Формат 84×108^{1/32}. Бумага типографская №2. Гарнитура шрифта литературная. Печать высокая. Печ. л. 3 + 0,25 вкл. Усл. печ. л. 5,04+0,42 вкл. Уч.-изд. л. 5,99. Тираж 25 000 экз. Изд. № 2594. Заказ № 92. Цена 40 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191123, Ленинград, Рылеева, 17

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

Коннов В.

К 64 Нидерландские композиторы XV—XVI веков: Популярная монография.— Л.: Музыка, 1984.— 96 с, илл.— (Юношеская серия).

ИСБН

Книга посвящена одному из важнейших периодов истории европейской музыки. Автор приобщает читателя к проблематике творчества О. Лассо, Ж. Дебре, Г. Дюфай, Й. Окегема, Я. Обрехта и др., рассматривая его в связи с развитием культуры Нидерландов в эпоху Возрождения.

К 4905000000—672 66—84
026(01)-84

78.071.1